

# ***Il pleut de l'exil* de Aristide Tarnagda : un exemple parfait d'adéquation entre forme et contenu**

---

**Salifou OUÉDRAOGO<sup>1</sup> et  
Lassina OUATTARA<sup>2</sup>**

## **Résumé**

Cet article essaie de cerner l'adéquation forme et contenu de la pièce de théâtre *Il pleut de l'exil* du dramaturge burkinabè Aristide Tarnagda. La réflexion articulant forme et contenu de la pièce sous l'angle de leur adéquation mobilise comme outil théorique la stylistique littéraire de Léo Spitzer codifiée dans son ouvrage *Études de style* (1979). Au-delà de l'appropriation de la forme au contenu, les résultats obtenus lèvent le voile sur les innovations des dramaturges africains contemporains en général, et d'Aristide Tarnagda en particulier. Dans cette pièce, Aristide Tarnagda présente la migration et ses effets néfastes sur la vie d'une jeune métisse. Il use d'une écriture innovante bien assortie au contenu à faire véhiculer. À travers la pièce, Aristide Tarnagda part habilement de formes particulières qui mettent en avant les misères des enfants métissés, fruits de la migration. Ballotés entre deux pays, deux nations, deux cultures, ces enfants peinent à se trouver une place dans la société. Où qu'ils se trouvent, ils demeurent d'éternels étrangers.

**Mots clés :** Dramaturgie, contemporanéité, style, forme, contenu

## ***Il pleut de l'exil* by Aristide Tarnagda : a perfect example of a match between form and content**

## **Abstract**

This article attempts to identify the adequacy of form and content of the play *Il pleut de l'exil* from exile by Burkinabe playwright Aristide Tarnagda. The reflection articulating form and content of the piece from the angle of their adequacy mobilizes as a theoretical tool the literary stylistics of Léo Spitzer codified in his work *Études de style* (1979). Beyond the appropriation of form to content, the results obtained lift the veil on the innovations of contemporary African playwrights in general, and Aristide Tarnagda in particular. In this piece, Aristide Tarnagda presents migration and its harmful effects on the life of a young mixed race woman. He uses innovative writing that is well matched to the content to be conveyed. Throughout the piece, Aristide Tarnagda skillfully uses particular forms that highlight the miseries of mixed-race children, the fruit of migration. Tossed between two countries, two nations, two cultures, these children struggle to find a place in society. Wherever they are, they remain eternal strangers.

**Keywords :** dramaturgy, contemporaneity, style, form, content

---

<sup>1</sup> Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso, Laboratoire Langues, Discours et Pratiques artistiques (LADIPA), [salifou5.20@gmail.com](mailto:salifou5.20@gmail.com)

<sup>2</sup> Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina, Laboratoire Langues, Discours et Pratiques artistiques (LADIPA), [biglass1er@gmail.com](mailto:biglass1er@gmail.com)

## Introduction

Les années 90 marquent un tournant décisif pour le théâtre africain francophone. Les contours de ce théâtre sont redessinés par une nouvelle génération, « les enfants terribles » (S. Chalaye, 2001, p.19). Ces nouveaux dramaturges dits de la troisième génération tournent le dos à la pratique dramaturgique héritée des deux autres générations précédentes. La rupture se fait aussi ressentir avec un renouvellement thématique imposé par les nouvelles réalités socioculturelles auxquelles l'Afrique est confrontée. Ainsi naquit la dramaturgie africaine contemporaine.

Aristide Tarnagda est en phase avec cette tendance à travers sa pièce intitulée *Il pleut de l'exil*. Dans cette pièce, le dramaturge burkinabè traite d'un aspect particulier de la migration, peu abordé, le métissage. Les enfants métisses, le plus souvent laissés pour compte, vivent parfois des situations émotionnelles périlleuses. Issus de cultures différentes, ils manquent de repères et de bases solides pour assumer leur nature et se fondre dans la masse. De part et d'autre de leurs origines, ces enfants sont des étrangers. Étrangers chez le père, étrangers chez la mère, ils sont peu reconnus et acceptés des deux côtés, d'où l'impossibilité d'assumer leur humanité. Comment alors la forme de la pièce rend compte d'un tel contenu ? Pour traduire cette impossibilité de vivre, Aristide Tarnagda s'attaque à la forme du théâtre classique. Le mal-être de *La fille*, nom donné au personnage par le dramaturge, est traduit par une forme, une composition assez particulière, une forme déconcertante aux antipodes des règles de la dramaturgie classique. Si le fond est complètement lié à la forme, il va sans dire que le contenu de la pièce sera tout aussi déroutant que déconcertant.

