

# **Le théâtre de Marouba Fall, entre historicité, actualité et universalité**

El Hadji Abdoulaye SALL, Université Cheikh Anta Diop de Dakar

## **Résumé**

Cette étude a pour but de mettre en lumière les enjeux historiques des œuvres dramatiques de Marouba Fall, auteur sénégalais. Le postulat est que l'écrivain privilégie le théâtre parmi les genres qu'il aborde, et accorde la primauté de ses productions dramatiques à l'inspiration historique. Nous nous sommes interrogé alors sur la vision de l'histoire de cet auteur qui fait partie de la génération d'écrivains dits de la période post-indépendante. L'examen de ses œuvres, par les esthétiques théâtrales classiques et africaines, montre que le dramaturge conçoit l'histoire comme un outil d'investigation des préoccupations contemporaines des peuples noirs, d'ici et d'ailleurs, un moyen de prospection de meilleurs lendemains. Ce choix entraîne l'actualité des sujets abordés et leur universalité car dépassant les frontières de son pays et du continent. Du point de vue de la forme, ses pièces innovent et épousent incontestablement les contours du théâtre traditionnel africain que le dramaturge redéploie dans une écriture moderne.

**Mots-clés : marouba fall, théâtre, histoire, mémoire, procédés dramatiques traditionnels**

## **Abstract**

This study seeks to highlight the historical dimensions of the dramatic works of Marouba Fall, a Senegalese playwright. The underlying hypothesis is that Fall privileges theatre among the various literary genres he engages with, and that his dramatic production is primarily driven by historical inspiration. Accordingly, this research examines the author's conception of history, considering his position within the generation of post-independence African writers. Through an analysis grounded in both classical and African theatrical aesthetics, the study reveals that Fall views history as a means of interrogating the contemporary concerns of Black communities—both within Africa and across the diaspora—and as a vehicle for imagining more hopeful futures. This orientation lends his work both topicality and universality, as the issues addressed extend beyond national and continental boundaries. From a formal perspective, his plays demonstrate aesthetic innovation by embracing the structures of traditional African theatre, which the playwright reinterprets within a modern dramaturgical framework.

**Abstract:** marouba Fall, theater, history, memory, traditional dramatic processes

## INTRODUCTION

Auteur de plusieurs ouvrages, Marouba Fall est un classique des lettres sénégalaises et africaines en général. Connu comme l'un des plus célèbres romanciers au Sénégal, Marouba Fall n'en demeure pas moins un auteur prolifique qui excelle dans tous les genres, en particulier la dramaturgie. Abondante et dense à la fois, la production dramatique de M. Fall est riche de plusieurs œuvres. Nous nous intéressons particulièrement à ses pièces historiques dans la mesure où l'auteur semble beaucoup plus exploiter la veine historique<sup>1</sup> que celle ancrée dans les mœurs sociales. En effet, *De Aline Sitoé, Dame du Kabrouss*<sup>2</sup> à *Chaka, le roi visionnaire*<sup>3</sup>, en passant par *De la Bible au fusil*<sup>4</sup>, le dramaturge investit l'histoire dans ses multiples dimensions, sénégalaise, africaine et afro-américaine. C'est cette vision globale de l'histoire ancrée dans le local pour s'ouvrir vers le continent et le reste du monde qui attire notre attention. Dans le contexte de la montée des nationalismes et des particularismes étriqués, malgré la globalisation, en quoi le dramaturge adopte-t-il cette vision large de l'histoire pour interroger l'universel ? Qu'est-ce qui explique la permanence de l'histoire dans ses productions contemporaines au moment où la tradition semble être discréditée au nom d'une modernité tentante ? A partir des expériences particulières de héros que le dramaturge met en scène, quelles valeurs cherche-t-il à promouvoir au-delà des contingences historiques, géographiques et culturelles. L'esthétique théâtrale classique (Boileau, 1674) comme celle du théâtre africain traditionnel (A. O. Diop, 1985) adossée au Présentisme (F. Hartog, 2003) nous serviront de méthodes d'analyse pour éclairer cette problématique.

### 1. Les enjeux de l'histoire comme sources d'inspiration

Les publications de Marouba Fall de *De la Bible au fusil* suivi de *Ckaka* en 1977 et 1984 puis d'*Aliin Siooyé Jaata* en 1993, s'inscrivent dans le contexte de réécriture de l'histoire du continent africain par les Africains eux-mêmes ou de l'histoire du monde en général du point de vue des Africains. Ce choix s'explique par le fait que pendant longtemps l'Occident s'arrogeait le droit exclusif d'écrire l'histoire de l'Afrique (esclavage, colonisation) et du monde en général or, selon un vieux proverbe africain « Tant que les lions n'auront pas leurs

---

<sup>1</sup> Toutes ses pièces sont généralement interprétées par la Troupe dramatique du Théâtre Nationale Daniel Sorano de Dakar et représentées à l'international.

<sup>2</sup> Pour les prochaines citations tirées de cette pièce, nous mettrons (*ASJ*, suivi de la page)

<sup>3</sup> Prix de la meilleure technique théâtrale aux Journées théâtrales de Carthage (TTC) en Tunis, 1991. Par ailleurs, en ce qui concerne cette pièce, nous retiendrons aux prochaines citations la sigle (*CRV*, suivie de la page).

