

ABSTRACT

Title of Dissertation: LA « MALGACHISATION » DU THÉÂTRE :
AU CROISEMENT DES TRADITIONS
AUTOCHTONES ET DES
EXPÉRIMENTATIONS THÉÂTRALES
ENTRE LES ANNÉES 1950 ET LES ANNÉES
1990

Leandra Cormier, Doctor of Philosophy, 2023

Dissertation directed by: Professor, Valerie K. Orlando, Department of
French and Italian

This dissertation focuses on Malagasy experimental theater written and performed from the 1950s to the 1990s. This timeframe is important because it draws a parallel between the 1947 political revolution, leading to the independence of Madagascar in 1960 and, at the same time, the rebirth of classical (traditional) theatrical production; theatre silenced by the colonizer because it was in the Malagasy language. Ironically, the Malagasy Cultural Revolution also led to the rebirth of literary and theatrical production in the French language, thus establishing the sociocultural and linguistic multivalent qualities of Malagasy society's collective memory denied by the colonizer and betrayed by the revolution of 1972. During this time, the theatrical oeuvre produced fostered thinking about Malagasy history as a braid of different sociopolitical, cultural, and linguistic pasts.

LA “MALGACHISATION” DU THÉÂTRE : AU CROISEMENT DES
TRADITIONS AUTOCHTONES ET DES EXPERIMENTATIONS THÉÂTRALES
ENTRE LES ANNÉES 1950 AUX ANNÉES 1990

by

Leandra Cormier

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Ph.D. in Modern French
Studies
2023

Advisory Committee:

Professor Valerie K. Orlando, Chair
Professor Andrea Frisch
Professor Sarah Benharrech
Professor Maria Beliaeva Solomon
Professor Lillian E. Doherty

© Copyright by
Leandra Cormier
2023

Acknowledgements

First and foremost, I would like to express my deepest gratitude to Mbato (Ravaloson) for teaching me about the history of Malagasy theater, and to Joël who compassionately agreed to be my voice, eyes, ears, and feet in Madagascar. Misaotra betsaka tompoko ô !

I would also like to express my thankfulness to the Francophonies - Des écritures à la scène (Limoges, France), to the Théâtrothèque Gaston Baty (Paris, France), as well as to RFI who kindly provided me with the plays for my primary sources.

And lastly, to my dissertation advisor, Professor Valérie K. Orlando, who allowed me to become the researcher I am and envision the researcher I will be, my sincerest thanks for all the valuable help you have provided me over the past years. Your commitment, expertise, and patience have been invaluable assets to me throughout my dissertation, and I am deeply grateful to have had you as my advisor. You are an inspiring role model. Your career path is what I wish to have for me. And I can never thank you enough for your support and encouragement. Please accept my heartfelt thanks and best wishes for the future.

Table of Contents

Acknowledgements	ii
Introduction	1
De la royauté à la colonisation : brève histoire des royaumes malagasy	11
Construction et (re)définition de l'identité malagasy à travers les siècles	13
De l'oralité à la scène : l'évolution du théâtre malagasy	16
Le théâtre avant l'introduction de la civilisation occidentale	17
Le théâtre véhiculé par la civilisation occidentale	18
Le théâtre contemporain	26
Entre traditions et modernité : les défis des dramaturges malagasy dans un contexte de changement socioculturel et politique	27
Le théâtre malagasy face aux enjeux de genre	28
Le public des pièces de théâtre malagasy : de l'élite urbaine aux communautés rurales	30
Chapitre 1 : Le mythe comme reflet de la réalité sociale et politique : analyse des pièces de Jacques Rabemananjara, Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Michèle Rakotoson et Clément Rajaonarison.....	34
1.1 Représentation scénique du traumatisme et prise de conscience.....	34
1.2 Jacques Rabemananjara : père fondateur de la conscience politique et culturelle malagasy ..	43
1.2.1 <i>Les Dieux Malgaches</i> (1942) : une représentation mythique du Malagasy en quête de liberté et de dignité	50
1.2.2 <i>Les Boutriers de l'aurore</i> : célébration des origines malagasy	54
1.3 Vision mythique de l'histoire : le passé réinventé	67
1.4 La forme théâtrale malagasy : entre tradition et modernité	81
Chapitre 2: Le silence parlant : la force expressive du non-dit chez Michèle Rakotoson, David Jaomanoro et Jean-Luc Raharimanana.....	103
2.1 David Jaomanoro : profanateur et incantateur de la parole	108
2.2 Michèle Rakotoson : reconstructrice et restitutrice de la mémoire.....	119
2.2.1 <i>La maison morte</i> : réflexion, analyse et accusation	122
2.2.2 <i>Un jour ma mémoire</i> : critique d'une entente séculaire	124
2.3 Jean-Luc Raharimanana : chroniqueur de la violence	135
Chapitre 3: Théâtre et société: réflexion morale entre satire politique et engagement politico-socioculturel chez David Jaomanoro, Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Henri Rakotondrasoa, et Narcisse Randriamirado	150
3.1 Les pièces de Charlotte Rafenomanjato : une critique sociale sur les valeurs monétaires	157
3.2 La ville de la faute professionnelle	165
3.3 Apparence et substance : le monde réduit à son essence	178
Conclusion.....	190
Glossaire.....	194
Bibliographie	195

« Aza pizina ny teny fa manana elatra, ka raha pizina manidina »
ohabolona (proverbe) malagasy

Introduction

Depuis l'indépendance en 1960, Madagascar a connu des bouleversements sociopolitiques et culturels significatifs qui ont eu des répercussions sur les aspects de la société, y compris sur les arts et la culture. Dans cette optique mouvante, le théâtre contemporain malagasy s'est affirmé comme une forme d'expression innovante, explorant de nouveaux styles et remettant en question les normes sociales et culturelles traditionnelles. Cette thèse se propose d'analyser le théâtre expérimental moderne malagasy à travers les approches théoriques avant-gardistes d'Antonin Artaud et de Bertolt Brecht (des années 1920 à 1950) afin de comprendre ce qui rend cette forme d'expression utile et importante dans les évolutions sociopolitiques et culturelles de la Grande île (l'une des appellations de Madagascar) depuis l'indépendance.

L'approche d'Artaud qui prône une théâtralité physique et sensorielle visant à réveiller les instincts primaires du spectateur, celle de Brecht qui cherche à stimuler l'esprit critique du public et à le rendre actif dans la transformation sociale, ainsi que celle initiée par Samuel Beckett et Eugène Ionesco caractérisée par l'exploration de l'absurdité de la condition humaine dans un monde dépourvu de sens et mettant en scène des personnages isolés, et qui se heurtent à l'incompréhension, l'absence de communication et le vide de la vie, offrent des outils judicieux pour analyser comment le théâtre expérimental malagasy utilise des formes novatrices et des thèmes convenables pour interroger les valeurs sociales et culturelles, donner la parole aux voix marginalisées et explorer de nouvelles formes artistiques. Comme je l'évoque dans le chapitre 2, les dramaturges malagasy ont été donc influencés par le théâtre de l'absurde, de Beckett, de Ionesco et d'autres formes de théâtre expérimental en raison

de l'impact de ces mouvements sur le théâtre mondial dans les années 1950 et 1960. De là, cette influence s'inscrit dans le contexte d'évolution sociopolitique et culturelle avec la montée du nationalisme malagasy et prise de conscience croissante des identités malagasy. Les dramaturges malagasy ont cherché à utiliser des formes théâtrales expérimentales pour explorer les questions de la condition humaine dans un climat malagasy spécifique en utilisant des éléments de la culture et de la tradition malagasy pour donner une identité locale à leurs œuvres. Mais avant cela, j'examinerai, dans un premier temps, dans le premier chapitre, comment l'histoire et le mythe ont leur importance dans le théâtre malagasy pour comprendre ce théâtre, puis je terminerai par le troisième chapitre sur la correspondance entre le théâtre et la société pour montrer comment les artistes malagasy réhabilitent le passé et l'histoire locale et affirment les valeurs communautaires à travers leur art.

Cette étude se concentrera, entre autres, sur les pièces de théâtre *Les Dieux malgaches* (1947), *Les Boutriers de l'aurore* (1957) et *Agapes Des Dieux : Tritriva* (1962) de Jean-Jacques Rabemanajara ; *Le prix de la paix* (1985), *Le pain des autres* (1988), *La Pécheresse* (1988), *L'oiseau de proie* (1990) et *La paix du purgatoire* (1991) de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato ; *Sambany* (1979), *Histoire de Koto* (1980) et *Maison morte et Un jour ma mémoire* (1991) de Michèle Rakotoson, *Le Prophète et le Président* (1990) de Jean-Luc Raharimanana, ou encore *La retraite* (1987) et *J'ai marché dessus* (1989) de David Jaomanoro. En explorant les pièces de ces dramaturges à travers les cadres théoriques proposés, j'espère montrer comment le théâtre expérimental malagasy a été un moyen essentiel pour les artistes de l'Île Rouge de s'engager avec les événements sociopolitiques et culturels de leur pays, en réexaminant

les normes établies et en explorant de nouvelles formes d'expression artistique. Par ailleurs, je souhaite montrer comment l'expérimental a permis de donner une voix à ceux qui étaient marginalisés dans la société malagasy et comment cela a eu un impact sur la manière dont les Malagasy se perçoivent eux-mêmes et leur place dans le monde.

D'autre part, dans un contexte socioculturel marqué par des inégalités et des préjugés profondément ancrés, le théâtre expérimental malagasy, dans ce cadre, s'est emparé de diverses formes parmi lesquelles l'allégorie a joué un rôle majeur. Je m'intéresserai également sur la manière dont le théâtre expérimental malagasy utilise l'allégorie pour explorer de nouveaux horizons artistiques et pour interroger les codes sociaux et culturels.

Le choix de ces pièces s'est imposé, tout d'abord, par le fait qu'elles couvrent une période allant de 1947 à 1991, permettant ainsi d'explorer l'évolution du théâtre malagasy au fil des décennies depuis l'indépendance. En effet, cette période est importante car elle établit entre la révolution politique de 1947, conduisant à l'indépendance de Madagascar en 1960 et, parallèlement, la renaissance de la production théâtrale classique, c'est-à-dire, traditionnelle ; théâtre réduit au silence par le colonisateur parce qu'il était en langue malagasy. Ironie du sort, la Révolution culturelle malagasy a également entraîné la renaissance de la production littéraire et théâtrale en langue française, consacrant ainsi les qualités socioculturelles et linguistiques plurivalentes de la mémoire collective de la société malagasy niée par le colonisateur et trahie par la révolution de mai 1972 qui a vu la chute du président Philibert Tsiranana, dont la présidence allait de 1959 à 1972, et le début d'une nouvelle ère de gouvernement socialiste à Madagascar. Elle a été menée par un groupe de

militaires et de civils qui étaient insatisfaits des politiques économiques et sociales du président Tsiranana, mais également mécontents des inégalités économiques et de la corruption qui étaient répandues dans le pays. La révolte a débuté le 27 mai 1972, lorsque des manifestations populaires ont éclaté dans la capitale, Antananarivo, et d'autres villes à travers le pays. Les manifestants ont réclamé la démission du président Tsiranana et la mise en place d'un gouvernement socialiste. Les forces de l'ordre ont réprimandé les manifestations, mais elles ont continué à se propager et à s'intensifier. Le 3 juin 1972, le président Tsiranana démissionne et est remplacé par un gouvernement provisoire dirigé par le général Gabriel Ramanantsoa. Ce gouvernement provisoire a rapidement instauré des réformes socialistes qui ont nationalisé les entreprises clés et a mis en place des programmes de redistribution des richesses. Cette insurrection a été un moment clé dans l'histoire de Madagascar, qui a conduit à la fin de la domination coloniale et l'émergence d'un pays indépendant. Elle a également été un moment décisif pour la transition vers un régime socialiste. Toutefois, il est important de noter que malgré ces changements, les réformes socialistes n'ont pas réussi à résoudre les problèmes économiques et sociaux structurels et ont même entraîné des crises économiques et des difficultés pour le pays.

Cette Révolution de mai 1972 est à la fois un mouvement étudiant et social qui se transforme en grève générale. Les manifestants réclamaient une rupture totale avec la France en ciblant les accords de coopérations avec l'ancien colonisateur signés en 1960 (l'année de l'indépendance de Madagascar) sous la présidence de Philibert Tsiranana. Ils ont notamment visé l'accord sur l'éducation : qui a donné lieu, entre autres, à la politique de *malgachisation*. La *malgachisation* est un terme qui fait

référence à un processus de promotion de la culture et des traditions malagasy dans les domaines de la politique, de l'économie et de la société. Ce processus a été mis en place après l'indépendance du pays par Didier Ratsiraka en 1976 à travers son *Boky Mena*¹ (Livre rouge), une *Charte de la Révolution socialiste malagasy* pour lutter contre l'influence culturelle et économique de la France, qui était restée forte après la fin de la domination coloniale. La *malgachisation* a impliqué la nationalisation des entreprises clés, la promotion de l'agriculture malagasy et la mise en place de programmes de redistribution des richesses. Il a également impliqué des réformes pour promouvoir donc l'utilisation de la langue malagasy dans l'éducation et la communication officielle, ainsi que la promotion de la culture *gasy* dans les domaines de la musique, de la danse et de l'art. L'objectif de la *malgachisation* était de promouvoir une identité nationale forte et de renforcer la souveraineté de Madagascar, en s'appuyant sur les valeurs culturelles et économiques uniques de l'île. Cependant, le processus de la malgachisation a été critiqué pour son manque d'efficacité dans la résolution des problèmes économiques et sociaux structurels et pour son manque de transparence dans l'application de ces politiques. Et donc dans ce *Boky mena*, on trouve le volet sur l'enseignement. Il est question d'une politique linguistique et éducative (PLE) avec le malagasy comme langue d'enseignement. Comme l'indique la sociolinguiste Vololona Randriamarotsimba, la *malgachisation* ne se limite pas à une politique éducative visant à promouvoir l'utilisation du malagasy comme langue d'enseignement, mais c'est plutôt un projet de grande envergure pour la société

¹ "Livre_rouge.Pdf." <https://web.archive.org/>, 13 May 2019, [web.archive.org/web/20201112030614/http://parti-arema.com/PDF/Livre_rouge.pdf](http://parti-arema.com/PDF/Livre_rouge.pdf).

malagasy dans son ensemble. L'objectif est de s'adapter aux réalités sociales et économiques de Madagascar en modifiant les programmes et les méthodes d'enseignement. L'adoption du malagasy comme langue d'enseignement n'est qu'un aspect de ce projet plus large. Le mouvement pour la *malgachisation* et la démocratisation cherche à réaliser ces deux objectifs pour transformer la société *gasy* (4). Cette révolution est considérée par certains comme une « seconde indépendance ». Pendant ce temps, l'œuvre théâtrale produite a favorisé la réflexion sur l'histoire malagasy comme un passément de différents passés socio-politiques, culturels et linguistiques. Ensuite, le choix de ces pièces a été décidé car ces dernières ont été écrites par des auteurs et autrices malagasy, offrant une perspective locale et permettant d'explorer les thèmes et les préoccupations spécifiques à Madagascar. *Les Dieux malgaches* de Jacques Rabemanajara est considérée comme la première pièce de théâtre écrite par un auteur malagasy et fondatrice du théâtre *gasy* moderne. Écrite en 1947, peu après l'Insurrection du 29 mars 1947 menée par MDRM (Mouvement démocratique de la rénovation malgache) dont Jacques Rabemanajara lui-même, alors député *gasy*, était membre et dont la répression a été très sanglante, cette pièce est importante pour comprendre les débuts du théâtre malagasy et les aspirations nationales de la période post-coloniale, mais elle marque également le début d'une réflexion sur l'identité *gasy*, et elle a posé les bases pour le théâtre expérimental qui a suivi. *L'oiseau de proie* de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato écrite en 1990, à une époque où Madagascar était confronté à des problèmes socio-politiques majeurs comme la corruption et l'injustice sociale, aborde les thèmes de l'émancipation des femmes et la dénonciation de la corruption et montre comment le théâtre peut être utilisé comme un moyen de donner

une voix aux femmes et de dénoncer l'oppression des femmes et les conflits intergénérationnels, qui sont encore d'actualité aujourd'hui sur la Grande île. *Maison morte* et *Un jour ma mémoire* de Michèle Rakotoson, écrites en 1991, ont été inspirées par l'expérience de l'autrice lors de son exil en France. Ces pièces explorent les thèmes de l'histoire et la mémoire collective d'un peuple, de l'exil et de la recherche de soi dans un contexte de colonisation et d'oppression, et explorent comment ces éléments peuvent affecter l'identité de l'individue. Et *Le prophète et le président* de Jean-Luc Raharimanana (1990) met en scène les luttes politiques et sociales dans le Madagascar contemporain en abordant le thème de la dictature, de la répression politique, en explorant les enjeux socio-politiques de la période post-coloniale et en mettant en évidence les tensions entre les différents groupes ethniques et socio-économique qui composent la société *gasy*. Ainsi la sélection du corpus de cette étude permet d'examiner comment le théâtre expérimental malagasy répond aux évolutions socio-politiques et culturelles de la Grande île depuis son indépendance.

Sur ce que j'entends par « théâtre expérimental », il est question d'un théâtre qui expérimente avec des formes et des techniques nouvelles, qui s'éloigne des normes traditionnelles pour explorer de nouveaux territoires artistiques et sociaux. En cela, le théâtre expérimental est souvent politique, en ce qu'il remet en question les normes et les valeurs de la société dans laquelle il émerge. L'émergence du théâtre expérimental malagasy peut être située dans le contexte historique, politique et culturel de Madagascar depuis l'indépendance qui a été marqué par des transformations sociales et culturelles profondes. Après son indépendance, l'Île Rouge a connu une période de transition politique et de réformes sociales importantes. Cela a eu un impact sur la

culture et les arts, y compris sur le théâtre. Ce dernier a été utilisé comme un moyen de mobilisation et de conscientisation de la population autour des enjeux politiques sociaux. Ainsi, des troupes théâtrales ont été créées pour sensibiliser le public à des questions telles que l'éducation, la santé, la culture et le développement. Néanmoins, dans les années 1970 et 1980, le théâtre malagasy a connu une période de stagnation. Les productions théâtrales étaient souvent répétitives et peu innovantes, et les théâtres étaient confrontés à des difficultés financières et logistiques. C'est dans ce contexte que le théâtre expérimental malagasy a émergé dans les années 1990. Les artistes ont commencé à expérimenter avec de nouvelles formes théâtrales en incorporant des éléments de la performance, de la danse et de la musique dans leurs productions. Influencés par les tendances artistiques internationales de l'époque, comme le théâtre de l'absurde et le postmodernisme, les artistes malagasy ont utilisés ces effets pour créer un style théâtral unique qui reflétait leur propre expérience culturelle et politique.