Dans l'optique de mieux cerner l'adéquation forme/contenu dans le discours dramaturgique contemporain d'Aristide Tarnagda à travers *Il pleut de l'exil*, il convient d'analyser la forme et le contenu de la pièce afin de cerner comment l'un est à l'image de l'autre et inversement. L'étude est stylistique et s'adosse sur la stylistique dite moderne de Léo Spitzer. Ce stylisticien allemand place l'œuvre littéraire au cœur de toute analyse stylistique, d'où la dénomination « stylistique littéraire » attribuée à sa démarche analytique. La stylistique de Léo Spitzer est convoquée comme outil théorique parce qu'elle s'intéresse à l'œuvre littéraire comme un tout à appréhender à partir de la corrélation forme/contenu. En considérant l'œuvre littéraire comme un tout, elle s'intéresse aux traits de langue qui la singularisent par le biais d'une étude des cas spécifiques en vue d'évaluer sa portée significative, et

partant, « le génie de l'écrivain par rapport à son époque », précise Pascal A. N'Guessan (2022, p. 25). La stylistique littéraire aborde l'œuvre sous l'angle de l'immanence. En clair, elle permet d'analyser l'œuvre en restant dans sa clôture pour dégager sa signification. Ainsi entendons-nous procéder pour analyser l'adéquation entre la forme et le contenu de la pièce.

Commençons par donner un bref résumé de la pièce (1), ensuite par explorer les aspects formels de la pièce (2) et enfin sa langue (3) dans le sens de leur appropriation au contenu véhiculé.

## **1. Bref résumé de la pièce**

La pièce place un personnage à l'identité inconnue dans un monde qui refuse de l'accepter tel qu'il est. La seule identité que l'on connaît de ce personnage, c'est qu'il s'agit d'une fille, une métisse née d'un père noir et d'une mère blanche. Son identité contestée de part et d'autre de ses origines du fait de sa couleur, elle se lance dans une quête identitaire afin de se retrouver et d'être acceptée par les siens. De l'Europe à l'Afrique, elle se livre à une pérégrination à la recherche de légitimité. « Son originalité », sa couleur de peau, fait d'elle une étrangère parmi les siens. Son double rejet, c'est-à-dire du côté de la mère et du côté du père, crée en elle une crise identitaire caractérisée par un mal-être existentiel profond. Ce mal émotionnel est exprimé dans la pièce par des aspects formels et des éléments linguistiques qui s'y adaptent.

## **2. La composition dramaturgique à l'image du contenu véhiculé**

D'emblée, à la lecture de la pièce *Il pleut de l'exil*, la forme de l'œuvre laisse le lecteur perplexe. En effet, la structure de la pièce, la disposition des phrases, le monologue, la caractérisation des personnages rompent avec les caractéristiques dramaturgiques préétablies et les étiquettes traditionnelles. Ces outils dramaturgiques contribuent, à leur manière, à rendre compte du contenu de l'œuvre, notamment la vie déroutante du personnage.

### **2.1. La mise en crise de la structuration du théâtre classique comme le reflet de la vie chaotique du personnage**

La structure de la pièce se présente comme suit :

*I*

*[Dans un appartement en Europe. L'intérieur est vide. Il n'y a qu'une chaise, une valise, une fille...]*

## II *En Afrique*

*[La fille est arrivée dans le village de son père depuis quelques jours...]*

La pièce se structure en deux parties, une structuration qui fait resurgir des mémoires le roman *Ville cruelle* (1954) du romancier camerounais Eza Bota avec une dichotomie spatiale de la ville de Tanga. Tanga sud, Tanga des Blancs. Tanga nord, Tanga des Noirs. Il s'agit de deux espaces aux modes de vie et aux réalités opposés. Cette dichotomie se transpose dans la pièce *Il pleut de l'exil* d'Aristide Tarnagda avec deux espaces géographiques aux réalités antithétiques : l'Europe et l'Afrique. De ces deux univers aux réalités et aux valeurs en contraste est issu un être métissé. Cet être, ni noir ni blanc, aura de la peine à se faire accepter dans chacun des deux univers. Du coup le personnage peine à trouver son monde, un monde à son image d'être à la couleur hybride. La structure du texte est à l'image de cette réalité de la vie du personnage. En effet, mise en parallèle avec la structuration classique, cette structure du texte en deux espaces géographiques en contraste est une forme particulière en décalage avec la structuration de la dramaturgie classique. Cette démarcation d'avec la structuration du théâtre classique fait le lien avec le caractère métissé du personnage, cette couleur qui le démarque de la couleur des gens des deux univers dont il est issu. Cette structuration particulière de la pièce est par ailleurs un indice de contemporanéité mais aussi un moyen pour l'auteur d'affiner sa marque de fabrique donnant à sa plume une identité atypique.