<sup>4</sup> A la suite des prochaines citations de cette pièce, nous mettrons (*DBF*, suivi de la page). Inspirée de « Il était une fois la rébellion », pièce nominée dans le cadre du concours théâtral interafricain de RFI en 1981.

historiens, les récits de chasse glorifieront toujours le chasseur »<sup>5</sup> Comprenant cela, les intellectuels africains se sont engagés à prendre leur plume pour donner leur version des faits. J. Ki-Zerbo dans son « Introduction à l’histoire de l’Afrique » (Ki-Zerbo, 1999, p. 22) écrit à ce propos qu’il faut « reconstruire le véritable scénario » face à « la falsification de la vérité historique » et à « la conspiration du silence » (C. A. Diop, 1984)<sup>6</sup>. D’ailleurs, l’historien burkinabé précise que cette tâche n’est pas l’apanage des seuls historiens et qu’il incombe à tout intellectuel africain contemporain s’adonnant à l’écriture. Selon Ki-Zerbo :

[...] L’historien de l’Afrique, en ramenant à la vie le passé de ce continent, crée un capital spirituel qui constituera une source multiforme et permanente d’inspiration. Le sacrifice d’Abra Pokou, fondant le peuple Baoulé, animera des romanciers et des dramaturges. Les misères de la traite des Noirs, la tragédie des divisions qui ont affaibli les pays africains, la saga torrentielle du terrible Tchaka, tout cela constituera un bien-fonds inestimable, (J. Ki-Zerbo, 1972, p. 30).

Faisant sien cet appel, Marouba Fall écrit dans son ouvrage critique (2022) que la mission du dramaturge est de « réécrire la vraie histoire de l’Afrique, à peindre les héros du continent noir caricaturés, à restituer leurs rôles de régulateurs sociaux au griot et au féticheur traditionnels injustement considérés comme des parasites et des obscurantistes. » (Fall, 2022, p. 45) avec leur visage authentique que ses prédécesseurs, la majeure partie de sa dramaturgie s’inspire des faits historiques documentés et établis. *Aliin Sitooe Jaata, la dame du Kabrus* reprend l’histoire de Aline Sitoé Diatta connue dans les années 1930-1940 pour être l’une des figures féminines majeures, héroïnes de la résistance casamançaise et sénégalaise à l’occupation coloniale (Serbin et al., 2015, p. 49). Partant du Sénégal, le dramaturge ratissera large en s’emparant aussi de la figure de Chaka, souverain dans l’Afrique du sud précoloniale à la suite de beaucoup d’écrivains africains juste après les indépendances à l’initiative de l’écrivain bantoue Thomas Mofolo. Ce dernier fut, en effet, le premier à révéler la figure historique du roi zoulou à travers la fiction, notamment dans son roman : *Chaka. Une épopée bantoue* (1925). Le personnage éponyme finit par acquérir le statut d’un mythe littéraire, symbole du panafricanisme après les indépendances. Le dramaturge sénégalais joue sa partition en mettant sa dose d’originalité avec un genre, une pièce de théâtre et un sous-titre différent : *Chaka ou un roi visionnaire*. Il y met en scène l’accession de Chaka à la tête de son pays et son détermination inexpugnable à la conquête de territoires pour constituer un vaste empire. Malheureusement,

---

<sup>5</sup> Déclaration attribuée à Chinua Achebe.

<sup>6</sup> Extrait de sa communication de Niamey en 1984.

son excès de rigueur le transformera progressivement en tyran jusqu'à ce qu'il succombera à la suite d'attaque venant de ses propres officiers.

En ce qui concerne la pièce suivante *De la Bible au fusil*, le dramaturge met en scène la première révolte d'esclaves en 1822 noirs en Virginie dirigée par Denmark Vesey<sup>7</sup>. Ce qui veut dire que Marouba Fall est un panafricaniste dont le regard dépasse les frontières de l'histoire africaine ; en s'inspirant de cette révolte d'esclaves en Amérique, il prend en charge l'histoire des Noirs de la diaspora en suivant leur itinéraire dans le monde.

Les premiers résultats d'analyse nous permettent de voir dans les sources d'inspiration historique des enjeux à la fois politique, idéologique et culturel. Politique dans la mesure ou la réécriture de l'histoire, en marge de l'histoire officielle coloniale, est un acte de réappropriation historique d'une souveraineté jadis extorquée. Fall écrit à ce propos : « Le chef zoulou est arraché au passé auquel il appartient et qu'il a marqué de façon indélébile pour incarner les idéaux de l'Afrique noire indépendante qui cherche à se dépasser » (*CHK*, p. 109). Ce qui donne aussi une dimension idéologique et culturelle car la démarche permet de déconstruire le mythe d'une Afrique caractérisée par un vide culturel, d'une part et d'autre part, le mythe d'Africains incapables de faire leur propres investigations scientifiques (C. A. Diop, 1984). Ce qui pousse le dramaturge à dire que « l'histoire comme source d'inspiration doit être traitée de façon à éclairer les contemporains » (*CRV*, p. 110)

Par conséquent, les pièces étudiées, se situant en marge de l'histoire officielle qui est une histoire de légitimation de la domination des Noirs par l'Occident impérialiste (E. Savarèse, 1998), propose une réécriture de l'histoire des peuples africains colonisés<sup>8</sup> d'une part et d'autre part, celle de la condition des Noirs dans une Amérique à dominante blanche, ségrégationniste et suprématiste<sup>9</sup>.