Au vu de Sylvain Urfer (Urfer et al. 233-265), le retentissement des bouleversements socio-politiques sur la société et la culture malagasy a été en effet très significatif. Le premier président de Madagascar, Philibert Tsiranana (1910-1978), du parti PSD (Parti Social-Démocrate), a dirigé le pays, de 1959 à 1972, dans un système politique autoritaire et a maintenu des liens étroits avec la France, l'ancienne puissance coloniale. Cette politique a été remise en question dans les années 1970 avec l'émergence d'un mouvement nationaliste insufflé par MONIMA (*Madagasikara otronin'ny Malagasy* – Mouvement national pour l'indépendance de Madagascar) (Urfer 236) et la montée de la contestation populaire qui a conduit à des élections multipartites en 1992. La période de transition démocratique qui a suivi a été marquée

par des conflits politiques, notamment lors des élections présidentielles de 2001 qui a déclenché une crise politique et économique majeure. Depuis lors, Madagascar a connu une série de coups d'État et de crises politiques qui ont affecté la stabilité du pays. Ces troubles socio-politiques ont affecté la culture et la manière dont les Malagasy se perçoivent eux-mêmes et leur place dans le monde. Par ailleurs, la période post-coloniale a été marquée par une quête d'identité nationale et de fierté culturelle avec une redécouverte de la culture et des traditions *gasy*. Toutefois, la mondialisation et l'ouverture de Madagascar aux influences étrangères ont également eu des répercussions, non seulement, sur la culture malagasy en introduisant de nouveaux modes de pensée, des styles de vie et des normes culturelles, mais en plus sur les arts, y compris sur le théâtre. En effet, le théâtre malagasy a évolué pour refléter ces changements en incorporant de nouveaux styles et en explorant de nouveaux thèmes. Le théâtre expérimental malagasy en particulier a cherché à explorer des questions telles que l'identité, la mondialisation, les droits de l'homme, la corruption et la démocratie, qui étaient pertinents pour les enjeux socio-politique de l'époque et d'aujourd'hui. De plus, ce théâtre a donné la parole aux voix marginalisées en présentant des personnages issus de milieux sociaux et culturels différents à l'instar des paysans ou des minorités ethniques. Les auteurs ont également cherché à donner une voix à celles et ceux qui ont été victimes d'injustices, des prisonniers politiques et les victimes de violence par exemple. Du fait de sa qualification de « expérimental », de nouvelles techniques de narration, telles que la fragmentation de la chronologie et l'utilisation de la métaphore, ont été explorées.

Vecteur important de changement social et politique en mettant en scène des problématiques de la pauvreté, des inégalités, des violences de genres ou encore la corruption, le théâtre expérimental malagasy a réussi à engager la société dans un dialogue critique sur ces problèmes et à encourager la prise de conscience et l'action. Les productions de théâtre expérimental malagasy ont souvent été créées en collaboration avec des organisations locales et des groupes communautaires, ce qui a permis de donner une voix aux personnes touchées par les problématiques représentées. Les spectacles ont été présentés dans des lieux publics tels que les écoles, les places publiques, les centres culturels et les théâtres traditionnels, ce qui a donné la possibilité de toucher un large public. En outre, les productions ont souvent utilisé des techniques de théâtre novatrices comme le théâtre forum qui permet au public de participer activement à la discussion et de proposer des solutions. Des recours aux techniques de théâtre visuel et physique ont également rendu possible la mise en place d'une représentation des problèmes sociétaux de manière plus expressive et visuelle. Il est important de souligner que ce théâtre expérimental a souvent été très critique envers les gouvernements et les élites politiques notamment en dénonçant ce qui principalement gangrène la pérennité économique, sociale et politique du pays, c'est-à-dire la corruption endémique. Cela a incité la société civile à se mobiliser pour exiger des changements politiques et sociaux. Nous verrons ce thème évoqué plus loin dans notamment la pièce *L'oiseau de proie* (1990) de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato.

Tout bien pesé, le théâtre expérimental à Madagascar a joué un rôle clé dans la promotion du changement social et politique en favorisant un dialogue constructif sur les problèmes actuels de manière créative et novatrice. Les pièces de théâtre ont suscité

une prise de conscience et une incitation à l'action, tout en mobilisant la société civile pour exiger des réformes politiques et sociales.

De la royauté à la colonisation : brève histoire des royaumes malagasy

Les royaumes de Madagascar ont joué un rôle crucial dans le développement de l'île, façonnant sa culture, sa politique et son économie. De plus, l'histoire des royaumes malagasy est caractérisée par des conflits, des alliances et des changements politiques qui ont eu un impact sur la manière dont les Malagasy perçoivent leur identité aujourd'hui.

D'après Helihanta Rajaonarison (Urfer et al. 149-188), les royaumes de Madagascar se composaient d'une multiplicité de royaumes et de principautés qui ont émergé sur l'île de Madagascar avant l'arrivée des *vazaha* (étrangers surtout les Européens) à la fin du XV^{ème} siècle. Les royaumes étaient principalement situés dans les hautes terres centrales et sur les côtes nord-est de l'île. Le plus grand et le plus puissant des royaumes était le royaume de *Merina*, fondé au XVII^{ème} siècle par le roi Andrianjaka. Le royaume de *Merina* s'est agrandi sous le règne du roi Andrianampoinimerina le siècle suivant qui a unifié le pays, créé un système de gouvernement centralisé et a commencé à établir des relations commerciales avec les *vazaha* (les Britanniques, les Allemands et les Français). Sous l'influence des Britanniques installés sur l'île Maurice, qui craignaient l'expansion de la France à Madagascar, Ramada I^{er} (1810-1828), fils et héritier du roi, signe en 1817 un traité d'amitié avec les Britanniques qui a permis aux *Merina* d'obtenir des armes modernes.

Par la suite, les missionnaires britanniques ont établi des écoles et propagé le christianisme. Et ultérieurement, il établit des relations diplomatiques avec la France en signant un traité avec celle-ci en 1820. Sous le règne de la reine Ranaivalona I^{ère} (1828-1861), veuve de Ramada I^{er}, le royaume de *Merina* a cherché à préserver sa culture et son indépendance face à la domination étrangère. Ranaivalona I^{ère} a ainsi interdit le christianisme et a mené une politique d'isolement vis-à-vis des Européens. Cela a entraîné des tensions avec ces derniers qui voulaient établir leur influence et leur contrôle sur Madagascar. Au cours du XIX^{ème} siècle, la Grande île comptait d'autres royaumes importants tels que le royaume de *Betsileo*, le royaume de *Boina* et le royaume de *Sakalava*. Chacun de ces royaumes possédait sa propre culture, sa langue et son système politique distincts et étaient souvent en conflit les uns avec les autres.

L'arrivée des *vazaha* à Madagascar a finalement conduit à la colonisation de l'île. Après avoir occupé les côtes est et ouest de l'île, la France, par un traité ambigu signé en 1885 par les *Merina*, a imposé un quasi-protectorat, et par la suite en 1890, le protectorat français est reconnu par les Britanniques et les Allemands, cependant rejeté par les Malagasy. En 1896, après une guerre contre le royaume de *Merina*, les Français ont pris le contrôle de l'île en abolissant les royaumes et en instaurant un régime colonial jusqu'à son indépendance obtenue en 1960. Durant la colonisation française, Madagascar était considérée comme une colonie d'outre-mer de la France, ce qui signifiait qu'elle était administrée directement par le gouvernement français. Les Français ont imposé leur système politique, économique et culturel à Madagascar avec des conséquences durables sur l'île. Un système de gouvernement centralisé est établi, ce qui a donné au gouverneur général, le général Joseph Gallieni, le pouvoir de nommer

les chefs de district et les chefs de tribu. Les Malagasy ont été soumis à des impôts, à des corvées et à des travaux forcés pour construire des routes, des ponts et d'autres infrastructures. Les terres ont été confisquées et données à des colons français, privant ainsi les Malagasy de leurs terres et de leur moyen de subsistance traditionnels. La religion a également été un sujet de conflit durant la colonisation. Comme les Britanniques, les missionnaires français ont essayé de convertir les *Gasy* au christianisme, ce qui a été une menace pour les croyances et les pratiques traditionnelles des Malagasy. Par ailleurs, cette colonisation a eu des conséquences sur la culture *gasy*. En effet, les Français ont interdit les pratiques culturelles malagasy tels que la danse et la musique traditionnelles qui ont été considérées comme immorales et barbares. Les Malagasy devaient ainsi s'assimiler à la culture française, notamment en apprenant la langue française et en adoptant des modes de vie européens.

La colonisation française a donc profondément transformé Madagascar, avec des conséquences économiques, politiques et culturelles durables. Cette période reste un sujet sensible pour de nombreux Malagasy aujourd'hui.

Construction et (re)définition de l'identité malagasy à travers les siècles

L'identité malagasy est complexe et plurielle, reflétant l'histoire mouvementée et diversifiée de Madagascar, et faisant l'objet de débats parmi les historiens et les anthropologues comme Philippe Beaujard, Sylvain Urfer, R. P. H. M. Dubois ou encore Faranirina Rajaonah. Néanmoins, sur les théories proposées par Philippe Beaujard et Gabriel Rantoandro (Urfer et al. 17-82), les Malagasy sont considérés comme un mélange unique de populations asiatiques et africaines. Il est généralement admis que

les premiers habitants de Madagascar, ayant migré vers la Grande Île, il y aurait plus de deux millénaires, étaient des peuples de l'Asie du Sud-Est, notamment des populations de la région de l'actuelle Indonésie et de la Malaisie. Des indications suggèrent également que des populations originaires d'Afrique de l'Est ont contribué à la formation de la population malagasy, en plus des migrations ultérieures ayant apporté des influences culturelles en provenance de l'Inde, de l'Arabie et d'Afrique de l'Est. C'est cette combinaison d'influences qui a donné naissance à la culture et à la société malagasy qui existe aujourd'hui. Il est important de noter que ces informations sont basées sur des recherches scientifiques, cependant les croyances et les traditions des Malagasy peuvent être différentes et certaines peuvent être liées à des légendes et des mythes ancestraux.

À Madagascar, il existe une variété d'ethnies, environ dix-huit, chacune avec sa propre culture, sa langue et ses traditions. Parmi les ethnies les plus importantes, on trouve les *Merina* « ceux des hauteurs », la plus importante. Ils sont originaires de la région centrale de l'île, c'est-à-dire, la région des Hauts Plateaux et sont souvent considérés comme les gardiens de la culture malagasy. Les *Merina* ont un grand impact sur la vie culturelle, économique et politique de Madagascar. Par la suite, on trouve les *Betsimisaraka* « ceux qui ne se séparent pas/qu'on ne peut pas séparer », la deuxième ethnie la plus importante, sont originaires de la côte-est de l'île et ont une culture maritime forte. Les *Betsimisaraka* ont une tradition orale riche et un style musical unique. Ensuite, il y a les *Betsileo* « ceux qui sont invincibles », une ethnie qui habite dans la région centrale de l'île. Ils sont réputés pour leur artisanat, notamment leur tissage de soie. S'ensuivent les *Sakalava* « ceux des longues vallées », une ethnie

originaires de la région côte ouest de l'île et célèbre pour sa culture funéraire complexe et sa musique traditionnelle. Puis viennent les *Antandroy* « ceux des épines », une population de l'extrême sud-est du pays, qui sont fameux pour leur mode de vie semi-nomade et leur culture pastorale. Enfin, il y a les *Bara* d'origine bantoue. Il s'agit d'une ethnie qui habite dans la région sud-ouest de l'île et les Bara sont des éleveurs de zébus. Comme les *Sakalava*, ils sont renommés pour leur culture funéraire complexe et leur musique traditionnelle. Par ailleurs, il existe d'autres ethnies à Madagascar qui sont moins répandues, comme les *Antemoro* « ceux du littoral », les *Antambahoaka* (du sud-est d'origine arabe), les *Vezo* (pêcheurs légendaires), les *Tsimihety* « ceux qui ne se coupent pas les cheveux », les *Mahafaly* « ceux qui rendent heureux », et les *Sihanaka* « ceux qui errent dans les marais ». Chacune de ces ethnies a des caractéristiques culturelles uniques et apporte une grande diversité culturelle à Madagascar.

La diversité de la population se reflète également dans la langue malagasy qui possède de nombreuses variantes régionales et dialectales. Le *teny gasy* (langue malgache) est la langue officielle de Madagascar et est parlée par la plupart de la population de l'île. C'est une langue austronésienne qui a des similitudes avec les langues de l'Asie du Sud-Est, notamment l'indonésien et le malais. Il existe, d'autre part, des influences linguistiques des langues africaines comme le swahili, et de la langue française. De nombreux dialectes de la langue malagasy varient en fonction de la région, mais le malagasy standard est largement compris par tous les locuteurs. De plus, certains mots et des expressions peuvent également varier selon l'ethnie, mais cela ne pose généralement aucun problème pour la communication entre les différentes ethnies. En outre, la langue malagasy est une langue extrêmement diversifiée qui

comprend plus de soixante mille termes. Cette richesse de vocabulaire permet d'exprimer de manière précises des concepts très abstraits.

Le *teny gasy* est écrit avec l'alphabet latin et a des règles de grammaire simples. Cependant, de nombreux mots et expressions peuvent être difficiles à traduire en raison de leur contexte culturel spécifique. Il est important de souligner que le *teny gasy* est également utilisé comme outil de communication culturelle et d'identité pour les Malagasy, c'est pourquoi il est souvent considéré comme un élément fondamental de la culture malagasy. Il est aussi à noter que la langue française, inscrite dans la Constitution malagasy de novembre 2010, est la deuxième langue officielle à Madagascar. Bien que le malagasy soit la langue la plus parlée dans le pays, le français joue un rôle important dans la vie quotidienne, notamment dans les domaines de l'éducation (dans l'enseignement supérieur), des affaires et de l'administration. Interviewé dans la presse en ligne SWI swissinfo.ch, le journaliste Mamy Andriatiana, de l'agence de presse rurale Médiascope, affirme que de nos jours, l'usage courant du français parmi la population malagasy a considérablement diminué, bien que cela n'ait pas toujours été le cas. Jusqu'aux années 1970, le français était non seulement la langue officielle et de l'enseignement, mais également la plus parlée à Madagascar. Cependant, en 1972, une révolution étudiante a soulevé la question de la suprématie de la culture française.

De l'oralité à la scène : l'évolution du théâtre malagasy

Pour comprendre l'histoire du théâtre malagasy, il est essentiel de savoir que Madagascar est un pays riche en traditions culturelles et en arts vivants qui ont évolué au fil des siècles et ont été influencés par diverses influences étrangères.

Selon Mbato Ravaloson², acteur-metteur en scène et président de l'Association des artistes du théâtre malagasy (AATM), le théâtre malagasy est malagasy non seulement par son langage, mais également par certaines particularités qui lui sont propres. En effet, il est possible de distinguer trois époques dans l'histoire du théâtre malgache : le théâtre avant l'introduction de la civilisation occidentale, le théâtre véhiculé par la civilisation occidentale, ainsi que le théâtre contemporain.

Le théâtre avant l'introduction de la civilisation occidentale

La littérature orale malagasy, dans sa diversité, inclut différentes formes d'expressions dramatiques originales dont la plupart se termine par une leçon de morale. D'une part, on trouve le genre de théâtre en rond qui est une représentation suivant la configuration du théâtre en rond. Ce genre de théâtre aborde en général les thèmes de la nature, la croyance en un Dieu et la vie. Le public participe au spectacle en appuyant le rythme des chansons par le battement des mains. On retrouve, par exemple, le *Beko* et le *Goliky* chez les Tandroy; le *Takahotsy* et le *Fedraha* chez les Bara; le *Sôva* et le *Jijy* chez les Tsimihety; le *Tôkatôka* chez les Betsimisaraka , le *Hira Gasy* et *Hain-teny* chez les Merina. D'autre part, il y a le genre de représentation se rapprochant de la Commedia dell'Arte qui développe les thèmes de la société, l'amour, ainsi que de la vie. Les

² Ces informations ont été obtenues auprès de Mbato Ravaloson, acteur-metteur en scène, enseignant de Lettres malagasy et d'Art dramatique à l'Université d'Antananarivo, Président de l'Association des artistes du théâtre malagasy (AATM), Directeur de la Troupe Jeannette et Membre titulaire de l'Académie Malagasy à travers des correspondances par courriel.

acteurs démontrent leurs talents d'orateur et de comédien en improvisant sur un thème imposé. Le public juge, apprécie, acclame, désapprouve et condamne : à l'instar du *Tapatono* et du *Andranomena* chez les Sakalava; du *Sôva* chez les Tsimihety; du *Famantatra* chez les Sihanaka; du *Ramilahatra* chez les Betsimisaraka et les Bezanozano; ou encore du *Ampogavilany* ou du *Kabary* chez les Merina.

Le théâtre véhiculé par la civilisation occidentale

Sous les règnes de Ranavalona II (1868 – 1883) et Ranavalona III (1883-1896), la religion chrétienne a introduit un nouveau type théâtre. Cette nouvelle représentation de pièces théâtrales s'inspirée de la Bible, entrecoupée de chants religieux est appelée *Kaonseritra Masina* ou Concerts religieux. Il s'agit de pièces de théâtre jouées dans des temples protestants et des écoles confessionnelles qui se terminent toujours par une leçon de morale, à l'instar du *Hira Gasy*, genre de théâtre avant la civilisation occidentale, art spécifique surtout des hautes terres. Ce sont des opérettes construites sur une association de musique, de chants et danse entrecoupées par des discours appelés *kabary* récités et joués par le directeur de la troupe.