Dans les détails, comment l'opposition entre les deux espaces structurant la pièce peut-elle être mise en parallèle avec le contenu de la pièce ?

Écartelée entre deux mondes, la fille, le personnage principal de la pièce, est à la recherche de son monde. En Europe, elle est une personne de couleur. L'Europe la regarde de haut et il lui est impossible d'y rester. Dans cette Europe, elle peine à assumer son humanité. Cet espace géographique refuse de reconnaître son identité. Elle décide à son tour de s'en aller, de se tourner vers l'autre borne de ses origines, l'Afrique. En Afrique, elle espère retrouver toute la considération et l'affection qu'il lui faut pour dissiper le mal-être qui l'habite.

Une fois en Afrique, dans le village de son père, la fille demeure toujours une étrangère. Trop blanche pour être noire, l'Afrique refuse de la faire sienne. Ainsi, l'Afrique, par la voix de sa Tante paternelle, la renie à son tour, estimant que sa place n'est pas parmi eux *ici* mais de l'autre côté, *là-bas*. Sa couleur de peau est sa différence. Cette couleur l'empêche de se retrouver en une Afrique sur laquelle elle comptait désespérément pour combler ce vide émotionnel né du rejet de l'Europe.

Revenant à la pièce, l'on relève, comme précédemment signalé, que deux espaces géographiques sont clairement identifiés : l'Europe et l'Afrique. À ces deux espaces est lié le personnage sans en appartenir à aucun. Issue d'une union mixte, père noir, mère blanche, la fille n'a aucun pan de ses origines qui lui voue une reconnaissance totale. Elle est alors seule au monde sans attaches, sans repères. Son amertume grandit et se transforme en un mal-être indicible l'affectant au plus profond de sa personne. Elle n'a que son sang pour revendiquer son identité, car sa couleur, son « originalité », fait d'elle un paria dans les deux espaces géographiques auxquels elle est liée par la naissance.

Toujours à travers la structure, l'on observe que le dramaturge s'écarte très abusivement des règles de l'écriture dramaturgique classique. La structuration en tableaux, actes et scènes est mise en crise. Au-delà du parallèle qui peut être prospecté entre cette mise en crise et la vie chaotique du personnage, cette liberté scripturale est pour les dramaturges africains un moyen de se détacher des prismes occidentaux qui les cantonnaient à une aliénation artistique univoque. Ce désir de faire autrement les choses n'affecte pas seulement la structure de la pièce, d'autres caractéristiques du théâtre classique sont également mises en crise comme indice du mal émotionnel du personnage mis en scène.

## **2.2. Une disposition textuelle abâtardie comme indice de la vie chaotique du personnage**

La disposition textuelle est aussi un des faits marquants dans *Il pleut de l'exil* d'Aristide Tagnarda. Les genres littéraires sont en général des ensembles de textes qui obéissent aux mêmes règles d'écriture ou à des caractéristiques formelles communes. La disposition du texte théâtral obéit sous cet angle à une disposition textuelle particulière qui le typifie et le démarque des autres. La mention de théâtre devrait ainsi prédisposer le lecteur à des formes qui lui sont familières. Mais avec cette pièce d'Aristide Tagnarda, c'est tout le contraire. En la matière, elle transgresse les formes classiques pour l'affirmation d'une écriture singulière qui brise les barrières entre les formes (poésie, roman,

théâtre). Dans un mélange hétéroclite de formes littéraires, ce dramaturge traite d'un sujet à l'image de cette combinaison de formes. L'extrait ci-après qui fait d'emblée penser à la poésie, l'illustre à suffisance :

I

*[Dans un appartement en Europe. L'intérieur est vide. Il n'y a qu'une chaise, une valise, une fille...]*