## 2. Les implications esthétiques de l'histoire

Du point de vue de l'esthétique la réécriture de l'histoire a des implications évidentes qui corroborent la volonté de proposition de la version africaine de l'histoire et de l'esthétique théâtrales. En vérité, il peut paraître paradoxal de proposer sa version de l'histoire jugée plus authentique en utilisant des procédés étrangers voir des moyens d'expression occidentale. C'est comme le disait J. Paul Sartre, « rejeter d'une main, ce que l'on accepte de l'autre » (J. P. Sartre,

---

<sup>7</sup> Cf. Michael P. Johnson, « Denmark Vesey and His Co-Conspirators », *The William and Mary Quarterly*, vol. 58, no 4, 2001, p. 915-976

<sup>8</sup> En particulier, l'histoire d'Aliin Sitoé Djata, héroïne de la résistance sénégalaise anticoloniale, et celle de Chacka contre les colons britanniques, op.cit.

<sup>9</sup> En particulier, l'histoire de la révolte des Noirs en Virginie dans les années 1882, op.cit.

1948, p. 16). Cependant, puisqu'il s'agit de s'adresser à leur peuple<sup>10</sup> mais aussi au monde, l'esthétique théâtrale et la langue française qui la véhicule s'avèrent des outils de communication appropriés et efficaces. Par contre, ce choix, n'obligeant pas une imitation servile des canons esthétiques occidentaux, les dramaturges africains vont en faire un usage particulier plus conforme à leur terroir et à leur culture. Cet usage passe d'abord par un rejet des catégories littéraires ou dramatiques issues de l'esthétique occidentale classique. Dans la conception des pièces, ce rejet se traduit par le refus de spécifier les sous-genres dramatiques en tragédie, comédie (Boileau, *op.cit.*) ou drame (V. Hugo, 1827). Marouba Fall a juste mis « pièce de théâtre » sur les pages de couverture de l'ensemble de ses pièces plus conforme à la réalité dramatique africaine où il n'existe pas de frontières entre tragédie et comédie. Senghor le rappelle dans la préface des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop en ces termes : « Il n'y a en Afrique noire, ni douaniers, ni auto-indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte et la fable, il n'y a pas de frontière » (B. Diop : 1958, p. 8). Bernard Dadié fait le même constat lorsqu'il écrit : « Dans l'esprit des Africains, il n'y a pas de divergences entre les différents genres » (B. Dadié, 1937, p. 62).

La réappropriation de l'esthétique africaine se traduit aussi par le rejet par Marouba Fall de la structuration classique de l'écriture dramatique. Dans ses pièces, en lieu et place des Actes et scènes, subdivisions classiques héritées de l'esthétique occidentale, le dramaturge opte pour des concepts novateurs tels que « Vision » dans la pièce *Adja la militante du G.R.A.S<sup>11</sup>*, par exemple et dans *Aliin Sitoye Jaata*, « Evocations » et « Rétrospectives », dans *De la bible au fusil suivi de Chaka*. Si « Vision » est une allusion à la vision africaine de l'esthétique dramatique, cette vision est mise en évidence dans les deux pièces suivantes où d'après le contexte africain selon le dramaturge, les concepts « évocations » et « rétrospectives » renvoient à l'action de proférer la parole, au récit et à la mémoire. Ce qui nous ramène aussi en Afrique, peuple où la civilisation, l'histoire, la connaissance se transmet de bouche à oreille, de génération en génération. Marabout Fall révèle que l'Afrique est toujours sous l'emprise de l'oralité malgré l'occidentalisation et l'appropriation des Technologies. « J'ai veillé à ce que l'évocation soit une unité au sein de laquelle les Rétrospectives s'enchaînent de manière cohérente » (. On se rappelle bien de la profession de foi du griot traditionnelle sur l'évocation de ses compétences oratoires exhumées par D. T. Niane dans son épopée.

---

<sup>10</sup> Ceux-ci se trouvant dans des contextes complexes de post-colonisation où les langues étrangères sont désormais utilisées comme langues de l'administration, donc de l'école et d'expression littéraire officielle.

<sup>11</sup> Du fait de son inspiration politique et sociale, cette pièce ne fait pas partie du corpus étudié.

Je suis griot. C'est moi, Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. [...] Je tiens ma science de mon père Djéli Kedian, qui la tient aussi de son père (D. T. Niane, 1960, p. 11).