Le théâtre sous la colonisation française

Après la conquête de Madagascar en 1896, les militaires français créèrent Le Théâtre des Folies Militaires pour se divertir et adoucir la nostalgie du pays. Le Palais du Premier Ministre fut le lieu choisi pour donner le spectacle (La reine Ranavalona III et le Premier Ministre Ranilaiarivony ont été exilés en France). Il semble que c'est à ce moment que les Malagasy découvrent le terme théâtre malgachisé *teatra*. Le public qui

a assisté à ces représentations au Palais du Premier Ministre est composé en majorité de Français mais aussi de quelques Malagasy privilégiés dont certains vont devenir plus tard les pionniers du théâtre malgache, et de surcroît la première salle de spectacle à Madagascar fut inauguré le 14 septembre 1899 : Le Théâtre municipal de Tananarivo située à Ambatovinaky et appelé couramment Tetra Ambatovinaky et dont l'opérette d'Edmond Audran *La mascotte* (1880) a été jouée par la troupe Duru et Chivot, des Français venus coloniser Madagascar. S'en suit peu de temps après (22 septembre 1899) la représentation de la première pièce théâtrale malgache *Zefine sy Armand* (de Joséphine et Armand) écrite par Rajaonah, écrivain devenu célèbre par la suite sous le nom de Rajaonah Tselatra. Cette époque est appelée dans la littérature malgache époque de la liberté de pensée ou « époque de la copie collée » ou « l'imitation ». En effet, les dramaturges malgaches ont imité la technique d'écriture et de représentation de l'opérette française. Le thème des pièces théâtrales est toujours axé sur l'amour bien qu'après la venue des Missionnaires anglais parler d'amour en public ait été un péché. Les dramaturges malagasy et les acteur et actrices ont osé parler publiquement de l'amour comme autrefois avant l'introduction de la religion chrétienne. Le public malgache, de son côté, apprécie ce théâtre et le *Teatra Ambatovinaky* est toujours à guichet fermé à chaque représentation. C'est ainsi que le thème de l'amour est le seul thème possible à donner aux spectateurs en raison de la censure exercée par l'administration coloniale.

1914 – 1947 : La grande époque du théâtre malgache

Le théâtre malagasy connaît un franc succès durant la période des deux guerres mondiales (1914-1918 et 1939-1945). Le théâtre se popularisa ainsi très vite notamment en l'utilisant comme instrument de mobilisation de fonds pour appuyer les efforts des deux grandes guerres mondiales. Plusieurs troupes firent du théâtre leur métier et sont devenues professionnelles. À l'instar des trois géants du théâtre classique malagasy: la troupe " Kintana Telonohorefy" de Justin Rajoro (1914), la troupe Analamanga de Naka Rabemanantsoa (1928), ainsi que la troupe Jeannette d'Andrianary Rataianarivo (1929) qui est à sa 3ème génération actuellement. Les troupes théâtrales font des représentations à tour de rôle au Théâtre Municipal de Tananarive en soirée du lundi au vendredi et en matinée et soirée le week-end. Ces troupes en question organisent des tournées dans les grandes villes de Madagascar en jouant dans des salles appelées "Tranompokonolona " ou maison du peuple, salles qui ne sont pas appropriées à des représentations théâtrales, mais on y trouve tout simplement une scène pour jouer et un espace pour les spectateurs. Les troupes qui font des tournées apportent les accessoires nécessaires pour pouvoir jouer.

En 1936 a été représenté au jardin d'Ambohitovo (lieu où on a donné aussi du théâtre en plein air surtout le *Hira Gasy*, art spécifique surtout des hautes terres. Ce sont des opérettes construites sur une association de musique, de chants et de danse entrecoupées par des discours appelés *kabary* récités et joués par le directeur de troupe) le premier opéra malagasy *Imaitsoanala* (1935), écrit par le célèbre poète malgache Jean Joseph Rabearivelo avec la composition du célèbre compositeur de chants théâtraux Andrianary Ratanarivo. Il a été joué par la troupe Jeannette, la troupe

Ravaozelina et des Mpihira Gasy. Cet opéra *Imaitsoanala* reste encore aujourd'hui l'unique grand opéra malgache.

Les pièces de théâtre écrites et jouées durant cette époque sont appelées « Pièces classiques malagasy ». Les dramaturges ont copié le style de l'opérette française à son début, mais ils ont su étoffer leur écriture en insérant le genre théâtral existant avant l'introduction de la civilisation occidentale surtout au niveau du style du langage choisi (les Malagasy aiment dialoguer en employant des figures de style, de la rhétorique), du rythme et de la place des chants et de la morale. Dans l'entretien accordé par Mbato Ravaloson à Dominique Ranaivoson, l'artiste mentionne que le Professeur Irénée Ramiandrasoa dans sa thèse de doctorat soutenue en France "*Dramaturgie du Théâtre Malgache Classique*" (1972) a relevé que les pièces classiques malagasy se reconnaissent par des chants, une moralité qui termine la pièce, un mélange de genre (tragi-comédie), une certaine naïveté dans le sens de simplicité d'une personne. Les chants théâtraux servent de transition entre deux ou plusieurs scènes et/ou synthétisent un acte et toute la pièce : d'une part, lorsqu'ils servent de transition, ils sont interprétés en solo, duo, ou trio ; d'autre part, lorsqu'ils sont employés pour synthétiser, ils sont interprétés en chœur. Ces chants théâtraux font partie du patrimoine culturel. La première voix est toujours interprétée par le rôle principal féminin, la deuxième voix par le rôle secondaire féminin, le ténor par le rôle principal masculin, et la basse par le père ou un personnage âgé qui possède une voix forte et saccadée pour montrer qu'il est le *zokiolona*, c'est à dire l'aîné, le plus âgé dans la famille qui a le pouvoir de décider.

Comme dans le *Hira Gasy* ou la littérature orale malagasy, on y trouve toujours une leçon de morale. Une pièce sans morale n'est pas une pièce de théâtre entendait-on dire autrefois. Dans le théâtre, cette leçon de morale termine la pièce. Tous les personnages se rencontrent à la fin de la pièce et se donnent ou écoutent la morale que l'on peut tirer de l'histoire développée par les principaux personnages et c'est le chœur final qui synthétise la pièce entière. Le talent d'un dramaturge est ainsi jugé par son art de manier les *ohabolana* (proverbes) et le *tsilalaonteny* (jeux de mots) pour faire ressortir la leçon de morale de la pièce. Dans les pièces, on note une certaine naïveté, c'est-à-dire une simplicité ou au cœur droit. Cette simplicité des Malagasy se rencontre dans leur vie quotidienne, du moins autrefois. D'ailleurs, on dit souvent que les Malagasy sont gentils.

Pour comprendre ce qu'est le théâtre classique malagasy, il faut tout d'abord en comprendre son enchaînement. Une pièce classique malagasy est divisée en trois actes en général et dure entre 2h30 à 3h de temps. Il existe même des pièces en deux épisodes que la troupe représente en deux jours successifs comme *Noro Kaima* de Wast Ravelomoria, jouée par la troupe Analamanga et dirigée par Naka Rebemanantsoa, ou encore *Aminah* de Dolores de Valih par la troupe Georgette.

Une pièce classique se déroule comme suit : elle commence par un problème principal exposé dans le premier acte et se termine par la solution de ce problème à la fin de la pièce, suivie de la leçon de morale et le chœur final pour synthétiser la pièce toute entière. Entre la présentation du problème et de sa solution se déroule une série d'actions qui enrichissent l'histoire par des problèmes et des solutions secondaires successifs, chaque série se terminant par un chant qui sert de transition au problème

suisant. Un acte se termine en général par un chant qui le résume et la pièce est clôturée par un chœur final. Plusieurs personnages existent dans une pièce classique. C'est pourquoi, une troupe théâtrale se compose de cinq actrices et dix acteurs approximativement, en plus du musicien (souvent un pianiste) et plus tard d'un metteur en scène.

Les mouvements politiques d'après la Seconde Guerre mondiale, et surtout l'événement patriotique de 1947 ont entraîné un déclin du théâtre à Madagascar. Les Malagasy se sont beaucoup plus intéressés à la politique et à la lutte pour l'indépendance menée par le MDRM (Mouvement Démocratique Pour la Renovation Malgache). Un courant de pensée a également véhiculé une certaine francophobie : Le théâtre est un produit du colonialisme. Il faut donc revenir à la source, à la culture avant la colonisation.

Pour donner un nouveau souffle au théâtre malagasy, deux associations ont vu le jour : la première en 1951, l'Association des Directeurs et Artistes des Troupes Professionnelles du Théâtre Malgache présidé par Albert Ramanda et la deuxième en 1956, l'Association des Troupes Théâtrales Malgaches présidé par Jean Marie Rakotomalala. La fusion de ces deux associations le 09 février 1966 a donné naissance au *Fikambanan'ny Mpanao Teatra Malagasy* (FMTM) en malagasy ou Association des Artistes du Théâtre Malagasy (AATM) en français et Malagasy Artists Theater Association (MATA) en anglais. Le regroupement des artistes de théâtre au sein d'une association qui a imposé une certaine discipline a entraîné une amélioration dans le théâtre. La déclaration du renouvellement de cette association a été donnée par le

ministère de l'Intérieur et de la Réforme administrative sous le N°779/03/ - PA/ANT/SPAT/ASS du 13 MARS 2003.

Le Théâtre malgache à la veille et depuis l'indépendance

Le Théâtre Municipal de Tananarive situé à Ambatovinaky ou « Teatra Ambatovinaky » a été fermé en 1951 et démoli en 1953 pour cause de menace d'effondrement par des murs fissurés, selon la version officielle. Mais d'après les artistes qui ont joué dans cette salle, l'Administration coloniale a décidé de fermer ce théâtre car il a été un instrument de promotion de la culture malgache et ultérieurement un lieu de réunion politique des nationalistes. Le Théâtre Municipal de Tananarive a été remplacé par la *Tranompokonolona* d'Analakely ou Maison du Peuple qui se trouve à Analakely, inauguré le 06 décembre 1951 par l'Association des Directeurs et Artistes des Troupes Professionnelles du Théâtre Malgache. La *Tranompokonolona* d'Analakely ne contient que 200 places et la scène n'est pas appropriée à une représentation théâtrale.

À la veille de l'indépendance, c'est-à-dire vers 1958, une nouvelle génération apparaît dans le monde théâtral. Dans le domaine de l'écriture théâtral, les nouveaux dramaturges ont apporté des modifications. Ils ont écrit des pièces qui ne correspondent plus aux pièces classiques malagasy, c'est à dire des pièces qui ne contiennent plus de chants théâtraux ni de morale. C'est au public de tirer la morale de la pièce. Ce genre d'écriture est appelé « théâtre moderne » par opposition au « théâtre classique ». De nouveaux thèmes ont été traités tout en gardant l'amour, comme le thème évoquant le patriotisme, *Ny Fireneko* (Ma Patrie) du Pasteur Richard Andriamanjato, ainsi que des titres provocateurs critiquant les hommes politiques qui ne font que de la démagogie,

tels que *Voky dia Matory* (Rassasié, il s'endort), *Kapoaka sa Vahoaka ?* (Le Pouvoir ou le Peuple ?) de Victor Solo. Ce sont ces deux aspects du théâtre (théâtre classique et théâtre moderne) qui ont été représentés chaque dimanche après-midi par les troupes membres de l'AATM au Théâtre Municipal d'Isotry inauguré le 16 mai 1962 par le Président de la République Philibert Tsiranana. Ce sont aussi les pièces qui ont été jouées dans les *Tranompokonolona* ou Maison du Peuple dans différentes régions de Madagascar. Les Troupes Théâtrales font des tournées à travers la Grande île.

Pour reprofessionnaliser le théâtre à Madagascar, la Commune Urbaine d'Antananarivo a envoyé Charles Ravaloson, homme de théâtre et père de Mbato Ravaloson, l'actuel président de l'Association des Artistes du Théâtre Malagasy (AATM) pour suivre des études d'art dramatique en France en 1962. Il est entré à l'École d'Art Dramatique Charles Dullin. À son retour il a rénové plusieurs aspects du théâtre malgache, surtout dans le domaine du jeu des acteurs. C'est grâce à lui que la fonction de metteur en scène a été introduite dans les troupes théâtrales. Des modifications ont été également apportées dans l'écriture théâtrale ainsi que dans les décors dans le sens d'un allègement. Un deuxième homme de théâtre, Odéam Rakoto, lui a emboité le pas en France. Rakoto a apporté une nouveauté dans le théâtre malgache en lançant le théâtre populaire ou théâtre de rue. Enfin, un troisième homme de théâtre, Henry Rabary Njaka, qui a fait les mêmes parcours. Certaines troupes membres de l'AATM continuent de jouer des pièces classiques malgaches. On vient au théâtre pour apprécier le talent des dramaturges grâce au jeu des artistes interprètes. Ces œuvres littéraires dont certaines figurent au programme universitaire, ne sont pas éditées et ne peuvent être connues du public qu'à travers une représentation théâtrale. Il est à noter

qu'il n'existe plus aujourd'hui de dramaturges qui écrivent des pièces classiques, il en est de même des compositeurs théâtraux. Cependant, d'autres troupes membres de l'AATM jouent des pièces modernes écrites par des dramaturges contemporains. Par ailleurs, des pièces théâtrales inspirées de la Bible ont été jouées par des troupes théâtrales et des jeunes paroissiens de diverses églises.

Le théâtre contemporain

Le théâtre contemporain n'excède pas une heure trente. Le langage parlé est un langage courant, ce n'est plus une pièce littéraire. Le décor est unique. Il n'y a qu'un seul acte et les personnages ne dépassent pas sept acteurs et actrices. En général, le thème est varié. On parle de sentiments amoureux, de politique, de théâtre au service du développement, de l'environnement, de la lutte contre le tourisme sexuel, des différents harcèlements, du théâtre des enfants comme instrument d'éducation, des pièces relatant les événements historiques du pays.

La comédie musicale commence aussi à être appréciée par le public. Avant l'introduction de la civilisation occidentale, certains genres de théâtre en rond malgache sont des comédies musicales qui associent musique, danse, chant et séquences jouées. Les premières comédies musicales malgaches écrites sont *Kiolonolona* (1998), *Elankelantrano* (2000) de Ry Miala et *Le Roi Sage* (2011) du groupe Dj'ampela.

Il existe aussi des pièces courtes, jouées surtout par les élèves des écoles secondaires et par les étudiant.tes des Universités, à l'instar du « Ny Sakaizan'ny Teatra Malagasy » (Les Amis du Théâtre Malagasy) du lycée Jean Joseph Rabearivelo (STMLJJR). Les élèves de l'École Secondaire ont été formés par Mbato Ravaloson et

dirigés par Michèle Razafimahay, enseignante de langue espagnole. Depuis 2016, ces élèves ont été formés pour connaître le domaine du théâtre. D'abord formation d'acteurs et actrices – écritures théâtrales (dramaturgies) – Ils ont commencé par la représentation de la pièce en trois actes *L'Amour Platonique d'Irène Ralimà* écrite par Mbato Ravaloson, tirée de la *Nouvelle Irène Ralimà* du célèbre écrivain malagasy Jean Joseph Rabearivelo. Certains élèves devenus bacheliers, étudiants dans les Universités maintenant continuent à être membres du STMLJJR et forment les nouveaux élèves. Depuis l'année 2020, les élèves ont été formés pour l'écriture de pièce courte concernant la lutte contre la violence sexuelle faite aux jeunes élèves ainsi que la lutte contre le tourisme sexuel. Des représentations ont été données à Antananarivo et l'Association Fitia (Amour) a sponsorisé pour faire une tournée à partir de la Capitale Antananarivo jusqu'au Sud de Madagascar à Tuléar. Ce nouveau genre de pièce courte a pour but de sensibiliser la population et convaincre les parents, les jeunes, surtout les élèves, de lutter pour obtenir leur droit même si la plupart de la population se trouve dans la pauvreté.

Les dramaturges du théâtre moderne malagasy sont souvent influencés par les contextes socioculturels et politiques de leur époque, ce qui se reflète dans les thèmes et les sujets qu'ils explorent dans leurs pièces.

Entre traditions et modernité : les défis des dramaturges malagasy dans un contexte de changement socioculturel et politique

Le théâtre malagasy a une histoire riche et variée, influencée par la culture, l'histoire et la politique de Madagascar. Les dramaturges malagasy sont en général influencés par

ces facteurs, et leurs choix artistiques reflètent souvent les climats socioculturels et politiques de leur époque. Dans le contexte malagasy, la langue et la culture ont été historiquement mises à l'honneur, notamment sous le règne de la reine Ranaivalona III au début du XX^{ème} siècle. Ainsi, le théâtre malagasy a fréquemment été une plateforme pour promouvoir et préserver la langue et la culture *gasy*. La plupart du temps, ces dramaturges utilisent des motifs historiques pour exprimer des commentaires sur la société actuelle et pour expliquer les événements passés.

Par ailleurs, le théâtre malagasy a été influencé par les changements politiques du pays. L'indépendance de Madagascar en 1960 a entraîné une floraison de nouvelles voix dans la scène théâtrale, reflétant les espoirs et les aspirations de la nouvelle nation. Plus tard, les années de régime socialiste de Didier Ratsiraka (1975-1993 et 1997-2002 sous la II^{ème} République) ont également eu un impact sur le théâtre malagasy avec une censure stricte et une surveillance accrue de l'État. Les choix artistiques des dramaturges *gasy* sont d'ordinaire influencés par leur propre expérience, notamment avec Michèle Rakotoson dans *Maison morte* et *Un jour ma mémoire* (1991), et leur point de vue sur le monde. De nombreuses pièces de théâtre malagasy explorent, comme il a été cité auparavant, les thèmes de l'identité, de la liberté, de la justice sociale et l'oppression, traduisant les préoccupations et les luttes de la société malagasy. Ils utilisent des motifs historiques pour offrir une perspectives sur les événements contemporaines et pour faire réfléchir le public sur leur place dans le monde.

Le théâtre malagasy face aux enjeux de genre

La question de l'égalité des genres et du féminisme est de plus en plus présente dans la société malagasy, et cela se reflète également dans les pièces de théâtre

contemporain écrites par des auteurs et autrices malagasy qui explorent les problèmes liés aux femmes et aux questions de genre dans leur travail. Les implications varient selon que les pièces sont écrites par des hommes ou des femmes.

Les pièces écrites par des femmes ont souvent mis en avant les problèmes spécifiques aux femmes malagasy, tels que la violence domestique, la discrimination et la représentation inégale des femmes dans la société. Ces autrices utilisent, dès lors, le théâtre pour faire entendre les voix des femmes et pour remettre en question les normes et les traditions qui oppriment les femmes.