*Rien.*

*Après cette fête.*

*Comme c'est beau.*

*Plus rien.*

*Que le vide maintenant.*

*Comme quand j'y entrais pour la première fois.*

*Maintenant c'est nu ici.*

*Complètement vide.*

*Ce vide qui luit.*

*Plus rien.*

Aristide Tarnagda (2007, p. 175)

À travers cet extrait de la pièce, s'affiche clairement une particularité du caractère atypique de la composition dramaturgique d'Aristide Tarnagda. Il s'agit d'une écriture de la rupture puisque l'on a affaire à du théâtre qui convoque les caractéristiques du texte poétique. Aussi peut-on aller jusqu'à tenter un rapprochement avec le poème « Déjeuner du matin » de Jacques Prévert, extrait de son recueil de poèmes *Paroles* (1946) :

*Il a mis le café*

*Dans la tasse*

*Il a mis le lait*

*Dans la tasse de café*

*Il a mis le sucre*

*Dans le café au lait*

*Avec la petite cuiller*

*Il a tourné*

*Il a bu le café au lait*

*Et il a reposé la tasse*

*Sans me parler*

L'on remarque aisément qu'il n'existe pas sur le plan formel une grande différence entre l'extrait 1 (théâtre) et l'extrait 2 (poésie). C'est en cela que réside la rupture avec la dramaturgie traditionnelle. Dans son article, S. Omonigho (2017, p. 1) fait cas d'un « renouvellement radical des formes dramatiques », qui tourne en dérision « les conventions ultérieures du théâtre africain ». « Ce renouvellement radical » se traduit en effet aussi bien dans la dramaturgie d'Aristide Tarnagda que dans toute celle africaine contemporaine par une remise en question des spécificités du genre théâtral. Or, l'on s'accorde à reconnaître que les trois genres majeurs de la littérature (roman - poésie - théâtre) se caractérisent et se différencient par une écriture propre qui peut varier selon les auteurs sans pour autant évoluer hors du champ circonscrit à chaque genre. Mais de plus en plus, le théâtre africain contemporain est dans une démarche de « bâtardeur » parce qu'il s'écarte des caractéristiques du théâtre traditionnel pour épouser d'autres façons de faire qui le singularisent.

Ce mélange de formes dans *Il pleut de l'exil* est à l'image du tourment que vit le personnage. Une vie de rejet consensuel comme une bâtarde à la recherche de légitimité et de légitimation dans une société qui lui fait croire que sa vie serait meilleure dans l'autre continent et non ici. De ce fait, son amertume augmente et s'amplifie. Son mal-être l'engloutit au point qu'elle ne sait plus à quel saint se vouer, à quelle couleur de peau s'identifier et dans quel continent « se caser ». Ceci est à l'image du théâtre de Tarnagda qui « ne peut être casé » dans les formes classiques.

Au-delà de ce mélange de formes, il faut aussi dire que la disposition textuelle, faite de phrases ou de « vers » ou encore de répliques particulières disposés pêle-mêle, est aussi à l'image de la vie chaotique du personnage. L'autre outil convoqué par le dramaturge et apte à exprimer le mal émotionnel, est le monologue.

### **2.3. Le monologue comme outil privilégié de l'expression du mal émotionnel**

Le *Grand Robert de la langue française* cité par Françoise Dubor (2012, pp. 22-23) définit le monologue ainsi :

Long récit que, dans une scène seule, l'un des personnages d'une action dramatique se fait en quelque sorte à lui-même, et qui lui

sert à expliquer au spectateur l'état de son âme ou exposer certaines situations.

Dans ces dernières décennies, le monologue occupe une place de choix dans la pratique dramaturgique africaine contemporaine. Autrefois considéré comme « une sorte de supplément dramatique dont il ne fallait pas abuser [...] il s'est imposé cependant dans la création dramatique [...] du XX<sup>e</sup> siècle. » (Ibid.) Par la volonté d'écrire autrement, les dramaturges contemporains font de l'accessoire un élément capital dans leurs textes.