Dans l'avant-propos de *Chaka*, l'auteur réactive ce choix en précisant que :

En Afrique la mission de redonner vie et gestes des héros d'hier devant les générations nouvelles est dévolue, en Afrique traditionnelle, au griot qui apparaît ici sous les traits du récitant qui introduit, commente et conclut le drame. Ce dernier se présente comme un récit épique, mieux interprété devant un auditoire lors d'une veillée, comme cela se faisait autrefois dans les villages négro-africains » (M. Fall, *CRV*, p.110).

L'encrage des pièces de Fall au terroir africain est mis en évidence par l'éclatement des unités de lieux et de temps. Comme il refuse de se plier aux règles du théâtre classique, le dramaturge africain rejette aussi les unités de lieu et de temps qui enferme l'action dans un cadre spatio-temporel invraisemblable ; or le théâtre africain reflète la vie et les événements qui s'y déroulent dans sa globalité en à croire Alioune Oumy Diop

Dans son ensemble, le théâtre traditionnel africain ne se détache jamais de la vie collective. Il a pour mission de signifier [...]. Il est une expression de la vie de l'homme. Or, l'homme est inconcevable en dehors de la société (A. O. Diop, 1985, p. 82).

Ce qui explique la diversité des lieux et l'étalement de la durée car l'organisation d'un événement en Afrique nécessite plusieurs lieux et plusieurs jours. De même, un seul lieu peut devenir le théâtre de plusieurs événements selon les circonstances, cet espace est aujourd'hui place du marché, demain place de danse, ou palabre, etc.<sup>12</sup> Par conséquent, en Afrique, il n'existe pas un espace spécifique dédié au théâtre, mais des « espaces théâtralisés » (O. Diakhaté, 1984, p. 52) précise, l'un des éminents spécialistes de théâtre, Ousmane Diakhaté. Lors des événements, le jeu peut se dérouler dans plusieurs espaces aménagés pour la circonstance. Ainsi, dans Aliin Sitoye, l'espace renvoie à cette pluralité de lieux plus conforme à la réalité dramatique africaine. Suivant les « Rétrospectives » et « Evocations », l'action se déroule, tour à tour dans les « *village de Kabrus* » et d'*Efok*, (*ASJ* p. 29) « *dans des concessions de personnages* » (*ASJ*, p. 11 ; p. 81), dans différents lieux comme « *un sanctuaire en bordure*

---

<sup>12</sup> Aujourd'hui encore cette conception de l'espace multifonctionnelle n'a pas disparu : même dans les centres urbains, une place, voir une rue quelconque peut être transformée du jour aux lendemains et tour à tour en place de baptême, lieu de conférence, lieu rituel ou de cérémonie religieuse.

*de mer* » (ASJ, p. 19), *le bois sacré*, (ASJ, p. 89), et dans des bureaux vu le contexte d'implantation des structures de l'administration coloniale. Dans *De la bible au fusil*, l'action se déroule tour à tour « chez Denmark Vesey », à « l'église africaine », « chez les Wilson », « dans la cabane de Kitty », dans *Chaka*, les personnages se retrouvent tour à tour à « la place publique », « au palais royal », « au camp d'entraînement » et à des lieux quelconques dans la capitale. Par ailleurs, l'histoire dans l'esthétique se reflète sur les dialogues qui portent le langage du terroir. Malgré l'usage du français, les discours sont articulés au statut des personnages contrairement au théâtre classique. Le dramaturge le fait remarquer d'ailleurs dans l'Avant-propos de *Chaka* en ces termes :

Je me suis gardé de commettre le pêché de bon nombre d'auteurs dramatiques dans les œuvres de qui tous les personnages parlent le même langage : le roi et le courtisan, le soldat et l'homme de rue, le paysan et l'ouvrier, le vieillard et le jeune homme (CRV, p. 111)

Selon Marouba Fall, ce souci de faire parler un langage standard identique à tous les personnages n'est pas réaliste. C'est ce propre du théâtre classique que le dramaturge déconstruit en faveur de la langue du terroir avec ses différents registres. Le dramaturge mise sur le naturel beaucoup plus proche de la réalité dramatique africaine. Plus que tout autre marqueur de tradition, le redéploiement des formes dramatiques traditionnelles est aussi très prégnant dans les pièces de Marouba Fall.

En effet, le choix des concepts comme « Evocation », « Rétrospective » en lieu et place d'Acte et Scène se justifie dans son théâtre du dramaturge sénégalais sous l'axe d'une stratégie de réappropriation de l'esthétique traditionnelle dans le domaine de la mise en scène dramatique. Inspirés de la parole proférée et de la mémoire restituée, les concepts d'évocation et de rétrospectives rappellent en arrière-plan, le spectacle du conte, une des formes originelles du théâtre traditionnel où se déploie le génie dramatique africain (A. C. Touré, 1970). En commentant les modes de représentation des *Nouveaux contes* de Birago Diop, Senghor confirme cette spectacularisation du conte en Afrique :

Le conte comme la fable se présente comme des drames. Le conteur joue ses personnages avec une sureté de geste et d'intonation rarement en défaut, il prend tour à tour, la voix ironique de Leuk, la voix nasillarde de Oncle Bouki, la bonne grosse voix de Gnèye –l'Eléphant. Il chante ses poèmes qui marquent le rythme de la pièce ; il les danse parfois (L. S. Senghor, 1961, p.7).