En revanche, les pièces écrites par les hommes ont souvent traité les problèmes du genre de manière plus indirecte, en explorant les rôles de genre et les relations entre les sexes. Les pièces mettent en scène des personnages masculins ou féminins qui remettent en cause les attentes liées au genre, et montrent également comment les valeurs sociales affectent la vie des femmes. Dans les deux cas, les pièces de théâtre peuvent avoir des implications féministes, encourageant une société plus égalitaire pour les femmes. Les pièces écrites par des femmes offrent une perspective unique sur les problèmes auxquels sont confrontés les femmes, tandis que les celles écrites par des hommes aident à sensibiliser le public aux problèmes de genre dans la société malagasy.

Néanmoins, il est important de noter que la participation des femmes dans la création et la production de pièces de théâtre à Madagascar reste limitée, et que cela peut avoir un impact sur la manière dont les problèmes de genre sont abordés dans le théâtre malagasy. Les efforts pour encourager et soutenir la participation des femmes dans tous les aspects de la création théâtrale pourraient ainsi contribuer à une

représentation plus diversifiée et plus juste des problèmes de genre dans le théâtre malgache.

D'après Mbato³ (Ravaloson), les pièces de théâtre moderne malagasy sont habituellement représentées dans des théâtres, des festivals ou des événements culturels dans tout le pays, et leur public est varié et diversifié, allant des jeunes aux personnes âgées. Cependant ces pièces sont la plupart du temps jouées à Antananarivo, la capitale, où se trouve la majorité des salles de théâtre et des compagnies de théâtre professionnelles. Les réactions du public varient, mais le théâtre reste un moyen important pour les artistes de s'exprimer et d'engager le public sur des sujets importants qui concernent la société malagasy.

Le public des pièces de théâtre malagasy : de l'élite urbaine aux communautés rurales

Bien que la langue française soit couramment utilisée dans les milieux scolaires et professionnels à Madagascar, le public des pièces de théâtre moderne malagasy en langue française, toujours selon Mbato, n'est pas nécessairement composé uniquement de personnes parlant français. Toutefois, il est important de souligner que de nombreux Malagasy peuvent ne pas parler couramment français ou ne pas comprendre la langue du tout. Toujours est-il que la plupart des pièces de théâtre moderne malagasy d'expression française sont habituellement destinées à un public francophone. Les personnes qui assistent à ces représentations ou qui lisent ces pièces en français peuvent être des Malagasy parlant couramment le français, des expatriés francophones vivant sur l'île ou des étrangers intéressés par la culture malagasy et francophone.

³ Il insiste à ce qu'on l'appelle par son surnom « Mbato » et qu'on le tutoie car je le cite « je suis un artiste. »

Le public pour les pièces de théâtre moderne malagasy est varié, mais est généralement constitué de personnes de différents âges, classes sociales et origines ethniques. La plupart du temps, les pièces de théâtre sont jouées dans les théâtre de la ville, les centres culturels, les écoles et les universités, dont notamment la pièce *Sambany* (1992) de Michèle Rakotoson a été joué par des lycéens du lycée Jean Joseph Rabearivelo à Antananarivo, ainsi que dans des espaces publics comme les places et les parcs, à l'instar des *Hira Gasy*. —Le *Hira gasy*, essentiellement Merina, de la région des Hauts Plateaux, est un spectacle de rue qui peut se dérouler sur divers lieux tels que les rues, les terrains de sport, les cours d'église et les rizières, pourvu qu'il y ait suffisamment d'espace pour accueillir un public. Le spectacle implique ordinairement deux troupes qui s'affrontent au milieu d'un cercle de spectateurs. Chacune des troupes présente des discours d'ouverture, le *kabary*, des chansons philosophiques et des danses acrobatiques à tour de rôle. Les performances sont évaluées par le public en applaudissant et en jetant des pièces d'argent. Le *Hira Gasy* authentique est rarement joué de nos jours, sauf dans les régions rurales lors de randonnées itinérantes en pays *Imerina* (région des Hauts Plateaux peuplée par les *Merina*) et lors d'événements spéciaux tels que le *famadihana* (le retournement des morts qui est une cérémonie très importante chez les Malagasy)— Le théâtre malagasy est pratiqué tout au long de l'année, mais il y a des périodes de l'année où il est plus fréquents, comme durant les festivals culturels, les vacances scolaires et les événements nationaux. Il est souvent pratiqué dans le cadre d'événements plus larges qui célèbrent la culture et l'histoire malagasy. Les pièces de théâtre malagasy peuvent être présentées sous différentes formes, comme des pièces de théâtre traditionnel, des adaptations d'œuvres littéraires,

ou des créations originales qui abordent des thèmes sociaux et politiques contemporains. Les performances peuvent, comme il a été mentionné précédemment, inclure des éléments de danse, de musique et de chants traditionnels pouvant donner une dimensions supplémentaire à la pièce.

Les réactions du public à l'égard des pièces de théâtre malagasy diffèrent selon les thèmes abordés et le style de la pièce. Il faut savoir que, en raison de sa longue histoire et de son rôle fondamental dans les rituels, les célébrations et les événements sociaux de la société malagasy, le théâtre traditionnel est le genre théâtral le plus populaire à Madagascar. Il existe plusieurs formes de théâtre traditionnel malagasy à l'exemple du *Hira Gasy*, du *kabary* (un discours oratoire), du *sapaly* (une comédie musicale), du *sariba* (un drame historique), ou encore du *ba gasy* (une danse dramatique). Le théâtre traditionnel est ainsi ancré dans la culture malagasy depuis des siècles et continue de jouer un rôle important dans la vie sociale et culturelle du pays et reste très apprécié et continue d'être pratiqué et célébré sur le Grande Île.

Par ailleurs, une autre forme théâtrale monte en popularité chez les Malagasy : théâtre radiophonique. Il s'agit un genre de théâtre populaire, en particulier dans les zones rurales où l'accès au théâtre en direct peut être limité. Toujours d'après Mbato, le théâtre radiophonique est diffusé sur des stations de radio locales et nationales, et est apprécié par un large public, des jeunes aux plus âgés. Les pièces de théâtre radiophoniques sont généralement diffusées à des heures de grande écoute, principalement en soirée, lorsque les auditeurs et les auditrices peuvent se détendre et écouter la radio, et pendant les périodes de fêtes, comme Noël et le Nouvel An, lorsque les familles se réunissent et écoutent la radio ensemble. De manière générale, les pièces

de théâtre radiophoniques traitent de thèmes sociaux, politiques et culturels, et peuvent être des adaptations d'œuvres de théâtre existantes ou des œuvres originales écrites spécifiquement pour la radio. Les auditeurs et auditrices sont invités à participer à des concours et à des sondages en ligne pour donner leur avis sur les pièces qu'ils ont écoutées. La réaction du public malagasy envers ce théâtre est d'ordinaire positive. Il apprécie la façon dont les pièces de théâtre racontent les histoires et abordent les thèmes importants de manière divertissante. Ce genre de théâtre permet ainsi aux auditeurs et auditrices de se connecter à leur culture et à leur communauté.

Les pièces de théâtre qui traitent de problèmes sociaux et politiques contemporains peuvent ainsi susciter des réactions plus intenses, tandis que celles plus traditionnelles peuvent être mieux accueillies par les membres plus âgés du public. Malgré cela, les pièces de théâtre malagasy sont fréquemment bien reçues par le public, car elles sont considérées comme un moyen important de célébrer la culture et l'histoire malagasy, ainsi que de réfléchir aux problèmes de la société.

Chapitre 1 : Le mythe comme reflet de la réalité sociale et politique : analyse des pièces de Jacques Rabemanajara, Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Michèle Rakotoson et Clément Rajaonarison

1.1 Représentation scénique du traumatisme et prise de conscience

Bien que l'île ait vécu moins d'un siècle de protectorat français (1895-1960), la colonisation des Malagasy a été tout aussi radicale que celle des peuples africains, violant également l'aliénation culturelle et linguistique que Madagascar a dû subir en une seule fois. La convergence des deux expériences est renforcée à la lumière du contexte politique et économique précaire que connaissent l'île et le continent et qui appelle une réponse pratiquement identique de la part des institutions internationales (notamment françaises) pour la protection et la promotion de la culture, de la littérature des deux territoires.

Les méthodes de récupération du matériel théâtral malagasy d'expression française, la qualité des textes, pour la plupart des tests de sélection ou de présélection, sont tout à fait similaires à celles du théâtre africain. Les analogies se répètent également dans le choix thématique des œuvres. Comme le théâtre africain, le théâtre malagasy peut être divisé en trois productions distinctes : d'une part, une production ethnologique (Muller 75-88) explorant les aspects culturels, sociaux et historiques de la société malagasy (cette forme de théâtre a vraisemblablement existé depuis des siècles, voire des millénaires car elle est donc liée à la culture malagasy traditionnelle), puis une production sociopolitique qui, probablement apparue à Madagascar dans les années 1960 et 1970 lorsque le pays a obtenu son indépendance et a commencé à se développer économiquement, se concentre sur les problèmes contemporains de

Madagascar et du reste du monde, et peut être liée à des problèmes économiques et politiques internationaux ; et d'autre part, une production historique, sans doute émergée dans les années 1990 à Madagascar et à différents moments de son histoire selon les événements historiques pertinents, est liée à l'histoire de la Grande Île ainsi que son histoire coloniale .

L'intérêt discontinu des auteurs malagasy pour le théâtre a fait que la production théâtrale s'est développée à des époques très différentes de celle de l'Afrique et que les thèmes choisis reflétaient des goûts et des angoisses différents. Alors qu'en 1960 déjà, les pays africains célébraient leur indépendance par une série de drames historiques, avec la résurgence de la tragédie et des héros, Madagascar achevait le passé et en restaurant le monde idéal des drames classiques malagasy dans lesquels l'exaltation de la rigueur morale laissait peu de place à la réalité.

Parmi la production théâtrale malagasy, seuls trois pièces évoquent l'histoire de Madagascar : *Les Dieux malgaches* (1947) de Jacques Rabemananjara, *L'Oiseau de proie* (1990) de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato et *Sur les bords de la Sahasinaka* (1982) de Clément Rajaonarison. On pourrait dire que l'intérêt pour l'histoire, rare et occasionnel dans le théâtre malagasy, surprend, peut-être, en raison du désaveu apparent de tout lien entre le sujet représenté et les événements contemporains. *Les Dieux malgaches*, a été écrite par Rabemananjara en 1947, bien avant les années 60, mais surtout en liaison avec le massacre qui a suivi la révolution de la même année, ainsi que *L'oiseau de proie*, qui rappelle l'histoire du royaume de Radama I, a été écrite par Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato trente ans après l'indépendance, en 1990. Le théâtre malagasy semble donc éviter les relations de cause à effet, entre événement

historique et production théâtrale, entre menace culturelle et défense de l'identité qui, selon les spécialistes de la dramaturgie postcoloniale, régulent la production africaine (censurée au cours de l'époque coloniale et a connu une renaissance importante depuis les années 1960-70). Sylvie Chalaye affirme qu'après avoir été libérée de la censure coloniale, la production théâtrale a joué un rôle important dans la réhabilitation de la culture africaine et de ses traditions. Les créateur et créatrices de théâtre ont cherché à célébrer des personnages historiques importants qui pourraient inspirer la nation africaine à retrouver confiance et fierté en elle-même (33).

La modeste contribution que les auteurs malagasy semblent offrir à la célébration du passé, la nature complexe et ambiguë des personnages qui peuplent les œuvres historiques nous obligent à examiner la correspondance entre la réhabilitation du passé et l'affirmation des valeurs communautaires, de l'identité du peuple précolonial. Le théâtre malagasy apparaît avant tout comme un refoulement, ou la conséquence du démenti de l'histoire passée. Ce n'est que récemment, et dans le roman, que des auteurs et autrices comme Charlotte-Arrisoa Rafenomanjatao (*Sang pour Sang*. Antananarivo, SME, 2003) et Jean-Luc Raharimanana (*Nour, 1947*. Paris, Serpent à Plumes, 2001) se sont confrontés au passé colonial, en particulier avec les années sombres qui ont suivi 1947. Avec ce refoulement, c'est comme si la fracture produite par la colonisation, le détachement entre le passé précolonial et le présent post-colonial étaient incurables et laissent émerger une interruption plus profonde, entre la période pré-Merina et post-Merina⁴. Le théâtre malagasy met souvent en scène la transgression

⁴ La période pré-Merina fait référence à la période avant l'émergence du royaume Merina dans les Hautes-Terres centrales de Madagascar. Cette période s'étend de l'arrivée des premiers habitants à Madagascar, il y a environ 2000 ans, jusqu'à l'unification de l'île sous le royaume Merina au début du XIX^{ème} siècle. Et la période post-Merina fait référence à période qui a suivi la chute du royaume

du *fady* (tabou). Cependant, les écrivains *gasy* ont seulement accepté en partie de briser le silence qui pèse sur leur passé. Ils ont choisi de raconter l'histoire de manière mythique plutôt chronologique en intégrant des éléments surnaturels qui altèrent la vérité historique.

Contrairement au théâtre africain des années 1960, les dramaturges malagasy ne célèbrent pas le mythe des héros collectifs. Les personnages historiques représentés dans les pièces sont toujours des autorités controversées : Radama I, père fondateur de la nation malagasy, est considéré par de nombreux groupes ethniques de Madagascar comme le premier « colonisateur » du peuple malagasy ; Radama II, qui a succédé à Ranavalona I^{ère}, est accusé d'avoir facilité la colonisation de Madagascar par les Européens. Encore une fois, les dramaturges malagasy avant la rupture promulguent le traumatisme comme l'affirme Jukpor dans *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone* :

[...] la colonisation a établi une rupture nette dans l'évolution historique de l'Afrique, et a instauré un conflit entre deux cultures distinctes : la culture africaine et la culture occidentale (5).

Les écrivains ont vécu donc un traumatisme qui les a poussés à nier leur propre histoire. On peut se demander si leurs œuvres cherchent à représenter l'histoire de Madagascar ou si elles utilisent l'histoire comme prétexte pour parler d'autres sujets, comme la colonisation dans les textes de Rabemananjara ou la nature humaine dans ceux de Rafenomanjato.

Merina en 1896, lorsque Madagascar est devenu une colonie française. Cette période fut marquée par l'administration coloniale française, la résistance malagasy, la lutte pour l'indépendance, l'indépendance en 1960 et la période post-coloniale.

Le théâtre malagasy est la mise en scène du traumatisme dans laquelle il est impossible de raconter l'histoire de manière objective. Retranché donc dans le silence, les références spatiales et temporelles ont été perdues et le passé représenté sur la scène est devenu une histoire ou un mythe littéraire qui dépasse la réalité pour devenir une légende (dans le texte, les personnages historiques sont administrés d'anges, de démons et de sorciers).

Au lieu de proposer des personnages exemplaires auxquels la communauté peut s'identifier pour reconstituer leur propre identité, les dramaturges malagasy utilisent les figures ambiguës du passé que l'histoire et la mémoire n'ont pas réussi à comprendre. Ces personnages sont à l'instar de Radama I et II tel que l'a célébré Rabemamanjara dans *Les Dieux Malgaches* n'échappe pas à la mémoire du roi Merina déploré. Le théâtre historique malagasy est donc la déconstruction, plutôt que la reconstruction, du passé à travers l'oubli, qui ne fait qu'un avec l'horreur sacrée. Comme le signale Glinga, l'oralité et la littérature ont deux approches bien différentes de l'histoire. Dans l'oralité, l'homme cherche à établir un équilibre entre sa tradition culturelle, ses souvenirs du passé et de ses pensées sur le présent. L'« oubli » productif est un processus collectif fondamental de la pensée orale, qui est sanctionné et considéré comme sacré, et qui permet de trier les souvenirs importants de ceux et celles qui ne le sont (21).

La récupération de la tradition et de l'identité collective ne se fait pas à travers l'histoire factuelle, mais en choisissant l'histoire mythique. Les dramaturges utilisent deux modes de narration des événements réels : d'un côté le mode mythologique et/ou épique (Rabemamanjara, Rafenomanjato), et de l'autre côté, la légende, qui est liée aux

croyances et aux superstitions du peuple malagasy (Rafenomanjato). Ces deux modes sont des expériences différentes de l'histoire traditionnelle : le *tantara* (l'histoire, le mythe fondateur, généralement unique pour tous les groupes ethniques de Madagascar), l'histoire *tafasiry* ou *angano* (des légendes, différente selon les groupes ethniques et, par conséquent, différente pour chaque communauté). Comme le rappelle Philippe Beaujard dans *Mythe et société à Madagascar*, le mythe fondateur prend une valeur strictement politique dans le récit malagasy. Il mettra donc en scène des rois, des princesses dans un « schéma idéologique en compétition ». Au contraire, les *angano* seront la manifestation de la mémoire collective dans la mesure où, à travers la narration de l'interférence entre le monde surnaturel et la réalité naturelle, ils véhiculeront le tabou, les prescriptions morales ancestrales de la communauté contemporaine.

Dans le théâtre malagasy, l'importance du mythe se manifeste ainsi de différentes manières. D'une part, le mythe est souvent utilisé comme source d'inspiration pour les scénarios et les personnages des pièces de théâtre. Les mythes et les légendes malagasy fournissent des thèmes riches et variés qui permettent aux dramaturges de créer des histoires complexes et profondes, souvent ancrées dans la culture et l'histoire de Madagascar. D'autre part, le théâtre malagasy ont fréquemment recours à des formes de représentation qui rappellent les rituels et les cérémonies liées aux mythes et aux cultes ancestraux. Les danseurs et les acteurs sont parfois appelés à se transformer en personnages mythiques, à travers des masques, des costumes ou des gestes symboliques. Ces éléments de la tradition mythique malagasy sont attachés à la question de la race dans la mesure où ils reflètent l'histoire et la culture de Madagascar,

qui ont été façonnées par des interactions complexes entre différentes communautés et cultures. Les mythes et les croyances malagasy reflètent en général cette diversité culturelle, en proposant des récits qui mêlent des éléments venus d'Asie, d'Afrique et d'Europe.