Dans *Il pleut de l'exil*, le monologue dans la première partie de la pièce permet à la fille, personnage mis en scène, d'exposer le chaos émotionnel qu'elle vit, dû au refus de l'Europe d'accepter sa couleur de peau. Alors, elle parle, parle à se vider de son mal-être, de ce manque de considération :

*Du noir*

*Noir café*

*Comme au petit déjeuner*

*Puisque on boit trop de café*

*Je suis bue tout le temps par toutes les gueules.*

*Non.*

*Les gueules-neige.*

*Ceux qui ne sont pas comme moi.*

*Ceux qui nous fondent comme du beurre...*

*Merde. Faut arrêter de réfléchir et partir chez moi... (p.177)*

Elle parle de son amertume profonde, une déception née de l'indifférence de ceux qui ne sont pas elle, car elle est plus noire que blanche et n'a donc pas de place dans la société occidentale. Minimisée, humiliée par une partie, sa première moitié, elle n'a plus qu'une option, partir. Partir vers l'autre partie d'elle, sa deuxième moitié, à la quête d'une identité mitigée qui lui est refusée à chaque bout de rue :

[...]

*Cette pluie qui vous draine jusque là où le destin a largué vos ancêtres.*

*Cette pluie blanche qui vous rappelle chaque matin que vous venez d'ailleurs et que maintenant le ciel s'est fâché parce que vous occupez trop de place.*

*Dis-leur que la gueule de*

*L'horizon*

*Des étoiles*

*Du Soleil*

*Puait le*

*Noir.*

*C'est pourquoi aujourd'hui il pleut de l'exil. (pp.179 - 180)*

Ce choix de partir chez elle est le cumul de toutes les péripéties affectives causées par tout un continent ségrégationniste prompt à relever les différences raciales de certains de ses enfants. Pour le personnage principal, la fille, il faut partir vaille que vaille en laissant derrière soi *hier* et espérer en des lendemains meilleurs en se focalisant sur *demain*. Un *demain* qui s'annoncerait meilleur affectivement, parlant de l'autre borne de ses origines, l'Afrique :

[...]

*Donc je pars chez moi...*

*Il paraît que c'est bien chez moi...*

*Dans tous les cas*

*Je pars chez moi... (p. 180)*

Le monologue dans la pièce se présente telle une catharsis. En effet, il permet à la fille de mettre à nu les conditions émotionnelles difficiles de ces « fruits » de la migration, de dire le mal-être vécu par ceux-ci, mi-noirs, mi-blancs. « Noire blanche », apatride, elle est à la recherche d'une légitimation niée chez la mère parce que sa couleur de peau fait d'elle une étrangère.

Le monologue s'invite dans la dramaturgie africaine contemporaine comme une rupture, un fait de contemporanéité. Elle est de plus en plus présente, et dans certaines pièces, elle vole la vedette au dialogue. Aussi remarque-t-on que les pièces de la nouvelle génération sont rendues entièrement sous forme de monologue mais également convoquent d'autres procédés d'écriture comme l'atteste K. D. Traoré (2008, p.161) :

Par le rétrécissement du dialogue au profit de longs monologues, par l'affaiblissement du personnage, par l'influence de plus en plus marquée d'un vocabulaire et d'une syntaxe plus respectueux du registre oral, la parole théâtrale devient mouvante, errante.

Au-delà de l'adéquation forme/contenu dont l'analyse essaie de rendre compte, il convient de relever que le théâtre d'Aristide Tarnagda à l'instar du théâtre africain contemporain s'ingénue à casser les codes, à

ne plus faire comme avant. Il s'agit d'un style apparenté au mouvement surréaliste d'André Breton codifié dans son texte le *Manifeste du surréalisme* (1924). Ce style est cependant plus proche du théâtre de l'absurde qui subvertit les normes en littérature, et ce, sur tous les plans donnant à ce théâtre des formes atypiques mais également un contenu rocambolesque intéressant à analyser.

Au-delà des aspects formels appropriés au contenu véhiculé, la langue est aussi un élément intéressant à analyser en raison de son appropriation au contenu de la pièce.

### **3. L'appropriation des formes linguistiques au contenu véhiculé**

Tout comme la structure de la pièce ainsi que la disposition textuelle, la langue utilisée par le dramaturge s'adapte au contenu qu'il entend faire passer. Cela est remarquable tant à travers le vocabulaire en usage dans la pièce que par la syntaxe utilisée par le dramaturge.

#### **3.1. L'adéquation du vocabulaire aux réalités transcrites par le dramaturge**

Le dramaturge en mettant en scène un personnage habité par un mal émotionnel dont il entend se défouler, a vite fait de recourir à des formes linguistiques qui s'adaptent à la situation. Il privilégie ainsi des formes linguistiques propres à la spontanéité et aptes à l'expression des douleurs émotionnelles profondes. Ces formes sont celles du registre familier au moyen duquel, l'on peut tout dire d'emblée. C'est la langue qui s'adapte à ce type de discours à travers lequel l'on n'est plus tenu de surveiller son langage. D'un point de vue sociolinguistique, cette langue est conforme à la situation d'énonciation. Autrement, il y aurait eu écart, c'est-à-dire si la langue était empreinte d'un vocabulaire recherché.