Dans le prologue, le personnage de Banjo Bill se positionne comme le narrateur : « En vous narrant l'histoire que je vous propose... ». Après le prologue, il débute la mise en scène

par la formule suivante : « il était une fois ». Ainsi, dans *De la Bible au fusil*, le dramaturge s'efface pour laisser la place à Banjo Bill qui se présente comme le personnage-mémoire chargé de témoigner. Cette option, comme susmentionné, est expressément plus précisée dans l'avant-propos *Chaka ou le roi visionnaire* où Le récitant qui prend la place du « prologueur » grec pour nous présenter l'histoire qu'il s'apprête à mettre en scène. Il se fixe comme objectif de « conter l'épopée du fils de Senzangakona, du fils de Nandi, la reine de Motchotchet » (*CRV*, p. 113). Il ajoute :

Je veux vous conter l'épopée du plus extraordinaire politique que le continent noir ait jamais connu, de celui qui fonda la nation zouloue dans la 1ère moitié du XIXème siècle marquant d'un sceau indélébile l'histoire de l'Afrique du sud (*Ibid.*, 113).

Dans une Rétrospective, alors qu'elle vient de subir la terrible épreuve du fouet comme châtiment corporel, Kitty, la femme de Denmark, a du mal à retrouver le sommeil. Pour la consoler son mari lui conseille de penser à une veillée africaine dont le décor rappelle à bien des égards un spectacle de conte traditionnel avec l'évocation du clair de lune, du cercle des spectateurs, la gaité de la communauté qui assiste. La scène est restituée comme suit :

DENMARK

— Songe que tu es quelque part en Afrique. Par exemple, dans un petit village du Sénégal. Imagine que c'est la nuit, dans ce village.

Vois la lune est au rendez-vous. Elle apporte aux hommes son tribut de clarté et de merveilleux. Un cercle de spectateur s'est formé autour du conteur.

Regarde, ce sont des bambins, des adolescents, des femmes et des vieillards qui dansent, applaudissent.

Ecoute. Leurs éclats de rires comme d'innombrables appels fusent en crescendo vers le ciel et convient les étoiles à la joie terrestre.

KITY

— Le Sénégal !

DENMARK

— Concentre ton imagination sur ce conteur qui ponctuant, ses paroles sonores du rythme de la kora où du balafon, chante l'épopée de nos ancêtres, l'ineffable beauté des civilisations noires. Abandonne-toi tout entière, à ce spectacle qui te restitue à toi-même, à l'Afrique immortelle (*DBF*, p. 48).

En insérant ce spectacle de conte dans la mémoire des personnages, par le truchement du dialogue, le dramaturge met en branle l'esthétique qu'il promet et qu'il est en train de mettre en place par l'usage de la mise en abîme qui fait voir un spectacle dans un spectacle. Dans

*Chaka*, le personnage de la foule, désigné par le vocable Le Peuple, omniprésent, représente justement la communauté qui assiste à son théâtre quotidien (*CRV*, pp. 112, 124, 142 174)<sup>13</sup>.

D'autres marqueurs culturels de l'africanité des pièces en question sont visibles à travers la présence de la musique par des chants et des danses. Non seulement le griot récitant s'identifie à un musicien chanteur, d'où le nom de Banjo Bill, le banjo étant l'instrument de musique que le personnage dit avoir hérité de son père (*DBF*, p. 38). De même dans la deuxième pièce, Le récitant demande à la muse qu'on lui apporte la guitare monocorde qui « égayait les nuits de clair de lune en pays bantou ». Toutes les « Rétrospectives » pour ne pas dire Scènes sont d'ailleurs ponctuées de musiques, de chants et de danses dans les deux pièces surtout dans *Chaka* où le cadre est directement lié à l'Afrique et à la culture traditionnelle bantoue. Mieux, le chant n'est pas un acte de distraction futile dans ce contexte : « Il n'existe pas de l'art pour l'art en Afrique, disait Senghor, l'Art en Afrique traditionnelle est toujours fonctionnelle. » (Senghor, 1956, p. 18). En d'autres termes, en plus de sa fonction esthétique, l'art est toujours utile en Afrique, il joue une fonction bien précise. Dans la pièce, Banjo Bill le précise ainsi dans le prologue lorsqu'il met l'accent sur la fonction testimoniale au-delà de son statut de troubadour comique : « Je ne suis pas là pour jouer au bouffon, je suis là pour témoigner. » (*DBF*, p. 19). Il ajoutera plus loin : « Je chante pour que les hommes noirs d'ici se souviennent des soleils glorieux de l'Afrique et ne perdent jamais l'espoir » (*BDF*, p. 39). En plus, le chant de Bill n'est pas seulement un chant de nostalgie, elle est révolutionnaire quand il mobilise ses frères noirs pour la révolte :

*L'heure de vérité approche,  
Frère noir  
L'heure de vérité approche, reculeras-tu  
La mort vaut mieux que la servitude  
L'heure de vérité approche, pour ton fils ouvre le chemin de l'espoir »* (*DBF*, p.78)

Dans la pièce éponyme, Chaka est célébré au retour d'une guerre à travers cette harangue qui rappelle le coryphée traditionnel qui dirige le chœur dans les tragédies classiques : « compagnes, chantons le grand guerrier qui a su venger Dinguiswayo », et le verbe se fait chant dans un mouvement d'ensemble exceptionnel aux allures dithyrambiques le foule entonne :

*Notre athlète est le plus beau  
Notre athlète est le plus fort  
Chaka, Chaka ô Chaka  
Son nom sera notre rempart  
Chaka, Chaka, ô Chaka* (*CHK*, p.140)

---

<sup>13</sup> Pour ne citer que ces exemples.