Néanmoins, la question de la race à Madagascar a également été marquée par des tensions et des conflits, notamment à l'époque coloniale, où la politique des races instaurée par les autorités françaises a divisé la population malagasy en deux groupes. En effet, en 1896, nommé gouverneur de Madagascar, le général Gallieni a mis en place une politique de discrimination raciale appelée « politique de races⁵ » qui a divisé la population malagasy en deux groupes : les Gasy de race *Hova*, les Merina qui étaient considérés comme supérieurs, et les Gasy de race *tanala*, peuple forestier, considérés comme inférieurs. Les *Hova* ont été favorisés dans les domaines de l'éducation, de l'administration et des affaires, tandis que les *tanala* ont été marginalisés et soumis à des impôts plus élevés. Cette politique a provoqué des tensions et des divisions au sein de la société malagasy et a conduit à des révoltes, des soulèvements contre les autorités coloniales françaises. La politique de races a été abolie après la Seconde Guerre mondiale lorsque Madagascar est devenue une république indépendante en 1960. Toutefois, ses effets ont été durables et ont contribué à façonner les relations entre les différentes communautés de Madagascar jusqu'à aujourd'hui, y compris sur l'art et la culture, et donc les représentations théâtrales malagasy.

⁵ Gallieni, Joseph S. "Rapport D'ensemble Sur La Pacification, L'organisation Et La Colonisation De Madagascar (Octobre 1896 à Mars 1899), Paris, 1900, P. 201-203." [https://Essentiels.Bnf.Fr](https://essentiels.bnf.fr), 7 Dec. 2010, essentiels.bnf.fr/fr/extrait/3442e16a-2ee7-422a-aca6-1b936b227036-administration-provinces-malgaches-selon-gallieni.

Outre la question de race, les questions d'exil et d'identité ont également influencé les écrivains malagasy, bien que la situation spécifique à Madagascar diffère de celles des pays africains et de la diaspora africaine. Les idées de la Négritude ont été introduites sur la Grande Île dans les années 1940 et eu un impact significatif sur la littérature malagasy. Des écrivains comme Jean-Luc Raharimanana et Michèle Rakotoson ont abordé ces thèmes dans leurs œuvres, explorant les questions de l'identité gasy et de la relation de Madagascar avec la France coloniale, ainsi que de l'exil et de la migration, des thèmes qui sont pertinents pour de nombreux Malagasy qui ont dû quitter leur pays pour trouver du travail ou chercher une vie meilleure. Cependant, il convient de noter que la littérature malagasy s'est aussi inspirée d'autres facteurs culturels, notamment les croyances et les traditions locales. Les écrivains malagasy ont la plupart du temps intégré ces éléments dans leur travail, créant ainsi une littérature unique qui reflète la richesse de la culture malagasy. Par ailleurs, si ces questions sont prisées par les écrivains malagasy, il est difficile de donner une affirmation définitive sur la popularité de ces idées auprès des audiences. Néanmoins, il est vrai que ces thèmes continuent à être d'actualité pour de nombreux Malagasy, en particulier compte tenu de l'histoire coloniale et postcoloniale du pays. Les écrivains qui abordent ces thèmes peuvent par conséquent susciter un grand intérêt et une appréciation parmi le public malagasy.

Il est aussi fondamental de signaler que la tradition mythique malagasy est une partie intégrante de la conception malagasy du réel et du surnaturel. En effet, les Malagasy ont une religion traditionnelle animiste. Pour eux, chaque élément de la nature a son propre esprit et le monde est régi par des forces naturelles. Et c'est en

Zanahary, Dieu créateur de l'univers et de tout ce qui s'y trouve que les Malagasy croient. *Zanahary* est souvent représenté comme un dieu bienveillant qui prend soin de son peuple et de la nature, il est donc présent dans toutes les choses de la vie quotidienne des Malagasy et que les ancêtres peuvent parler en leur nom auprès de lui. Il convient de noter aussi que le culte des ancêtres est très important dans la culture malagasy. En effet, pour les Malagasy, les ancêtres, même après leur mort, continuent à veiller sur leur famille et leur communauté et ont le pouvoir d'influencer la vie de leurs descendants. Les Malagasy honorent leurs ancêtres en leur offrant des sacrifices et en organisent des fêtes en leur honneur notamment lors du *famadihana* (retournement des morts). Cette cérémonie funéraire permet de maintenir une bonne relation avec les ancêtres et de recevoir leur bénédiction. Néanmoins, même si de nombreux Malagasy ont adopté la religion chrétienne importée par les *vazaha* chrétiens, ces Malagasy continuent à pratiquer des rites et des croyances animistes et considèrent toujours les ancêtres comme des êtres supérieurs qui peuvent intercéder en leur faveur auprès du dieu chrétien.

Ainsi, la tradition mythique malagasy est étroitement liée à la conception malagasy du réel et du surnaturel. Les mythes malagasy racontent des histoires sur des dieux, des ancêtres et des êtres surnaturels qui sont impliqués dans les affaires des humains. Ces histoires présentent des événements qui défient les lois naturelles, comme la capacité des dieux et des héros à voyager dans l'espace et dans le temps, à changer de forme ou à communiquer avec les morts. La tradition mythique malagasy est par conséquent un moyen essentiel pour les Malagasy de comprendre le monde qui les

entoure, y compris la nature, la société et les relations entre les humains et les êtres surnaturels.

1.2 Jacques Rabemananjara : père fondateur de la conscience politique et culturelle malagasy

Poète et homme politique (les deux fonctions ne seront jamais séparées), Rabemananjara fut l'une des voix les plus élevées de l'île. Père fondateur de la conscience du peuple malagasy au cours des années difficiles de la colonisation et de la période postcoloniale très contestée, Rabemananjara a été le pionnier du renouveau de la littérature malagasy. Il fut le collaborateur de la revue *Présence Africaine*, et fut l'un des théoriciens, aux côtés de Senghor et Césaire de la Négritude.

Jacques Rabemananjara est né à Mangabe le 23 juin 1913. Issu d'une famille aisée, le père propriétaire d'origine Merina, la mère descendante des notables Betsileo, il a suivi une éducation européenne, parallèlement à une formation traditionnelle. C'est à l'école européenne que Rabemananjara s'initie à la littérature française et surtout aux grands classiques, les romantiques, les parnassiens, les symbolistes. Entré dans l'administration, en tant qu'officier du service d'information, il s'occupera non seulement de l'organisation d'un syndicat communiste officiel pour la protection des fonctionnaires malagasy, mais aussi de la fondation de la *Revue des Jeunes de Madagascar*. Dès le début, Rabemananjara tentera de concilier passion politique et littéraire. En 1946, en effet, en tant que secrétaire général du Mouvement démocratique de la rénovation malgache (MDRM), il sera élu député de Madagascar à l'Assemblée nationale française. Rabemananjara a été arrêté en 1947 pour complicité, en tant que représentant du MDRM, dans la révolte malagasy le 29 mars de la même année. Le

poète restera neuf ans en prison, condamné aux travaux forcés, mais ce n'est qu'après 1960 que l'élection de Tsiranana met un terme à son exil en France. Une fois de plus, le poète réconciliera la politique avec l'art. En effet, dans les années du régime de Tsiranana, Rabemananjara occupera alternativement les postes de ministre de l'Agriculture, des Affaires sociales, et des Affaires étrangères. Contraint de retourner en exil pour fraude et actes répréhensibles du régime de Ratsiraka, Rabemananjara ne retournera guère dans son pays natal. Il décède le 2 avril 2005 à Paris⁶.

Ainsi, Poète et essayiste, Rabemananjara s'est consacré au théâtre de 1947 à 1957 : entre les années de la révolte (mars 1947) et la période d'emprisonnement. Cependant, il n'a écrit que trois pièces de théâtres, toutes des tragédies, en dix ans : *Les Dieux Malgaches* (1942), *Les Boutriers de l'Aurore* (1957), *Agapes des dieux. Tritriva* (1962). La première, *Les Dieux Malgaches*, s'inspire des dernières heures du règne de Radama II. *Les Boutriers de l'aurore*, calqué sur le modèle épique grec et le latin, veut être la célébration de la fondation de Madagascar. Et la dernière, *Agapes des dieux. Tritriva*, que je pourrais appeler une pièce ethnologique, est inspirée des légendes malagasy sur le volcan Tritriva.

La comparaison entre œuvres théâtrales et textes poétiques fait ressortir, comme le dit Koenig, deux personnalités différentes de l'auteur : l'une réfléchie, nostalgique, l'autre juste et violente. Après avoir concentré l'activité théâtrale sur la courte période d'emprisonnement, en effet le poète n'a rien produit d'autre pour le théâtre, la discordance évidente des thèmes et des atmosphères entre les poèmes et les tragédies

⁶ Ranaivoson, Dominique. Jacques Rabemananjara : Poésie Et Politique À Madagascar : Biographie. Éditions Sèpia, 2015.

suggère que le poète vise avant tout le théâtre à échapper de l'emprisonnement qui sévit depuis près de dix ans.

Si dans sa poésie, particulièrement dans celle écrite lors de sa captivité politique, Rabemamanjara reste le poète engagé luttant pour l'indépendance de son pays, dans son théâtre, au contraire, la politique ne joue aucun rôle et ne tient aucune part. C'est là toute l'originalité de son œuvre qui nous permet assurément de discerner certains traits de son caractère [...] (Koenig 13).

L'hypothèse de Koenig semble être étayée par les thèmes obscurs et fascinants dont Rabemamanjara a fait l'hypothèse de ses tragédies : le passé peu connu du royaume de Radama, la naissance encore imprégnée du mystère du peuple malagasy, les légendes tout aussi énigmatiques de la tradition. La récupération du passé malagasy : de la mémoire d'un passé non corrompu justement parce que mythique, dont les rites millénaires sont les gardiens, refléterait alors, selon Jean-Louis Joubert, comme déjà pour Koenig, la volonté du dramaturge d'échapper à un présent douloureux apparemment sans solution sauf celle de la mort dont le prisonnier était menacé tous les jours :

Le théâtre est apparu à Rabemamanjara comme le lieu idéal où ranimer ces ombres du passé que sa nostalgie se plaisait à évoquer. [...] Le contexte historique peut rendre compte du pessimisme de ces pièces : la colonisation, d'une manière générale, et le séjour en prison (où les deux dernières sont écrites) n'incitaient pas à juger excellente l'ordonnance du monde. [...] On est [...] sensibles aujourd'hui à sa charge mythique, à sa méditation sur le passé malgache (Joubert 78).

L'impression nostalgique d'un mouvement intime vers le passé, des pièces vis-à-vis des recueils poétiques, est certainement confortée par le style classique, ou plutôt néoclassique, que les trois œuvres théâtrales montrent par rapport aux paroles. Les alexandrins des *Dieux malgaches* ne sont pas les seuls à contribuer à inculquer au lecteur l'idée d'un théâtre antique, même la prose d'*Agapes des dieux. Tritriva* et des *Boutriers de l'Aurore*, emportée par les régressions de l'âme, convainc du caractère exceptionnel d'une telle production théâtrale. Il est certain, comme Rabemananjara l'aurait lui-même reconnu, que la formation à l'école française a joué un rôle fondamental dans l'assimilation des archétypes, par conséquent dans la construction de modèles français par rapport à ceux de la tradition littéraire malagasy, dont rien n'était enseigné : des modèles, qui auraient pris pour exemple non seulement la poésie mais surtout le théâtre et parmi lesquels Corneille, Racine, Vigny, Lamartine et Giraudoux :

Le théâtre de Rabemananjara reflète beaucoup la formation française de l'écrivain. Grand admirateur du siècle de Louis XIV, et de Racine en particulier, sa première œuvre théâtrale, *Les Dieux Malgaches*, est fortement imprégnée du siècle classique. Il emportera même l'alexandrin dans cette œuvre. Puis une certaine évolution rend place, *Les Boutriers de l'aurore* ne conserve que certains aspects raciniens. Sa troisième pièce, *Agapes des dieux, Tritriva*, rompt complètement avec le XVII^e siècle et subit l'influence de Giraudoux, dont Rabemananjara d'ailleurs goûte beaucoup le style, la fantaisie et l'imagination (Koenig 65).

Dans son entretien recueilli par Jean-Luc Raharimanana, Rabemananjara, l'élève du secondaire, reconnaît sa formation principalement occidentale en mentionnant qu'il

voulait prouver son habileté à écrire comme Racine en réponse à la provocation du professeur de littérature française.

Nous avons quelques poètes comme Ny Avana Ramanantoanina...Rabearivelo, Razanandrasoa etc. Mais ce ne sont pas des auteurs connus du monde entier. Avec les auteurs français, nous avons eu la possibilité à l'école puis dans le secondaire, de connaître des auteurs comme Lamartine, Baudelaire, Victor Hugo [...] (23).

Je me souviens que nous avons eu un professeur, un père jésuite, qui nous expliquait Racine, Corneille d'une façon vraiment merveilleuse. Nous étions tellement emballés que dans mon enthousiasme, j'ai dit "mon Père, je vais écrire un jour une œuvre comme Racine". Alors le Père m'a regardé avec pitié (27).

La coexistence du rite traditionnel dont l'homme malagasy contemporain n'a presque pas de mémoire, manifestement archaïque pour l'écrivain occidental, fait du théâtre de Rabemamanjara un théâtre hautement poétique :

Ainsi la harangue du roi, appelée *Kabary* dans la langue du pays, était l'évènement annuel très cher au cœur du peuple. [...] Nous sommes étroitement liés à cette cérémonie royale, à la vie intime des rites qui l'accompagnent et à tout ce qui touche l'étiquette de ces activités où un certain paganisme se mêle à la religion [...]. Ces chants et ces danses effectués par le chœur des jeunes gens et des jeunes filles [...] sont typiquement malgaches parce qu'ils appartiennent au folklore du pays [...] (Koenig 53).

Les pièces révèlent un flot de paroles superflues, vides de sens. L'action de l'intrigue résout toute la réaffirmation de soi dans le contexte social. Toujours selon Koenig, l'atrocité et la nature apolitique du théâtre de Rabemananjara s'appuieraient dans l'affirmation de la tradition comme modèle suprême (légendes, rituels, *kabary* malagasy et théâtre français classique). Ce type de tradition, qui est à la fois culturelle et littéraire, ne reconnaît pas la possibilité pour l'homme d'agir sur la réalité, étant donné que l'homme est incapable de faire quoi que ce soit contre les dieux à la fois pour la loi malagasy et pour la poétique racinienne. Cela déplace le conflit de l'extérieur du réel vers l'âme, vers la déclinaison inépuisable des variables de la psyché humaine dont Koenig compte six nuances d'amour différentes dans *Agapes des Dieux. Tritriva* : amour-ivresse, amour-douleur, amour-dédain, amour-victime, amour-passion, amour-vertu :

La faiblesse de son caractère [de Radama] est atavique, car Radama est d'abord malgache avant d'être roi. Il lui faut constamment revenir sur lui-même, s'analyser, s'expliquer (21).

Enfin, le pessimisme métaphysique qui règne dans les trois tragédies, qui se caractérise par une vision sombre et pessimiste de la condition humaine. Ce pessimisme est influencé par deux éléments : d'une part, le pessimisme racinien (tragédies classiques caractérisées par une vision tragique de la vie humaine) ; d'autre part, le pessimisme héréditaire malagasy, qui se manifeste notamment dans le *tsiny*, une pratique sociale malagasy qui consiste à blâmer et à punir collectivement un individu pour ses actes fautifs. Selon Koenig et Joubert, ce pessimisme métaphysique aurait pour effet de transférer le récit de ces tragédies du niveau de la chronique historique et politique au

niveau mythique. En d'autres termes, les tragédies de Rabemanajara seraient perçues comme des récits symboliques plutôt que comme des récits historiques réels. Cette perception est renforcée par la conviction selon laquelle chaque action est insignifiante dans le grand schéma des choses, confirmant ainsi la thèse d'un univers absurde et dénué de sens. On peut aussi rajouter que ce pessimisme de la condition humaine a été influencé par certains écrivains occidentaux comme notamment Jean-Paul Sartre ou encore Albert Camus qui ont exploré la question de la condition humaine, de l'absurdité de l'existence et dont ces idées ont été largement diffusées dans les pays occidentaux et francophones. En effet, d'une part, pour Sartre, dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946) et *L'être Et Le Néant : Essai D'ontologie Phénoménologique* (1943), la condition humaine est caractérisée par l'absurdité de l'existence étant donné que la vie n'a pas de sens inhérent et les êtres humains sont libres de créer leur propre sens et leurs propres valeurs (Sartre 15-24), mais cette liberté est source d'angoisse car elle implique une responsabilité totale pour ses propres actions et choix. Par ailleurs, Sartre soutient le fait que la société impose des normes et des valeurs qui limitent la liberté et la créativité individuelles (Sartre 27-33). D'autre part, pour Camus, dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* (1942), pense que la vie est absurde car elle est marquée par la contradiction entre la quête humaine de sens et l'indifférence de l'univers à cette quête. Pour lui, la réponse à l'absurdité de la vie ne réside pas dans le suicide, mais plutôt dans la révolte. Les êtres humains doivent accepter l'absurdité de l'existence tout en se rebellant contre elle et en créant leur propre sens de la vie (Camus 17-31). Et on le note bien que, dans le contexte du théâtre malagasy, ces idées ont été assimilées et adaptées à la réalité sociale, politique et culturelle de la Grande Île avec une vision

pessimiste et critique de la société malagasy, de ses institutions, de ses valeurs et de ses traditions.

1.2.1 *Les Dieux Malgaches* (1942) : une représentation mythique du Malagasy en quête de liberté et de dignité

Tragédie divisée en cinq actes et en alexandrin, la pièce met en scène les personnages de : Radama II, roi Merina, fils de Ranavalona I^{er}, partisan du progrès économique et de l'ouverture aux nouvelles confessions et aux nouvelles cultures, dont il est le premier roi à se convertir au christianisme; Raharo, Premier ministre, adversaire politique de Radama; Rahaga, noble et devin de la cour, défenseur de la tradition; Ratsifely, le petit-fils de Radama, cru mort, revint d'un long exil auquel Raharo l'avait contraint; Anja, princesse Sakalava, tribu soumise aux Merina. La mise en scène d'un fait historique, le meurtre de Radama en 1863 par le Premier ministre, offre à Rabemamanjara l'occasion de problématiser un passé que beaucoup niaient, surtout d'ouvrir une nouvelle perspective sur l'histoire coloniale, dans la mesure que le dramaturge fait coïncider la mort du roi avec le déclin ruineux du royaume malgache.