Ainsi, la pièce recèle un arsenal de termes caractéristiques du registre familier tel le recours à un vocabulaire relâché, aux expressions choquantes tels les jurons, les mots grossiers, etc. Voici des énoncés qui en relaient :

« *Et je réalise que je ne suis pas **conne**. J'ai fait le bon choix.*

*Partir.*

*(...)*

*Faut même plus se bourrer le crâne avec des interrogations.* » (p. 176)

« *Je vous emmerde vous et vos couleurs et la tombe de votre frère et vos origines de merde...* » (p. 184)

Ayant pris la résolution de quitter l'Europe pour l'Afrique, la fille, personnage principal de la pièce, pense avoir fait un choix judicieux (*je ne suis pas conne*. p. 176). Et pour cela, elle devrait se poser beaucoup de questions sur le choix opéré (*se bourrer le crâne avec des interrogations*. p.184). Une fois en Afrique, son rêve est loin de ce qu'elle s'imaginait. Elle est toujours étrangère. Aussi dans un accès de colère, *emmerde-t-elle l'Afrique tout entière (Je vous emmerde vous et vos couleurs et la tombe de votre frère et vos origines de merde... p. 184)*.

Au-delà de la volonté du dramaturge de recourir à des formes linguistiques qui s'adaptent à la réalité qui est exprimée, il faudrait voir dans cette façon d'écrire une autre caractéristique de l'écriture de la rupture. Cette écriture qui s'inscrit dans la contemporanéité s'annonce comme une écriture de la marginalité qui valorise et réhabilite des formes marginales. C'est un indice de la volonté et de la liberté d'écrire sans « se caser » dans un diktat scriptural dressé par les générations précédentes. La bienséance qui faisait figure auparavant est balayée du revers de la main. Désormais, les choses sont dites et doivent être dites comme elles sont ; ce qui fait qu'il y a une présence persistante du code oral qui semble prendre le pas sur le code écrit. De ce fait, la syntaxe est à son tour remodelée, déstructurée ; chose qui est par ailleurs à l'image de la réalité décrite par le dramaturge.

### **3.2. L'appropriation de la syntaxe au contenu véhiculé**

Avec la contemporanéité, la notion canonique de la phrase est quelque peu restructurée. Cela se fait par une utilisation abusive du point (.).

Les écrivains contemporains emploient très fréquemment le point au lieu de la virgule pour détacher de la phrase un groupe de mots qu'ils veulent ainsi valoriser ; en ce cas, le point crée une phrase d'un point de vue formel, mais pas d'un point de vue syntaxique. (C. Narjoux, 2010, p.39)

Ce mode d'écriture s'est beaucoup systématisé avec les dramaturges africains contemporains du fait de sa présence de plus en plus persistante dans leurs productions. Du coup, dans certaines pièces comme *Il pleut de l'exil*, l'on remarque une dénaturation de la syntaxe. Elle se traduit par une syntaxe simplifiée très proche de l'oral.

De ce style d'écriture résulte le phénomène de rupture syntaxique. L'unité phrastique se retrouve profondément remise en cause. Et comme dans le roman *Verre Cassé* (2005) d'Alain Mabanckou, l'on se croirait dans un *souk*. Ce *souk* est la vie de rejet et d'indignation de la fille. Méprisée et rejetée par les siens à cause de sa couleur, elle dit son mécontentement :

*À l'école,*

*Dans la rue,*

*En boîte,*

*Chez les amis,*

*Dans le bus,*

*Le métro,*

*Les flics,*

*Je suis noire.*

*Immigrée.*

*Africaine.*

*Parce que fille de tout ça. (p. 184)*

L'on constate, en outre, de nombreuses simplifications grammaticales, une des conséquences de la simplification syntaxique. Elles se manifestent par :

#### **- Des phrases incomplètes**

*« C'est simple.*

*Et*

*Moi je suis bien quand...*

*Je ne sais. » (p. 176)*

#### **- Des formes négatives sans *ne***

*« J'aurais pas dû. » (p. 182)*

*« J'ai pas choisi d'être pute moi... » (p. 183)*

#### **- L'absence des constituants fondamentaux (cas du sujet)**

*« Y en a ras-le-bol de tous ces yeux, ces langues qui m'effacent où je suis. » (p. 183)*