Bâti sous le mode poétique, le récitant active les ressources du langage pour mettre en valeur la singularité du personnage à plusieurs points de vue : son élégance et sa puissance, mises en évidence par les tournures hyperboliques « le plus beau » et « le plus fort », l'admiration qu'il suscite montrée par la répétition interpellative de son nom « Chaka », « Chaka, repris plusieurs fois avec des apostrophes interjectives « *ô Chaka , ô Chaka!* » qui ponctuent le chant. Tout exprime l'exaltation et la glorification du souverain, comme un roi digne de porter son titre et de représenter son peuple avec qui il tisse un lien ombilical « notre athlète », « notre athlète », « notre rempart » (*ibid.*). Convenons que globalement le chant est omniprésent dans les pièces, ils ponctuent les répliques et permettent d'embrayer sur l'intensité dramatiques. Aussi bien dans Chaka, dans *De la bible au fusil* que dans *Aliin Sitoyee Jaata*, les pièces puisent leurs sources dans le passé mais assument des fonctions révolutionnaires participant à la mise en valeur du patrimoine traditionnel (*ASJ*, p. 108, p. 146).

### 3. Une Dramaturgie historique, actuelle et universelle

Selon François Hartog dans la perspective présentiste, le personnage historique est toujours réinterprété à travers des valeurs actuelles. Dans un contexte où les pays africains sont la domination néocoloniale, **Marouba Fall montre comment les valeurs de** résistance, de souveraineté, et de panafricanisme doivent servir de moyen de combat pour faire face à cette situation. Ce qui explique le rappel du contexte par l'auteur lui-même dans les annexes (Fall, p. 97) en ce qui concerne par exemple la pièce de *De la bible au fusil*, écrite en 1977, période où les Noirs des Etats-Unis étaient sous le régime de la politique de ségrégation raciale, au même moment l'Afrique du Sud est sous le régime de l'apartheid. De tels problèmes d'injustices, de liberté et d'oppression auxquels les Noirs faisaient face à cette époque étaient en étroite relation avec les événements qui inspirent le dramaturge, c'est-à-dire, les premiers moments de pratiques d'esclavage en Amérique sur les Noirs à Charleston en Virginie. Si le dramaturge met l'accent sur la révolte de ces premiers esclaves noirs aux Etats-Unis, c'est une façon d'indiquer la voie aux générations contemporaines victimes des problèmes identiques. Une façon de signifier que seule la lutte libre, ce d'autant plus qu'entre l'esclavage et la ségrégation, l'apartheid et la dictature, il n'y a que le nom qui change et peut être le degré d'atrocité également eu égard à l'ampleur des dégâts matériels, humanitaires et moraux, mais ce sont les mêmes pratiques : « Votre méthode, rappelle à bien des égards quelque chose que nous avons connu dans l'histoire », disait Madame Christophe à son mari dont la gestion de son peuple devenait de plus en plus tyrannique (A. Césaire, 1963, p. 58). Mettre en scène une tentative de

révolte d’esclaves qui a eu lieu dans le passé et dans un autre pays, permet donc, par la mise à distance (Brecht, 1972) de poser un regard sur l’actualité par rapport au contexte : la lutte des peuples noirs contre l’apartheid en Afrique du Sud, le combat des Africains en général contre la dictature et le néocolonialisme en Afrique post-coloniale.

Actuelle aussi, les pièces le sont, par rapport à la date de réédition en 2022, c’est-à-dire, de nos jours<sup>14</sup>. En effet, l’histoire récente de Georges Floyd exécuté froidement aux USA à Minneapolis le 25 mai 2020 par l’agent de police Dereck Chauvin<sup>15</sup> et le mouvement « Black Lives matter »<sup>16</sup> rappelle que le combat pour sortir de la domination et aspirer à la liberté est toujours d’actualité aux Etats-Unis. Ce sont les formes qui changent mais le principe fondamental demeure, la liberté. Le passé est donc interrogé à partir du présent et pour le présent. Ce que F. Hartog appelle le régime d’historicité.

A propos des sources d’inspiration de la pièce sur *Aliin sitoyee Jaata* et *Chaka*, c’est le même principe qui guide le dramaturge ; il puise dans l’histoire pour donner matière à réflexion aux générations contemporaines. Dans les années post-coloniales, l’Afrique est laissée à elle-même. Elle porte encore les stigmates de la colonisation, de la division, de la balkanisation avec la constitution de micro-Etats, à la fois fragiles et impuissants. Au lieu de s’unir en fédération, chaque dirigeant voulait s’ériger président dans son pays, entraînant certains à des dérives dictatoriales, des guerres tribales et des rebellions qui déciment les peuples<sup>17</sup>.