Radama, un roi pacifique et progressiste, formé aux sciences et aux arts occidentaux, salue l'ouverture de son royaume aux Occidentaux. Ses projets sont cependant opposés par la cour et par le Premier ministre avide de pouvoir, par le devin, aveugle observateur de la tradition. L'intrigue est compliquée par l'entrelacement, à ce premier nœud, de l'histoire d'amour de Radama et Anja, interdite par la loi qui n'autorise pas les mariages mixtes, notamment avec les membres des tribus soumises, et par le retour d'exil de Ratsifely, le double de Radama : son cousin, héritier légitime

du trône, retiré de Rahaga pour favoriser la succession de Radama, qui échappa miraculeusement à la mort planifiée par ceux-ci. On peut considérer Ratsifely comme un double de Radama puisque Rabemamanjara fait de lui l'objet des mêmes formules, des mêmes descriptions utilisées pour le roi. Radama et Ratsifely périront transfigurés dans le Christ car Ratsifely, nous apparaît dès les premières lignes comme le Christ ressuscité. Et tous deux seront victimes de la soif de pouvoir de Raharo. Face à la fureur meurtrière du Premier ministre avec l'assassinat du roi, d'Anja et du fils des deux, et au silence des dieux coupables de ne pas punir Raharo, Rahaga ne voit pas d'autre solution que le suicide.

Le choix de Rabemamanjara de faire précéder chaque acte d'un titre : Acte I : *L'Atmosphère*, Acte II : *Le Conseil*, Acte III : *Le Peuple*, Acte IV : *Le Roi* , Acte V : *La Terre*, révèle l'intention de l'auteur à montrer la fusion de la rigueur de la tragédie grecque et française classique, rendant chaque section ouverte à l'autre mais pourtant conceptuellement fermée en soi. En fait, chaque acte introduit un personnage, révélant ses traits frappants, comme dans le cas du personnage du Premier ministre dans l'acte II. De l'acte II à l'acte IV, Rabemamanjara met en scène, en les remplaçant, les trois institutions souveraines de la société malagasy : le conseil, détenteur de la tradition, constitué par la classe noble, le peuple, l'électeur et le roi, l'allié privilégié de la monarchie.

La tragédie touche différents niveaux d'existence. En effet, sur le plan sentimental, on a la tragédie de l'amour de deux amoureux dont la passion est contrariée par le rituel rigide imposé par la tradition, puis par les ancêtres. D'autre part, sur le plan politique, on nous montre la soif de pouvoir du Premier ministre escroqué par Radama,

puis par la présence de plus en plus impressionnante de responsables des nations européennes. Et sur le plan historique, on témoigne l'histoire du passage du peuple malagasy d'une condition d'État libre et souverain à l'asservissement politique et culturel français, ouvrant entre autres de nouvelles interprétations sur les raisons qui ont conduit à l'asservissement de la nation malagasy.

Épopée pessimiste, les légendes trahissent le besoin de l'auteur d'arrêter certaines dates importantes de l'histoire malagasy dans le texte et dans la mémoire, comme le traité entre les Européens et Madagascar qui a ouvert la nation à une première colonisation culturelle :

Raharo : Le roi manque à sa foi. Ce n'est rien de vouloir flatter sa favorite, lui promette le trône en dépit du Saint Rite. Ce jeune homme a souvent de ces caprices-là. Mais Radama envers nous, Messieurs, est un parjure. La preuve, la voici. Le crime, le voilà : Ce traité qu'en secret le Roi vient de conclure, plaçant tout le pays sous le mandat des Blancs [...] Deux hommes d'Occident désormais administrent et l'Armée et la Cour et le Royaume entier : Le forban Jean Laborde et le pasteur rentier Sir John William Ellis (35-36).

L'auteur oppose l'idéal social et pacifiste de Radama à la politique utilitaire de l'Ouest et du Premier ministre. L'ouverture à un monde qui peut offrir généreusement de meilleures conditions pour le peuple s'oppose à une lecture terne de la tradition :

Radama : Mais voyons, quels griefs ont-ils contre les Blancs ? D'avoir érigé quelques clochers tremblants que la brise en tous sens agite dans l'espace ? Est-ce un si grand forfait pour qu'on frappe une race ? [...] Je respecte ma Mère et sa grande mémoire. Je sais de quel état brille sur nous sa gloire. Mais dois-je,

de son règne admirant le succès, reproduire à mon tour la faiblesse et les excès ? Pour apaiser des Dieux la soif imaginaire, veut-on que je devienne un tyran sanguinaire ? (18-21).

Radama, victime sacrificielle des tragédies classiques, « prophète » de la régénération malagasy, ne peut être transfiguré, comme son neveu Ratsifely, en Christ : comme lui, l'âme pure par excellence : « on voit, beau comme un Dieu, transfiguré par on ne sait quel miracle, le prince Ratsifely vêtu d'un riche lamba »

Ou encore, Radama, comme Christ au Jardin des Oliviers :

Radama : Hommes, qui cherchez-vous ? (117)

Brute : ... Je vais dire son fait au Roi ! ...Place, Place ! Faites-moi place ! (*Il s'élançait, mais rapide comme l'éclair, le tenant tire : [...] Il tombe, portant la main à ses tempes. Saisissement. Sans souci des balles qui peuvent pleuvoir sur lui, le roi se précipite comme pour porter son secours au blessé en regardant sévèrement le lieutenant.*) (122)

Le Roi : Non ! Assez de sang ! Mon enfant, tu as mal ! (122)

Cette pièce a été représentée pour la première fois à Tananarivo, la capitale, en 1947 et s'adressait avant tout aux Malagasy. En effet, considérée comme l'une des œuvres fondatrices du théâtre malagasy moderne, la pièce a été écrite en langue malagasy, ce qui en fait l'une des premières pièces de théâtre écrites dans cette langue. Elle a été publiée dans le contexte où les Malagasy cherchaient à se libérer de la domination coloniale française et où le nationalisme *gasy* était en plein essor. Cette pièce, qui mêle la tradition orale malagasy et le style classique de la tragédie, avec des références à l'histoire connues des Malagasy, des références à la situation politique

intérieure de l'île, notamment aux conquêtes des divers royaumes que les souverains Merina ont menées, les références à la culture traditionnelle, par exemple les rites du mariage, était clairement destinée à inspirer et à mobiliser la population malagasy dans leur lutte pour l'indépendance. En effet, on peut comprendre aussi que cette pièce représente la situation politique de Madagascar en 1947. Malgré les discours nationalistes qui prônaient l'unité, il y avait toujours des tensions entre les Côtiers, venant des régions périphériques, et les Merina, qui défendaient une certaine authenticité qui s'opposait à l'influence du christianisme importé. Ces tensions influençaient les choix politiques de chacun. La pièce a présenté au public, à la fois, des questions importantes en abordant des thèmes tels que la lutte contre l'oppression coloniale, la place de la tradition et de la religion dans la vie des Gasy, la question de l'identité nationale, la nécessité de l'unité et de la solidarité entre Gasy, mais également une critique de cette domination coloniale française et la manière dont elle avait exploité les Malagasy. En présentant ces thèmes, la pièce a joué un rôle essentiel dans le mouvement pour l'indépendance de l'île. Elle a aidé à forger une identité nationale malagasy et a encouragé la résistance contre l'oppression coloniale française. Et bien que la pièce ait été écrite dans un contexte colonial, elle n'était pas destinée à plaire aux colons français en tant que tels par le fait que Rabemanajara était un militant anticolonialiste et un défenseur de l'identité culturelle malagasy.

1.2.2 *Les Boutriers de l'aurore* : célébration des origines malagasy

Les Boutriers de l'aurore rappelle le mythe fondateur de Madagascar. Dans le contexte du théâtre gasy, le mythe fondateur fait référence à l'histoire légendaire de la

création de la culture *gasy* telle que décrite dans les récits oraux et les traditions. Le mythe fondateur est un thème commun dans le théâtre malagasy et est souvent utilisé pour explorer les thèmes de l'identité, de l'histoire et de la culture malagasy. Ce mythe fondateur est souvent réinventé et réinterprété pour répondre aux préoccupations contemporaines créant ainsi une forme de théâtre qui est ancrée dans la tradition tout en étant pertinente pour le public moderne. Il peut être utilisé comme un point de départ pour examiner les problèmes socio-politico-économiques actuels, ou dans le cas du contexte sociopolitique dans lequel cette pièce a été écrite. En utilisant le mythe fondateur comme source, le théâtre malagasy peut offrir une perspective unique sur l'histoire, la culture et les enjeux de la société malagasy, en permettant au public de mieux appréhender leur identité et leur place dans le monde.

Les Boutriers de l'aurore, sous-titrée *tragédie malgache* pour désigner l'insurrection de 1947, a été publiée en 1957, alors que Madagascar était toujours sous le régime colonial français. À cette époque, les mouvements nationalistes étaient de plus en plus présents sur l'île et les revendications pour l'indépendance se faisaient entendre. La pièce devient une célébration des racines malagasy et familiales de l'auteur, tout en réaffirmant son engagement politique en faveur de l'unité malgré des divisions ethniques dans le contexte sociopolitique à cette époque. La pièce a été très bien accueillie par le public malagasy qui a vu en elle une affirmation de leur identité et une critique de l'opresseur, les *vazaha*. Toutefois, elle a suscité une certaine controverse parmi les colons français en raison de son message nationaliste et anticolonial. La pièce a ainsi contribué à renforcer le mouvement nationaliste malagasy et à la prise de conscience de l'identité nationale chez les Gasy.

Tragédie malgache en trois actes en vers libre et prose, *Les Boutriers de l'Aurore* compte comme personnages principaux : Kashgar, prince et commandant des Boutriers, 30 ans, promis par Ananda ; Ananda, fille du Voyant, 25 ans; Anjali, prince de l'île et le seul indigène, 25 ans, périra dans les vagues de sa baie.

Après un exil qui a duré sept ans, un groupe de Boutriers (un bateau typiquement malagasy), explorateurs de la mer qui ont échappé aux persécutions, arrive sur la terre promise : une île mystérieuse, dont personne n'a jamais parlé et dont tous semblent être la proie au charme. Les rites propitiatoires pour attirer la bienveillance des dieux de l'île sont brusquement interrompus par l'arrivée d'un inconnu qui porte le corps sans vie d'Ananda dans ses bras, tombé à l'eau dans un ravissement mystique devant la beauté de l'île. Le sauvetage miraculeux dont l'étranger était capable amène Kashgar à établir un pacte de sang avec lui, amorçant la coexistence pacifique entre Anjali et Kashgar : colonisé et colonisateur, jusqu'au jour où Ananda avoue son amour pour Anjali. La nouvelle de la passion insensée d'Ananda pour son frère de sang semble déchaîner la fureur de Kashgar et de la nature en même temps. Soupçonnant son mari du meurtre d'Anjali, décédé au lieu de cela pour sauver les Boutriers et le voyant de la violence des eaux, Ananda tombe dans un état tétanisant, dont elle ne sort qu'après cinq ans, mais seulement après avoir été sauvée par son mari Kashgar, comme Anjali l'avait fait des années auparavant.

Bien que l'origine du peuple malagasy soit encore entourée de mystère, personne avant Rabemananjara, ni après, n'a tenté, en vers ou en prose, d'écrire le mythe de l'origine car combien de mythes peuvent être cachés de façon légendaire dans la fondation de Madagascar, comme notamment celle de Rasoamor parmi les autres. Il

faut comprendre que le mythe fondateur de Madagascar est une histoire légendaire qui raconte l'origine du peuple malagasy et de l'île elle-même. Selon ce mythe, il y a plusieurs siècles, un groupe de navigateurs venus d'une terre lointaine, peut-être de l'actuelle Indonésie ou de la Polynésie, ont navigué sur l'océan Indien jusqu'à arriver sur les côtes de Madagascar. Ces navigateurs, appelés les *Vazimba*, auraient rencontré sur l'île une population indigène, les Antemoro. Ensemble, ils ont construit la première ville de Madagascar qui était située sur une colline près de la côte-est de l'île. D'après le mythe, cette ville a été nommée *Imerina* et est devenue la capitale du royaume malagasy. Les *Vazimba* ont enseigné aux Antemoro les techniques de l'agriculture, de la métallurgie et de la navigation, et ont contribué à fonder la culture et les traditions malagasy.

Ainsi, Paul Ottino dans *L'Étrangère Intime* (51-52) mentionne le récit par Flacourt de la légende malagasy du prince Rasoamor, le mythe fondateur de l'île. Un prince, Rasoamor, fils unique d'un roi puissant et riche, est follement amoureux d'une princesse qui vit sur une île lointaine. Malgré les tentatives répétées de son père de saboter un tel amour (les navires qui pourraient permettre à l'amant d'atteindre la princesse sont coulés, les filles des pays voisins sont convoquées pour détourner l'enfant de son ambition de rejoindre sa bien-aimée), le prince décide de partir, pas avant d'avoir averti ses parents qu'il atteindra sa bien-aimée en nageant à distance. Recueilli par une baleine, Rasoamor arrivera sur l'île au bout de trois mois. Accueilli comme fils par le roi des lieux, Rasoamor retournera chez son père après six mois (une fois l'union des deux princes réalisée) rempli de cadeaux et d'esclaves.

Personne n'a jamais raconté l'épopée, ni imaginé les difficultés, l'exil (expérience vécue par Rabemananjara exilé en France pendant sept ans) de petit groupe d'Indonésiens quittant la péninsule lointaine pour mettre le cap sur le *tanindrazana* (terre des ancêtres),

Ananda : Ah! Dieux de mes Aïeux ! S'en venir de si loin !... Avoir troqué sans retour la robe blanche du doux foyer maternel ! Contre le manteau rude de l'errance sur le parcours de trois mers ! Bu l'insulte des éléments, l'opprobre des hommes sans murmure ni révolte, Prince Kashgar, Connu toutes les affres de l'Angoisse » (Rabemanajara 16)

Plus loin sur Kashgar :

Oh ! L'épique traversée ! Une moisson de légende à tous les descendants. Mais il y avait un double ennemi, Père : [...] le tourment lancinant de nos âmes, des cœurs en dérive vers l'Exil ! [...] Sept ans déjà depuis le fameux embarquement.

Le Voyant : Voici l'îlot précurseur, tel que l'annoncent le prophéties (27-29).

La dimension mythique du texte émerge d'abord de la division, en trois actes, qui est regroupée en six tableaux subdivisés en deux : l'opposition du féminin et du masculin : acte I cadre I, *L'Île*, acte I cadre II, *La Baie* ; acte II cadre I, *La Femme*, acte II cadre II, *L'Aveu* ; acte III cadre I, *L'Homme*, acte III cadre II, *L'Enfant* (trois premiers rôles féminins, les trois derniers hommes). Toute la pièce joue sur le double : le personnage de Ananda est le double de l'île, pour la fiancée Kashgar : « Tu es l'espoir, tu es l'amour, tu es la vie ! Or l'île que voilà, c'est toi-même Ananda » (18), et de la baie, pour le frère de sang Anjali, dont Ananda tombe amoureuse : « Entre vous et la

baie des charmes subtils semblaient s'exercer, tisser un lien réciproque d'adoration et d'ineffable communion » (143) ; Kashgar est le double (frère jumeau / frère de sang) d'Anjali, tous deux aimés par Ananda. Or, seule la suppression, le sacrifice d'une des deux parties, permettant de vaincre le contraire, semble concrétiser l'union, donc la réconciliation des contraires et, dans le cas de l'histoire narrée, la possibilité d'une fondation effective de Madagascar.

La célébration de Madagascar mythique est en réalité la célébration du peuple malgache dont la mystérieuse genèse en fait une légende en soi. Indonésien d'origine, africaine, arabe, le Malgache est un et à la fois différent de tous ces peuples. Rabemamanjara exaltera le mystère imaginant la naissance de son peuple comme le fruit d'un événement naturel, la rencontre d'un indigène avec lequel les naufragés concluent un pacte de sang et le surnaturel, faisant d'Anjali un être surnaturel, sans héritiers, attaché à la terre et à la baie dont il a fait son épouse.

Mais la pièce intègre la réécriture du mythe fondateur, une nuance mélancolique de la colonisation de Mangabé, l'île d'Anjali, qui, étonnamment, coïncide avec le pays (royaume) d'origine du même Rabemamanjara. Une colonisation qui semble inévitablement prédire la mort de l'indigène, comme pour nier la possibilité d'une union pacifique entre l'indigène et l'occupant

Kashgar : L'étranger, encore une fois, c'est nous [...] Du jour au lendemain, nous nous implantons chez lui. Nous fixons tentes et prenons racine sur le sol de ses ancêtres. Nous bouleversons ses habitudes. Nous ne cachons pas la volonté d'imposer nos mœurs. Nous feignons d'ignorer qu'il en a aussi, lui, des coutumes, que c'est bien son droit d'y tenir (78-79).

Le passage du vers à la prose indique le mouvement de l'âme, de la contemplation lyrique à la tension psychologique, et donc au raisonnement des contraires. La célébration du mythe de Madagascar s'appuiera sur des chants, des couplets, pour décliner, comme dans une prière, les différentes qualités de l'île : femme/mère « O Nonchalance ! O Plénitude ! Tout en elle est féminité ! » (23); île/divinité : « une et sans morceaux », « triple des Puissances irrévocables » (26). Les moments de passion plus poignante sont destinés au vers (contradictoire entre Anjali et Ananda, (144-151)), la comparaison entre les doubles : Madagascar et Mangabé, de l'île projetée vers l'avenir et de la terre symbole de l'âge destiné à l'extinction :

Le prince Anjali (comme en rêve) : Mangabé ! Ma terre natale ! Orgueil de mes ancêtres !

La princesse Ananda : La pureté de ce rayon ! Transparence ! Rien que Transparence [...] une âme qui s'immole en fins morceaux pour un festin d'innocence (137).

La « tragédie malgache » en prélude au titre, précisément parce que Madagascar est née des cendres de Mangabé. La tragédie est avant tout la tragédie de toute l'humanité face au destin : « La chasse aux Dieux, la chasse aux fourmis, voilà la vie. Chasseurs des Dieux, chasseurs des fourmis, double indicatif, deux pôles déterminants de l'homme » (230).

1.2.3 *Agapes des dieux, Tritriva* : les racines folkloriques de l'identité malagasy

Comme *Les Boutriers de l'aurore*, *Agapes des dieux, Tritriva* est sous-titré *Tragédie malgache* divisée en six images et scènes et en prose. *Agapes des dieux, Tritriva* met en scène les personnages de : Ratrimo, fils de Ravolanera et amoureux de Hanta, 20 ans ; Ravaolanera, 38 ans, veuve du prince Ratefy qui s'est suicidée dans le volcan Tritriva après avoir été accusée de faillite frauduleuse ; Hanta, 16 ans fille du prince Ratany et petite-fille de la reine Ambohimana; Prince Ratany, 42 ans, celui qui a fait éclore le complot contre Ratefy ; Ambohimana, emblème de la corruption morale, produit de l'application aveugle des lois de la tradition; Ravao, infirmière, détentrice de la sagesse populaire.