*« Suis tout ça par déduction génitale. » (p. 184)*

La déstructuration de la syntaxe par la simplification qui la caractérise à travers la pièce est également appropriée à l'expression du mal émotionnel. Les phrases à structure normale et complexe étant celles du locuteur possédant ses états normaux, la syntaxe déstructurée et « décomplexifiée » quant à elle, serait celle du locuteur dans un état second, caractérisé par le trouble, la nervosité, la déception, la colère et toutes ces choses semblables C'est en cela que cette syntaxe s'adapte au contenu véhiculé.

Il ressort, en ce qui a trait à la langue, qu'il y a une emprise du registre familier sur les choix linguistiques opérés par le dramaturge. Ce choix affecte une coloration réaliste à la pièce, laquelle est motivée par la volonté de dire les choses telles qu'elles sont. Par ce procédé, le dramaturge arrive à rendre compte au lecteur de l'état d'âme de la fille, cette « noire blanche » tourmentée à cause de sa couleur, mieux, son *originalité*.

L'expression du mal-être et de la contemporanéité dans *Il pleut de l'exil* se manifeste également par un flou identitaire caractérisant les personnages et par une déconstruction des notions d'espace et de temps telles qu'entendues dans la dramaturgie traditionnelle.

## **4. La déconstruction des notions de personnage, d'espace et de temps**

Pour à la fois doter sa composition dramaturgique des caractéristiques du théâtre contemporain et adapter les formes choisies au contenu à transmettre, le dramaturge déconstruit les notions de personnage, d'espace et de temps telles que formalisées dans le théâtre classique.

### **4.1. De la déconstruction de la notion de personnage**

Si Koffi Kwahulé et Alain Mabanckou, respectivement dans *P'tite souillure* (2000) et *Verre cassé* (2005), décident de *rebaptiser* leurs personnages en leur attribuant une nouvelle identité, Aristide Tarnagda, lui, dans *Il pleut de l'exil*, se résout d'en attribuer aucune à ses personnages. Dans la pièce, aucune information tangible n'est donnée pour leur identification. Tout se passe comme si ces êtres de papier nous sont tombés du ciel : « [ils] n'ont pas de nom (..) et ne semblent pas en avoir besoin. » (K. D. Traoré, 2008, p.169) Un choix éloigné de la pratique dramaturgique d'antan qui exigeait avant toute action dramatique de dresser une liste des personnages à même de faciliter l'identification de ces derniers :

Dans le théâtre traditionnel, les personnages sont d'abord définis par leur condition et leurs relations familiales, sociales et sentimentales précisées dès la liste des personnages. Toutefois, dans le théâtre, certains auteurs brouillent ces caractérisations en présentant des personnages peu déterminés, à l'identité énigmatique ou instable.

Dans une démarche de déconstruction, le dramaturge nomme ses personnages : La fille et La tante. Ce flou onomastique est à l'image de la confusion identitaire qui parsème la pièce. Cette mise en abîme annonçait déjà les couleurs de *Il pleut de l'exil*. Sans identité, *La fille* est en quête d'une identité, de son identité remise en cause par les sociétés occidentale et africaine. Sans origines, elle erre d'un continent à l'autre afin de se trouver un monde où sa couleur de peau ne sera pas son malheur et où elle ne sera plus une *immigrée*.

La rupture d'avec les pratiques classiques décryptée à travers la déconstruction des personnages dans le théâtre contemporain d'Aristide Tarnagda s'étend également aux concepts d'espace et de temps tels qu'appréhendés dans la dramaturgie traditionnelle.

#### **4.2. De la déconstruction des notions d'espace et de temps**

Comme évoqué plus haut, la structure de la pièce est équivalente à l'espace où se déroule l'action dramatique : l'Europe et l'Afrique. Une fois de plus, le dramaturge s'ingénie à casser les codes de la dramaturgie classique, à savoir l'unité de lieu. Il va plus loin en brouillant les repères puisqu'il n'énonce pas clairement de quelle partie exacte des deux continents il est question. Ce qui pousse K. D. Traoré (2008, p. 162) à dire ceci concernant l'écriture des dramaturges contemporains : « (...) l'espace-temps n'est pas toujours facile à déterminer avec exactitude. Les auteurs semblent faire de l'imprécision spatio-temporelle un mode d'écriture. »

Toujours dans cette même verve de rupture, Aristide Tarnagda met en péril une autre règle d'or de la dramaturgie classique, celle de l'unité de temps. Dans *Il pleut de l'exil*, l'on se croirait dans une espèce de temps mort ; un temps mort dans lequel les événements se passent sans aucune évocation temporelle. Situer l'action dramatique relève de l'impossible tant le dramaturge s'évertue à brouiller les pistes.