A cette période, les Africains ont besoin d’exemples charismatiques de leaders qui boostent l’unité africaine. Au-delà des frontières imaginaires tracées par l’ex-colonisateur, les peuples d’Afrique partagent la même histoire, les mêmes réalités culturelles et parfois les mêmes ethnies. D’où les raisons pour les Africains de s’unir en s’appropriant de leur l’histoire. Telle a été d’ailleurs le combat de Cheikh Anta Diop, qui commande de tenir le fil conducteur qui unit les peuples d’Afrique par la reconquête d’une conscience historique commune (C. A. Diop, 1979). C’est dans ce contexte que Chaka est ressuscité pour servir de figure de proue, de symbole et de référence. Le dramaturge l’exprime en ces termes dans l’avant-propos :

---

<sup>14</sup> Le dramaturge nous a fait l’insigne honneur de présenter cette réédition à la maison Harmattan Sénégal à Dakar, en juillet 2022.

<sup>15</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/George\\_Floyd](https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Floyd), consulté le 01, 02, 2025.

<sup>16</sup> Cf. Keeanga-Yamahtta Taylor, *Black Lives Matter: Le renouveau de la révolte noire américaine*, Marseille, Agone, 2017

<sup>17</sup> Cf. A. Mbembe, *De la postcolonie, Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris, La Découverte, 2005.

Le chef zoulou apparaît sous ma plume, comme exilé de lui-même, pour venir habiter mon univers sensible et philosophique. Il est aussi arraché au passé auquel il appartient et qu'il a marqué d'un sceau indélébile pour incarner les idéaux de l'Afrique noir indépendante qui cherche à se dépasser (*CRV*, p.109).

Aujourd'hui encore, à l'orée du 2<sup>ème</sup> millénaire, l'Afrique, est à la croisée des chemins. Il se pose de graves problèmes de leadership. Non seulement les puissances impérialistes font toujours « main basse sur l'Afrique » (J. Ziegler, 1978) avec la prédation de nos ressources mais aussi la montée des mouvements sécessionnistes place nos pays dans une instabilité politique et sociale sans précédent à cause justement de la crise de leadership. Le rappel des figures charismatiques et emblématiques comme Chaka constitue un viatique pour nos chefs d'Etat. Certes, dans la pièce, comme dans la réalité historique, le roi n'est pas exempt de reproches à cause de son ambition surdimensionnée et de la rigueur à l'encontre de son peuple, cependant, son intention de construire un vaste ensemble pour une nation forte, unie et souveraine demeure encore aujourd'hui une source d'inspiration intarissable comme l'a souligné Ki-Zerbo (op.cit.) Chaka n'est pas un chef parfait certes, mais il est un modèle de chef incarnant la version africaine du leadership avec des qualités intrinsèques définies par Abdallah Cissé (2011) en ces termes : L'éthique qui fait qu'il œuvre pour son peuple.

- L'intelligence de comprendre que seule l'unité peut être un rempart contre les potentiels ennemis. « C'est pour vous convier à l'unité, dans la paix et la fraternité, l'unité par l'union de nos force, la conciliation de nos idéologie et l'orientation commune de l'action de nos gouvernements que je vous ai appelé à Oum'ngoungoun, capital de mon pays » (*CRV*, p. 143)
- La vision, car il a voulu engagé son peuple vers un destin plus prometteur : « Peuple, dit-il, je ferai de Nobemba un pays prospère dont les plaines se couvriront de taureaux aux cornes hautes et de génisses au pelage roux » (*CRV*, p. 124)
- La résonance. Il cristallise les vertus et valeurs inhérentes à celui d'un chef digne de ce nom, ses décisions sont appropriées par son peuple qui lui répond : « Sois notre maitre Chaka, sois notre roi ! » (*CRV*, p. 141).
- Le savoir dans l'art de la guerre, (*CRV*, p. 116) le savoir-faire en rassemblant les peuples, et le savoir reconnaître ses limites en sollicitant l'avis de ses conseillers (*CRV*, pp. 125-130). Mais malheureusement ce sont ses conseillers qui lui ont tourné le dos au moment où le peuple commençait à se braquer.

Qu'il s'appelle Chaka, Vesey, ou Aliin Sitoyee Jaata pour les femmes, ces figures, historiques et héroïques, ne sont pas peints par le dramaturge dans le but de les ressusciter par la magie du théâtre ou par pure nostalgie mais pour qu'ils servent d'exemples et de modèles inspirants les générations d'aujourd'hui et de demain. Toutes ses figures envisagent aussi dans leur discours un avenir radieux pour leur communauté : « Le temps est venu, suivez-moi ! » dit Vesey à sa communauté avant d'ajouter : « je vous conduirai en terre promise, si Dieu le veut ? », (*CRV*, p. 51). Il en est de même quand Chacka promet à son peuple l'édification d'un pays prospère (*op.cit.*) et chez Aliin Sitoyee Jaata lorsqu'elle prophétise sa réincarnation quand elle ne sera plus là par la future génération à travers « une voix (qui) se fera entendre aussi longtemps que le feu sera vivant sur cette terre, [...] » (*ASJ*, p. 110). Sous cet éclairage les pièces historiques ne restent pas ancrées dans une nostalgie du passé ou la dénonciation de ses injustices, mais elles balisent le futur.