En raison d'un sort cruel, Ratrimo tombe amoureux de Hanta, la fille de celle qui a conduit son père au suicide et le petit-fils d'une reine corrompue et sans scrupules. Malgré ses tentatives initiales pour repousser une passion de son cœur qui, selon lui, aura des conséquences désastreuses, Ratrimo est incapable de combattre ses sentiments. Arrêté par la reine, qui voudrait en faire l'un de ses amants, avec l'accusation d'inceste Ratrimo décide de s'exiler pour échapper au monde corrompu de la cour, et au passé dont la culpabilité pèse trop sur un amour fragile des deux jeunes amoureux. La mort de Ravolanera, incapable de supporter l'emprisonnement de son fils, et l'infâme accusation d'une mère incestueuse, le déclenchement de la guerre, désespoir face à un monde indigne de vertu et de pureté dont l'homme a fait régner la perversion, les deux amants se suicident dans le volcan Tritriva, la tombe du père et de la mère de Ratrimo. À la nouvelle de sa mort, la reine se tue deux fois, avec un poison et le *lamba* (ici linceuls, mais il s'agit également d'un long morceau de tissu porté par

les Malgaches qui couvre sur les épaules et se porte de différentes manières) qui avaient entouré la nudité de Ratrimo. La scène se ferme sur la voix de l'infirmière.

Rabemananjara construit la légende malgache des deux amants malheureux, Ratrimo et Hanta, sur la tragédie shakespearienne de *Roméo et Juliette*. L'auteur situe la tragédie à une époque non précisée dans l'ancien Madagascar, lorsque les princes étaient les bergers, lorsque la pureté des sentiments résidait chez ceux qui étaient le plus en contact avec la nature : les nymphes des bois, des eaux, bergers des troupeaux. Le contraste sera donc inévitable entre l'intemporalité des sentiments et le sang, la loi des ancêtres et avec eux des Dieux, qui parle à travers l'Histoire :

Hanta : Tu ne m'aimerais pas donc, qu'en perspective de l'Histoire ? Regarde-moi, Ratrimo [...] Je veux être aimée comme me le crie mon sang. Peu me chante l'opinion des contemporains dans leur cupidité ou de nos arrière-petits neveux avec leur morve ! L'Histoire, je n'y crois pas. »

Ratrimo : C'est aussi ce que j'appelle l'Histoire. La nôtre. Celle que nous façonnons tous les deux de la matière neuve de nous-mêmes. L'Histoire, c'est toi, c'est moi, notre vie, notre mort (170-171).

Innocents face au destin, « Dieux des Ancêtres ! Dieux des étoiles ! Dieux justes ! Dieux bons ! Prenez en pitié les innocents ... » (93), les personnages de Rabemananjara acceptent sans réserve les épreuves de la vie, non pas comme une forme de soumission, mais plutôt comme une force permettant de surmonter les obstacles et de construire un avenir meilleur, « Devant un cadavre, je me surprends à murmurer le vieux refrain des Ancêtres : « Douce est la vie ! » (262). Et cette acceptation de la vie se fait en respectant les traditions et la philosophie de *tsiny* qui est le blâme ou le tort qu'une personne

encourt lorsqu'elle viole les normes de comportement approuvées par la coutume. Cet état de blâme est considéré comme un danger et il est important de se protéger contre lui, même avant d'avoir commis une infraction redoutée. En d'autres termes, le *tsiny* représente une forme de punition sociale qui peut être infligée à ceux et celles qui ne se conforment pas aux normes culturelles, et qui peut avoir des conséquences négatives sur leur réputation et leur statut dans la communauté.

L'analyse de cette dernière pièce, *Agapes des dieux, Tritriva*, révèle une correspondance inattendue entre l'analyse de cette pièce et celle de la première, *Les Dieux malgaches*. La combinaison Ravao/Reine semble rejouer, dans la scène finale, le couple Rahaga/Roi. Comme Radama, *aux Dieux Malgaches*, la reine meurt étouffée par le *lamba* (un pagne, vêtement traditionnel) et, comme le devin de la première tragédie, l'infirmière se demandera si elle se donnera ou non la mort. Avec cette analyse, on peut observer une certaine continuité dans la réflexion de Rabemanajara sur la nature du pouvoir et ses conséquences. La correspondance entre les personnages Ravao/Reine et Rahaga/Roi dans les deux pièces souligne la fragilité du pouvoir et les risques encourus par ceux et celles qui cherchent à le conserver. La mort de la reine dans *Agapes des dieux, Tritriva* et celle du roi dans *Les Dieux malgaches* rappellent tous deux que le pouvoir a un coût élevé et que les dirigeants doivent souvent faire des sacrifices personnels pour le maintenir.

Dans *Les Dieux malgaches*, la pièce se termine par le déclin catastrophique des dieux et des hommes, qui était révélé par le suicide du diseur de bonne aventure. Cependant, cette fin apocalyptique est adoucie dans *Les Boutriers de l'aurore* par la chasse ironique aux dieux. Cette fin est transformée, dans *Agapes des dieux, Tritriva*,

en une acceptation implicite du destin et de la nature insensée du banquet des dieux, que l'homme souhaite survivre stoïquement malgré sa conscience de la situation. Koenig reconnaît que l'origine de la tragédie dans le théâtre de Rabemanajara réside précisément dans le désir de l'auteur d'affirmer son individualité par rapport aux lois traditionnelles qui sont aujourd'hui dépassées. Il rejette la tradition du progrès et abandonne le passé mythique auquel Rabemanajara aurait dû se conformer pour trouver du réconfort dans sa vie recluse (72).

Si l'auteur malagasy utilise des mythes et des récits légendaires pour évoquer le passé, cela révèle une relation ambiguë qu'il entretient avec l'histoire. Néanmoins, en reconstituant le passé dans un contexte présent, le dramaturge montre son intention d'utiliser ce même passé comme un miroir ou une caisse de résonance pour la situation actuelle. La répétition presque obsessionnelle de certains thèmes dans les trois pièces semble du moins confirmer cette hypothèse plutôt que la nier.

Le recours au passé permet donc de détacher les événements [...] du présent, de projeter dans un passé révolu les vices du moment. Le critique nous situe alors dans un temps dramatique qui tient tout à la fois du passé, du présent et du futur (Kotchy 147).

Déjà, Koenig avait remarqué dans *Les Dieux Malgaches* l'introduction du thème racial dans le sujet historique et affectueux de la pièce : l'amour de Radama pour Anja est entravé par la loi qui empêche toute union entre la merina et le sakalava, appartenant aux castes inférieures :

Si l'auteur malgache soulève cette question, c'est parce qu'il se rend compte que cette tare entrave le progrès chez les Malgaches. Il n'a pas hésité à faire de

la question raciale le sujet de sa tragédie dont le dénouement manifeste la liberté de l'auteur vis-à-vis de l'histoire (51).

Cependant, la question de la race s'était limitée à la situation théâtrale, donc à une question purement malagasy. De mon point de vue, Rabemamanjara s'appuie abondamment sur la réalité coloniale et la tragique évidence de ses méfaits : race, exil, problème d'identité (le passé par rapport au présent) et que les pères de la Négritude (Rabemamanjara avec Senghor et Césaire étaient les voix autoritaires de l'école) avaient été les premiers à dénoncer. Les thèmes, habilement renversés par Rabemamanjara, ont donc posé problème aux positions des poètes de la Négritude, pour déplacer les mêmes *fady* (tabous) : de la relation purement externe (périphérique, locale) du contexte Négritude (Blanc, colonisateur, contre Noir, colonisé) à tout ce qui se passe à l'intérieur du cadre malagasy, c'est-à-dire, malagasy, colonisateur, malagasy, colonisé ; malagasy, exploiteur, malagasy exploité. Malgré cela, il est évident que le théâtre malagasy qui s'est développé dans le contexte de la colonisation et d'oppression culturelle est vu comme une forme de résistance contre l'assimilation culturelle et l'effacement de l'identité malagasy. Comme l'affirme Sartre dans sa préface de *L'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française* (1948), la poésie noire est un moyen pour les peuples colonisés de se réapproprier leur voix et de s'exprimer contre l'oppression coloniale. La poésie est, selon lui, une forme de révolte qui permet aux poètes noirs de se manifester en tant qu'individus et de dénoncer l'injustice de la colonisation, et il souligne le caractère universel de la poésie noire et son importance dans la formation d'une culture noire distincte dans lequel la poésie est

un élément de la culture noire et permet de transcender les frontières géographiques et les barrières culturelles (Sartre 9-14).

L'adhérence à la vie et le refus ultime de la mort par l'infirmière (elle aussi est une effigie de la tradition en tant que devin de la première tragédie) trahissent plutôt l'évolution idéologique de l'auteur : d'un pessimisme métaphysique à un pessimisme historique. Une évolution qui indique également, à mon avis, une position claire vis-à-vis de l'histoire, sinon une plainte, une critique du système colonial, de la doctrine fondatrice de la colonisation : la supériorité de la race et de la civilisation occidentale.

N'alléguez pas ici la question de race. Vous moins que personne et aujourd'hui encore moins. Elle se pose, du reste, qu'à quiconque a intérêt à la soulever. Vous l'avez, de plus, constaté de vous-même, nos traditions accusent quantité de points de repères, de rapprochement et de jonction. Là où il y a rencontre de coutumes il y a encore rencontre d'âmes. Les traditions ne sont-elles pas l'expression la plus valable de l'âme d'un peuple [...] ? Au fond, l'humanité ce sont les ramifications des tiges de la citrouille : creusez le sol, la souche est unique (Rabemanajara 66).

Et pour Joubert, cette évolution ne suffit pas à révéler un « engagement » politique de la part de l'auteur :

Le conteste historique peut rendre compte du pessimisme de ces pièces : la colonisation d'une manière générale, et le séjour en prison n'incitaient pas à juger excellente l'ordonnance du monde. Et c'est sans doute cet aspect « politique » qui

a retenu les premiers lecteurs. On est peut-être plus sensible aujourd'hui à sa charge mythique à sa méditation sur le passé malgache (78).

Ainsi, en utilisant des techniques de distanciation et de rupture de la quatrième paroi (les théories de Brecht et d'Antonin) sur les thèmes de la mythologie et d'identité malagasy, Rabemananjara a pu mettre en évidence la nature mythique de l'histoire malagasy et la façon dont elle est intimement liée à l'identité et l'origine des Gasy. En examinant les histoires des dieux et des héros malagasy, l'écrivain a pu faire réfléchir le public sur la signification de ces mythes et leur pertinence pour les Malagasy d'aujourd'hui. Il a également exploré les tensions entre les cultures locales et les influences étrangères, en particulier les traditions asiatiques, africaines et arabes qui ont contribué à la formation de la culture gasy. En faisant appel à ces thèmes, ces pièces soulignent l'importance de la compréhension et de l'appréciation de la riche culture malagasy, tout en offrant des commentaires critiques sur les influences étrangères et la façon dont elles ont façonné l'identité gasy.

1.3 Vision mythique de l'histoire : le passé réinventé

Les deux auteurs dont je vais traiter leur interprétation de l'histoire appartiennent à la deuxième génération de dramaturges malagasy, c'est-à-dire à ce groupe d'écrivains qui ont commencé à écrire pour le théâtre après 1970. Comme dans le cas de la plupart des auteurs dramatiques de la seconde moitié du vingtième siècle, des œuvres ont été écrites à l'occasion du concours RFI (Radio France Internationale) qui ont fait l'objet de sélection ou de présélection les textes dactylographiés. Cependant, leurs pièces n'ont jamais été publiées, à l'exception de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjatao publiée par

Bulzoni en 1987. Tout en tombant dans ce récit mythique de l'histoire, il existe une nette différence entre la vision de l'histoire de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato par rapport à celle de Clément Rajaonarison.

La vision mythique de l'histoire par cette nouvelle génération se caractérise par une réinterprétation créative de l'histoire de Madagascar à travers des mythes, des légendes et récits populaires. Ces dramaturges cherchent à donner un sens à l'histoire de pays en explorant les événements clés de manière imaginative et symbolique. Ils puisent ainsi leur inspiration dans la riche tradition orale malagasy qui comprend des mythes, des *angano* (contes) et des *tantara* (histoires) transmises de génération en génération. Ils intègrent ces éléments dans leurs pièces pour créer des récits dramatiques qui offrent une vision alternative de l'histoire de la Grande Ile. Leur approche est souvent caractérisée par une dimension critique, une certaine ironie et une prise de distance par rapport aux discours officiels sur l'histoire. Ils cherchent par conséquent à renforcer l'identité culturelle malagasy et à préserver la mémoire collective.

Née en mars 1936 et décédée en novembre 2008 et sage-femme et puéricultrice de formation, Charlotte Rafenomanjato était issue d'une famille aisée, le père médecin estimé, la mère pianiste bien connue. Femme de diplomate, elle avait beaucoup voyagé. De retour à Madagascar en 1982, elle est indignée par les conséquences sociales du régime en place, celui de Didier Ratsiraka (1975-1993 et 1997-2002) et se met à écrire des romans pour dénoncer l'état de la société malagasy. Elle écrit des pièces de théâtre, des romans, des nouvelles, de la poésie et des essais politiques, tous caractérisés par un ton violent et la dénonciation des injustices, de la corruption, des traditions rigides, des

vengeances et de l'enfermement dans les traditions de la société malagasy. Elle devient militante en publiant des enquêtes de terrain et en faisant le procès du pouvoir en place qui a ruiné le pays, notamment *La marche de la liberté* (1992)⁷. Sa première œuvre théâtrale, *Le prix de la paix*, a reçu le prix RFI en 1986 et a été adapté à l'écran et présenté au festival des films africains à Montréal en 1988. Jusqu'en 1997, elle était présidente de la Société des écrivains de l'océan Indien (SEROI)

1.3.1 *L'oiseau de proie* (1989) : reconstitution littéraire et mémoire collective

Divisée en trois parties (aucune indication concernant la division du texte) les personnages principaux : Homme en noir, l'ange; Homme en bleu, l'ange ; Rasalimo, princesse Sakalava, épouse de Radama dans son projet de création du royaume de Madagascar, tuée par la cour avec sa fille à la mort du roi; Ramitraho, roi sakalava, opposé à la paix avec les Merina, et défenseur de la liberté du peuple Sakalava; Seko, guérisseur et devin, cédera aux promesses flatteuses de Ralingo, complotant la fin du royaume Sakalava contre le roi; Faly, danseuse et amante de Ralingo.

Les deux anges prendront la forme de deux personnages (en fiction), Ralengo, cousin du roi Sakalava et Levo frère de Faly, fils d'un brave soldat blessé dans la guerre contre les Merina. La rencontre des deux se produit parce que Faly, qui a l'intention de récolter le riz, suscite l'attention de Ralengo. Derrière la proposition de faire de Faly la danseuse du roi, Levo devine les plans obscènes du noble, mais son opposition a pour effet d'éloigner davantage sa sœur de la foi, des principes moraux que Levo a tenté de

⁷ Ranaivoson, Dominique. "Rafenomanjato." <https://ile-en-ile.Org>, 29 Jul. 2020, ile-en-ile.org/rafenomanjato/.

lui enseigner. Leur comparaison devient la représentation de l'éternelle opposition entre l'âme et le corps, entre la chair et l'esprit : « Tu veux être un tyran ? Tu n'es qu'un esclave ! Tu as peur de la femme, tu as peur de sa nudité. Tu as peur de ses vêtements » (14). Levo lui-même a été promu par le roi à la garde personnelle de la princesse, dont l'honneur est menacé par les soldats Merina. Radama, en effet, pousse le roi Sakalava pour le bien de son royaume et de son peuple à accepter d'accorder la main de sa fille en l'honneur de la fraternité de deux grands peuples. La conscience qu'une telle alliance signifierait la perte de la liberté convainc le roi Sakalava de ne pas reculer face à la guerre. Sa fille n'est pas du même avis, déjà amoureuse de la force et de la détermination d'un roi qui a su maîtriser les peuples les plus forts de l'île. Profitant de l'absence du roi et répandant la rumeur de sa mort, Ralengo se sent libre de comploter derrière son dos et de ramener le diseur de bonne aventure à ses côtés. C'est ainsi que l'union de Rasalimo et Radama (premier échec de Levo) décidera de la fin du règne des Sakalava. En effet, à la mort de Radama, la princesse sera tuée avec sa fille, seule héritière légitime du royaume, en défense de la ligne Merina et la future reine Ranavalona I. Levo, ange et humain, amoureux de la princesse cédera à la provocation de Ralengo, pour tuer l'officier dans l'espoir de sauver Rasalimo de la fureur meurtrière des Merina. À la mort du royaume Sakalava, la malédiction du devin survient contre la reine Ranavalona et son futur héritier.

L'autrice ouvre le texte en déclarant que l'histoire exposée est un « fragment d'histoire collé sur un tesson de fiction. Une bouteille à la mer. » (1), pour placer dès le départ une première distinction entre une lecture d'évènements fidèles à l'histoire, dont seraient tirés les personnages principaux, et la trame narrative. Elle met donc en

garde sur ce qui est représenté, en soulignant l'aspect principalement fictionnel. Reconstitution littéraire d'un fragment de la mémoire collective du peuple malagasy, jamais suffisamment examinée, l'histoire exposée transcende le contexte insulaire pour devenir une méditation sur le genre humain (« une bouteille à la mer »). En effet, Charlotte Rafenomanjato a choisi de raconter un moment crucial de l'histoire malgache : la naissance de la Nation, du royaume de Madagascar aux mains de Radama I, en faisant le lieu central du déroulement de l'histoire suivante. Avec l'établissement du royaume des Merina, la première colonisation de Madagascar a commencé, ainsi que le premier esclavage de ces populations malgaches jusque-là libres. L'assassinat de Rasalimo et de l'héritier du trône Raketaka préfigure la mort tragique de Radama II, puis la colonisation de Madagascar par les Français quelques années plus tard.