Dans la pièce, la difficulté de déterminer l'espace-temps reflète l'impossibilité que rencontre la fille, personnage mis en scène, à se trouver une identité qui convient à sa couleur.

## Conclusion

Pour conclure, la dramaturgie d'Aristide Tarnagda à travers sa pièce *Il pleut de l'exil* s'inscrit dans le sillage de la dramaturgie africaine contemporaine. De ce fait, l'expression de la contemporanéité dans l'œuvre se décèle à travers une remise en cause des codes dramaturgiques classiques. La forme de la pièce est à l'épreuve du modernisme ; tout y est déconstruit. À cette forme particulière, le dramaturge a su donner un contenu adéquat. Forme et contenu s'imbriquent aisément : c'est donc un exemple parfait d'adéquation entre forme et contenu. Dans *Il pleut de l'exil*, le dramaturge touche du doigt les réalités que vivent les mulâtres, « fruits » de la migration. Différents des autres à cause de la couleur de leur peau, ils voient leur identité niée de chaque partie de leurs origines. Pas assez blancs en Europe, pas assez noirs en Afrique, leur *originalité*, leur couleur de peau fait d'eux d'éternels étrangers en quête perpétuelle d'une impossible reconnaissance. Le mal-être du personnage, la « noire blanche », est exprimé à l'aide d'un style particulier, qui pour être réel, dit l'état d'âme du personnage au moyen de formes et d'outils adaptés à la réalité transcrite.

Contemporain, Tarnagda a su donner une touche particulière à sa pièce comme marque de contemporanéité. Il a ainsi remodelé les aspects formels de la pièce par l'entremise de la déconstruction de la structure de la pièce, de la disposition textuelle, de la langue ainsi que des notions de monologue, de personnage, d'espace et de temps qui ont caractérisé la dramaturgie classique.

## Références bibliographiques

CHALAYE Sylvie, 2001, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUR.

CHALAYE Sylvie, 2004, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome frankenstein, Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, éditions Théâtrales, Paris.

DUBOR Françoise, HEULOT-PETIT Françoise, 2012, *Le monologue contre le drame ?* Nouvelle édition [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes, (généré le 20 septembre 2020). Disponible sur internet à l'URL <https://doi.org/10.4000/books.pur.64857>.

EZA Boto, 1954, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine.

FIANGOR Rogo Koffi, 2003, *Le Théâtre africain francophone : Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Harmattan.

[https://www.academia.edu/38832544/LA FORME ET LE FOND DU THEATRE AFRICAIN FRANCOPHONE DU XXIEME SIECLE ALA PRO](https://www.academia.edu/38832544/LA_FORME_ET_LE_FOND_DU_THEATRE_AFRICAIN_FRANCOPHONE_DU_XXIEME_SIECLE_ALA_PRO) consulté le 20/05/2024 à 16H15mn.

KWAHULÉ Koffi, 2000, *P'tite Souillure*, Paris, éditions Théâtrales.

MABANCKOU Alain, 2005, *Verre Cassé*, Paris, Seuil.

N'GESSAN Pascal, 2022. *La stylistique et le décryptage du texte littéraire*, L'Harmattan Côte d'Ivoire.

NARJOUX Cécile, 2010, *La ponctuation : Règles, exercices et corrigés*, Bruxelles, De Boeck Duculot.

OMONIGHO Stella, *La forme et le fond du théâtre africain francophone du XXI<sup>e</sup> siècle : étude des œuvres théâtrales de Koffi Kwahulé*,

PRÉVERT Jacques, 1945, *Déjeuner du matin*, in *Paroles*, Folio.

SPITZER Léo, 1979, *Études de style*, éditions Gallimard

TARNAGDA Aristide, 2007, *Il pleut de l'exil*, in *Écritures d'Afrique : dramaturgies contemporaines*, recueil, Paris, Culturesfrances éditions, pp. 173-187.

TRAORÉ Klognimban Dominique, 2008, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, La Manuscrit.