## CONCLUSION

Malgré la différence des intrigues, du cadre spatio-temporel et des personnages, les pièces de Marouba Fall ont en commun l'histoire des peuples africains et de leur destinée. Cependant les événements mis en scène (passé-colonial et esclavage) sont interrogés à travers les préoccupations contemporaines liées au leadership africain dans le contexte postcolonial. Ce rapport présentiste transforme ces événements en support de réflexion critique sur le présent. Les pièces portent les thématiques fondamentales de la domination de l'homme par l'homme, de la responsabilité des uns et des autres, face à l'histoire et au devenir des communautés négro-africains. Par cet acte, le dramaturge interpelle ses contemporains sur des questions imminentes telles que le positionnement de l'intellectuel ou du leader face à un système oppressif ? Doit-on accepter le sort ou résister au prix du sacrifice suprême ? Quel modèle de leadership l'Afrique a-t-elle réellement besoin ? A travers ses pièces, il attire aussi l'attention sur le rapport des Africains à l'histoire, à la mémoire. Nombreux sont ceux qui, de nos jours, pensent que l'esclavage, la colonisation, l'identité sont dépassées<sup>18</sup>. Or, l'encrage historique ne traduit pas un manque d'ouverture à l'actualité et l'absence d'innovations dans l'écriture dramatique. Les Africains, gagneraient mieux, au contraire, à s'inspirer davantage de leur histoire commune,

---

<sup>18</sup> Beaucoup d'écrivains africains appelés Afropéens comme Alain Mabanckou (2012), Fatou Diom (2019) se définissant comme « écrivains monde » pensent que le passé de l'Afrique constitue un poids dont il faut se décharger pour exprimer les préoccupations actuelles. Or, parler du passé n'est pas se détourner des problèmes actuels. Ne pas exprimer son histoire, c'est se mouvoir dans un universalisme à sens unique qui, se parant de cosmopolitisme tentant, a pour but de gommer, en réalité, les différences et *in fine* notre identité.

à réinvestir et à réinsérer les formes dramatiques traditionnelles plus adaptées à cette histoire dans des œuvres contemporaines pour mieux les valoriser et les révéler au reste du monde.

## **BIBLIOGRAPHIE**

FALL, Marouba, *Aliin Sitooye, Dame du Kabrus* [1996], Dakar, NEA, 2019.

FALL Marouba, *De la bible au fusil*, suivi de *Chaka ou le roi visionnaire*, [1984], Dakar, L'Harmattan, 2022.

FALL, Marouba, *le théâtre négro-africain d'expression française, d'hier à aujourd'hui : L'exemple du Sénégal*, Dakar, NEA, 2022.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, [trad. de J. Tailleur], Paris, L'Arche, 1972.

CAMUS, Albert, *Requiem pour une nonne*, Paris, Théâtre des Mathurins, 1956

CISSE, Abdoulah, « Pour une Afrique prospère ; quelle citoyenneté ? quel leadership ? » Communication à Radisson, (Dakar), sur « les problématiques du Leadership en Afrique », 2011.

DIAKHATE Ousmane, « De l'espace théâtral » in, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n ° 19 - 1989, pp. 51-58.

DADIE, Bernard, « Mon pays et son théâtre », *Education Africaine*, n° spécial, 1937, pp. 61-63.

DIOP Alioune Oumy, « Réflexions sur le théâtre Africain précolonial et contemporain », in : *Quel théâtre pour le développement en Afrique*, Dakar : N.E.A, 1985, pp. 82.

DIOP Cheikh Anta, « communication de Niamey » en 1984.

HARTOG François. « Ce que la littérature fait de et à l'histoire », in *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Ki-ZERBO Joseph, « Introduction générale », in *Histoire générale de L'Afrique : Tome I. Méthodologie et préhistoire africain*, Paris, Unesco, 1999.

MOFOLO Thomas, *Chaka. Une épopée bantoue*, [traduit du sesotho au français par Victor Ellenberger], Paris, Gallimard, 1925.

KEEANGA-YAMAHTA Taylor, *Black Lives Matter: Le renouveau de la révolte noire américaine*, Marseille, Agone, 2017

MBEMBE Achyle, *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, La Découverte, 2005. [https://fr.wikipedia.org/wiki/George\\_Floyd](https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Floyd), consulté le 01, 02, 2025.

SAVARESE Eric, « L'histoire officielle comme discours de légitimation : Le cas de l'histoire coloniale » in *Politix*, vol. 11, n°43, 3<sup>ème</sup> trimestre 1998, pp. 93-112

SARTRE J. Paul, « Orphée noir », in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948.

SERBIN Sylvia et al., « Femmes africaines, panafricanisme et renaissance africaine », Paris, Édition de l'Unesco, 2015.

ZIEGLER Jean, *Main basse sur l'Afrique*, Paris, Le Point, 1978.