Pour que le texte réponde à l'« exemplarité » dont l'autrice souhaite participer, Rafenomanjato choisit la lutte entre le bien et le mal comme toile de fond narrative pour son œuvre, réécrivant la chronique malgache de 1823, période à laquelle Ramada I^{er} avaient entrepris une expédition dans le royaume Sakalava, en 1823, qu'il avait conquis une partie de leur territoire, et épousé Rasalimo, fille de Ramitro, roi Sakalava, après cette conquête. Cet événement a renforcé les relations entre les Sakalava et les Merina, dont Ramada I^{er} était le souverain (Deschamps 159)⁸. En nous renvoyant une lecture morale des événements du XIX^{ème} siècle, lorsque l'union d'un prince merina avec une princesse sakalava décida de la liberté de tout un peuple, l'autrice reconnaît la stupidité d'agir devant le destin, victime de forces supérieures qui jouent avec des sentiments humains. L'histoire de la princesse Rasalimo et le destin du peuple

⁸ Deschamps, Hubert. *Histoire De Madagascar*. Berger-Levrault, 1961.

malgache perdent leur tragédie et leur vérité historique face à une réalité que deux anges réduisent à la concurrence. Dans le texte de la dramaturge, comme dans l'Iliade, la fin du peuple sakalava est le résultat d'un pari entre deux anges : l'homme en bleu, « A comme Ange » et l'homme en noir « D, comme Démon ou déchu », au sens de la dramaturge, sur l'homme et sur le libre arbitre, puis sur capacité de l'individu à choisir entre le bien et le mal.

L'homme en noir : Ma déchéance est portée par dix victoires : le plaisir, la puissance, la haine, la vengeance, la convoitise, la ... [...] Regarde. Voici une île inconnue où vit un peuple méconnu. Je te propose de nous y rendre. Oserais-tu m'y suivre ? Tu choisiras l'époque (1-3).

L'homme en bleu : Je relève le défi, immonde tentateur (3) !

À l'instar de l'espace scénique, l'action éthique de l'homme est divisée en deux parties : bleue et noire. La pièce suivra donc deux mouvements : l'un naturel, dans la description des événements, l'autre métaphysique, dans la manifestation des principes universels.

L'histoire de la princesse Rasalimo, épouse de Radama I, la mort qu'elle rencontrera avec sa fille Raketaka, héritière légitime du trône sur l'ordre de la cour qui préfère Ranavalona (de 1823 à 1828), reconstruite de façon naturaliste, se trouve à l'intérieur un cadre surnaturel, dans lequel les idéaux dominent avant les personnages, les lumières, bleu à droite et noir à gauche, représentant la lutte morale. Reprenant le pessimisme ontologique *Des Dieux Malgaches* de Rabemanajara, même Rafenomanjato met en scène le monde claustrophobe d'un palais, d'une cour corrompue, où les voyants sont victimes de leurs propres divinations, toujours

menaçants et ensanglantés, lorsqu'ils se retrouvent devant le choix du meilleur pour la nation. Étonnamment, en fait, si la deuxième section s'ouvre sur le Moasy (devin) qui avertit le roi Sakalava des intentions ambiguës du roi merina : « tant que votre règne n'aura pas croisé celui du roi Merina, le royaume sakalava sera préservé de son asservissement » (8) les scènes suivantes nous montrent que le voyant se proposait de prendre des dispositions avec un soldat Merina en vue de la future union entre la princesse et le roi Radama, contre la volonté du souverain et à son insu, au roi lui-même : « Tu as vu et entendu Ramitraho me charmer de bénir l'union de Rasalimo et de Radama » (20).

Le monde que nous propose Charlotte Rafenomanjato est séparé, même avant la capitulation de 1828, dans le palais du roi Sakalava Ramitraho : une métaphore de la clôture spirituelle vécue par tous les personnages de la pièce. L'autrice a choisi ce « fragment d'histoire », car je cite :

Cet arrière-plan sur me permet de reconstituer une époque, d'en dégager les traits et les problématiques que je discerne être en lien avec le moment dans lequel nous vivons. [...] 1947 et 1991 furent des moments charnières pour Madagascar, 1823 fut la période où le roi Merina, Radama I^{er}, épousa une reine du royaume de l'Ouest, royaume jusque-là plus puissant. Or, la question de l'équilibre des forces, de la répartition du pouvoir ou encore des mariages entre personnes de régions différentes, sont encore des sujets brûlants. Le détour par

l'histoire permet de les aborder avec distance et donc prudence tout en démontrant qu'elles font partie de notre héritage à gérer⁹ (Ranaivoson 29).

Il faut savoir que lorsque Rafenomanjato a écrit cette pièce en 1989, le contexte socio-politique de Madagascar était celui d'un régime politique autoritaire et répressif. En effet, à cette époque, le président Didier Ratsiraka, en place depuis 1975, avait assuré un système de parti unique et de collectivisation économique, qui avait conduit à une situation économique difficile et à une répression politique sévère contre l'opposition. Néanmoins, la pièce se déroule en 1828, à une époque où Madagascar était un royaume indépendant, sous le règne de la reine Ranaivalona I^{ère}, veuve du roi Ramada I^{er}, décédé la même année. Une femme de forte personnalité, autoritaire et austère, voire cruelle, Ranaivalona Ière ne montrait aucune pitié envers ceux qui transgressaient ses lois. Elle était fermement opposée aux influences des *vazaha* (étranger) et très attachée à la tradition malagasy. Elle interdisait la propagation de la religion des *vazaha* et a mis l'accent sur l'éducation. Elle a modernisé le pays, en particulier la capitale, en développant diverses industries telles que l'armement, la fonderie, la ferronnerie, etc. Tout cela a été réalisé avec l'aide de Jean-Laborde, un Français qui aurait été son amant. Cette période est marquée par des guerres de conquête menées par la reine pour étendre son territoire et renforcer son pouvoir. La pièce de Charlotte Rafenomanjato explore ainsi un épisode de l'histoire malagasy qui peut être vue comme une métaphore de la lutte pour la liberté et l'indépendance face à la domination coloniale. En situant sa pièce

⁹ Ranaivoson, Dominique, and Charlotte Rafenomanjato. "Un Fragment d'histoire Collé Sur Un Tesson de Fiction": Entretien Avec Charlotte Rafenomanjato: Réalisé En Avril 2007." *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, no. 1, 2008, pp. 28–34. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25702102>. Accessed 22 Mar. 2023.

en 1828, l'auteure cherche à symboliser les répercussions de la politique isolationniste et autoritaire menée par la reine Ranaivalona I^{ère} sur la société malagasy. En effet, même si cette période a été marquée par une forte résistance aux influences étrangères et une tentative de préserver les traditions et la culture malagasy, elle fut aussi marquée par une répression violente contre les opposants et les personnes soupçonnées de s'opposer au régime. À travers cette mise en contexte historique, la pièce de Rafenomanjato met en lumière les conséquences de ces politiques sur la société malagasy, en montrant notamment comment elles ont pu contribuer à la création d'un climat de peur et de méfiance entre les différentes communautés et à l'émergence d'un pouvoir absolu et autoritaire. Ainsi, en situant sa pièce à cette époque, l'auteure cherche à symboliser la complexité et les tensions qui ont marqué l'histoire politique et sociale de l'île, tout en mettant en avant l'importance de la résistance et de lutte pour la liberté et la justice. Elle peut aussi évoquer des thèmes politiques et sociaux contemporains, tout en évitant la censure du régime en place. *L'oiseau de proie* peut ainsi être vue comme une critique implicite du régime autoritaire en place, c'est-à-dire celui de Ratsiraka.

Unis dans une réalité destinée à un épilogue tragique, les protagonistes ne s'engagent apparemment, semble-t-il, qu'avec le dehors, pour montrer, avec agression, en cédant à la tentation pour déclencher la guerre, la volonté d'affirmer, donc préserver, son monde de la réalité extérieure : l'ange bleu accepte le défi convaincu qu'il peut conserver sa position initiale ; le roi Ramitraho mène une guerre contre les Merina pour préserver sa liberté ; la princesse Rasalimo condamne son père pour le bien de Radama ; Faly nie la vertu du frère au nom de la passion et de la satisfaction de la chair.

Il faut aussi comprendre que l'univers poétique de Rafenomanjato est composé de personnages monolithiques, opprimés par le sens du péché, en proie au conflit moral entre le bien et le mal. Et donc, son monde s'inspire de la moralité chrétienne jésuitique rigide selon laquelle l'autrice a été éduquée :

Son univers est profondément chrétien, identique à celui qui a bercé, pendant des années, les spectateurs dans les salles de théâtre d'Antananarivo ; son univers est hanté par l'idée du mal qui guette, les personnages demeurent manichéens : une morale rigoureuse permet seule d'échapper à la déchéance et au péché (Ligier 27).

La division dualiste de l'univers en Bien et Mal est souvent représentée par des personnages qui incarnent ces deux pôles opposés et qui s'affrontent dans une lutte pour la victoire finale du Bien ou du Mal. Toutefois, dans *L'oiseau de proie*, il semble que cette division dualiste ne soit pas aussi clairement définie. Les personnages ne sont pas simplement « bons » ou « mauvais », mais sont plutôt présentés comme des individus complexes qui peuvent être influencés par des forces contradictoires. Par exemple, l'ange bleu, qui est souvent associé au Bien, est présenté comme ayant succombé à la tentation à plusieurs reprises et comme étant moins innocent à la fin de la pièce. De même, l'ange noir, qui est la plupart du temps associé au Mal, n'est pas simplement un personnage négatif, mais est plutôt présenté comme un défi lancé à l'ange bleu. Par conséquent, la pièce échappe en partie à la division dualiste de l'univers des jésuites, en montrant que la réalité est plus complexe que cette division simpliste en Bien et Mal. Les personnages ne sont pas simplement des archétypes, mais sont des individus qui sont influencés par des forces contradictoires et qui peuvent changer au fil du temps.

1.3.2 *Sur les bords de la Sahasinaka* (1982) : confrontation entre passé et présent

La pièce de Clément Rajaonarison met en scène les personnages de : Ali, sergent de la garnison de Sahasinaka ; Mac Kayna, chef de la garnison, dont on soupçonne la mort de Sanga; Sanga, homme de confiance du roi Nanambola; Nanambola, roi de Sahasinaka; et Dara, fils adoptif de Mac Kayna.

La première séquence de la pièce s'ouvre avec Sanga en fuite à travers la forêt pour tenter de semer Dara, le fils de Mac Kayna, qui est revenu après plus de trente ans pour se venger de celui qui a tué son père. Astreint, Sanga se tourne vers l'amulette qui contient les cendres du roi Nanambola, pour lui demander son aide. Selon Nanambola, qui est revenu du royaume des morts, le seul moyen de sauver sa vie est de lancer l'amulette sur ceux qui le poursuivent. Lorsque Sanga est éclipsée sur la scène, Dara apparaît et, dans une fureur, se souvient de la mort de son père. La deuxième séquence fournit les prémisses des séquences ultérieures qui sont déplacées du conte actuel de trente-cinq ans, au moment de la révolution de 1947. La célébration des morts en 1947, à laquelle Sanga fut invité comme l'un des rares survivants du carnage perpétré par Mac Kayna, devient l'occasion pour les hommes de Sanga de poursuivre leur lutte révolutionnaire pour rappeler les jours qui ont si profondément marqué la politique et l'âme de la nation malgache. Le lecteur (et le spectateur) devient des participants à ces jours de sang et de guerre civile, qui voyaient non seulement les Malagasy se déployer contre les oppresseurs français, mais surtout le peuple contre ceux qui, parvenus au pouvoir, étaient devenus des promoteurs du régime. Trois personnages principaux sont ainsi esquissés : celui de Sanga convaincu de la nécessité de la révolution comme seul

moyen de libérer définitivement Madagascar des oppresseurs, y compris internes ; celle du roi Nanambola, pacifiste, en faveur d'une politique de médiation pour que le peuple n'ait pas à subir les représailles militaires du colonisateur ; et celui de Mac Kayna, serviteur du pouvoir. Le dramaturge s'arrête notamment pour restituer le souvenir du carnage, les conditions des prisonniers, le massacre de villages entiers accusés de collaborer avec les rebelles.

La pièce de Rajaonarison règne dans une atmosphère différente par rapport à *L'oiseau de proie* de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato. Dans *L'oiseau de proie*, l'événement historique est abordé dans une dimension spirituelle ou symbolique. En revanche, dans *Sur les bords de la Sahasinaka*, l'histoire est traitée de manière plus concrète et réaliste, en se concentrant sur les expériences et les perspectives des personnages.

Comme dans *L'oiseau de proie*, le récit est divisé en deux sections, le présent dominé par l'au-delà et le passé par la répression de 1947. Malgré le sentiment d'oppression qui s'attaque aux premières lignes du texte : « tonnerre », « vent », « hurlement des chiens pendant toute la séquence », et malgré le mystère lié à une amulette et à l'esprit qui l'habite, Rajaonarison ne soustrait jamais l'événement de ses preuves historiques.

L'événement magique n'est pas utilisé comme un simple élément de distraction ou de fantaisie, mais plutôt comme un moyen de mettre en lumière les événements douloureux de cette période de l'histoire malagasy. Les personnages, comme Sanga, Dara et Bana, annoncent des événements de manière fragmentaire, créant une rupture dans le discours historique et une discontinuité dans l'exposition. Cette discontinuité

peut être interprétée comme une tentative d'exorciser l'histoire traumatisante d'un passé *fady* (tabou) pour le peuple malagasy, dont la mémoire était encore confinée à l'oubli. Le recours à l'agitation, à la désorientation et à l'écrasement, tels qu'ils sont décrits dans l'extrait, peuvent être compris comme des moyens d'accentuer le caractère chaotique et troublant des événements de 1947. En appelant l'aide de l'esprit, à l'instar d'un homme poursuivi par on ne sait qui dans la forêt, ce personnage exprime son désespoir et son angoisse face à une situation qu'il ne peut pas comprendre ou contrôler. Cela peut être interprété comme un reflet des sentiments de la population malagasy dans cette période de crise politique et sociale.

La fidélité à une chronique narrative du passé est évidente ici, même dans l'insertion de l'élément magique. Cela découle avant tout de la nécessité de faire du dialogue un passé trop longtemps désavoué avec le présent. La scène s'ouvre, en effet, sur un homme, Sanga, un vétéran de la répression des années 1947, qui a pris part à la commémoration des victimes de cette époque, à la tête d'un nouveau mouvement de jeunesse révolutionnaire. La reconstitution des événements dramatiques des années 1947 offre à nouveau l'occasion au dramaturge de mettre en scène les différentes voix de Madagascar à cette époque et de mettre en lumière la situation complexe et extrêmement précaire d'après-guerre, dans laquelle coexistaient différentes aspirations politiques : Mac Kayna complice avec le colonisateur, modèle de l'opresseur malgache et exploiteur de son peuple : « Ramassez tous nos morts. Puisque nous avons été obligés de nous déplacer pour prendre nos cadavres, ils ramasseront sur la route les leurs » (16) ; celle du roi Nanambola, sceptique quant aux résultats positifs de la révolte, partisan plutôt de la coopération avec des forces étrangères, certain de la possibilité

d'atteindre une émancipation définitive du peuple malgache de la colonisation sans effusion de sang :

Ajoute plutôt : détruire un ennemi, c'est exposer la vie d'une centaine d'innocents. [...] Combien de paysans sont morts, pour votre faute ? Deux cents, trois cents [...] Des familles de paysans : des hommes, des femmes, des enfants [...] (18)

Et celle de Sanga a convaincu le révolutionnaire comme le seul moyen de libérer le sol malgache du colonisateur français :

Ce train dont tu parles [...] transportait des tonnes de munitions. Avec elles Mac Kayna aurait pu assurer une meilleure emprise de ton royaume. Certes une paix durable. La soumission totale et l'asservissement du plus faible [...] Ces innocents dont tu parles ont sacrifié leur vie pour leur patrie [...] (18)

C'est avant tout une occasion de faire revivre les aspirations et le deuil de ces jours agités qui ont précédé la répression, de dénoncer les atrocités subies par toute une population. Au cours de la narration, Barbarie assume la couleur et l'odeur particulière de la guerre civile lorsque l'accusé du génocide n'est jamais directement le colonisateur français mais le partisan malgache :

Aucun espoir n'était permis. La porte de fer forgé, tiède, était bloquée. [...] Les hommes collés contre elle n'étaient plus que des masques carbonisés. Un véritable four crématoire.^a [...] Des cadavres en pleine décomposition [...] à cause de l'excessive chaleur [...] (9).

ou encore :

Je revivais cet après-midi de mars 1947. Les mêmes scènes se répétaient à mes yeux. Les mêmes visages livides de cette foule à genoux, attendant en redoutant, les coups de fusil qui mettront fin à la vie [...] Le rire sardonique de cet assassin [...] le visage calme et détendu de cet homme qui sait qu'il va mourir et qui l'accepte en la [la mort] défiant [...] (37-38).

La preuve et la révélation, bien que légitimes, justifient la révolution dans l'histoire « moi, j'ai la légalité et la légitimité [...] l'histoire vous jugera » (33), mais ne la rendent pas moins cruelle, mais plus féroce. La guerre civile abominable à la lumière surtout des nouveaux groupes révolutionnaires : « Je vois ces jeunes révolutionnaires qui comme leurs pères autrefois vivent, sans parfois même comprendre les scènes de violence qui se déroulent devant eux » (38).

1.4 La forme théâtrale malagasy : entre tradition et modernité

Il est possible de trouver des similitudes entre les contes traditionnels malagasy et certains textes théâtraux malagasy. En effet, il y a une correspondance entre les protagonistes des deux genres littéraires. Par exemple, les personnages des contes traditionnels et ceux de Clément Rajaonarison, qui traite de la répression des années 1947, appartiennent souvent à la lignée royale. Les contes traditionnels malagasy et les textes théâtraux malagasy pourraient être vus comme des formes différentes mais liées de narration qui partagent certains éléments et qui pourraient être utilisées pour explorer des thèmes similaires. Dans *Sur les bords de la Sahasinaka*, l'opposition entre le roi et la sphère coloniale est mise en avant, et le roi est désigné pour être la victime sacrificielle. Cette opposition entre les personnages royaux et la sphère coloniale peut

être vue comme une continuation des thèmes explorés dans les contes traditionnels malagasy, où les personnages royaux sont en général confrontés à des défis et à des ennemis externes.

Dans la tradition malagasy, les *tantara* (histoire) sont des récits qui racontent l'histoire du peuple malagasy et de leur lignée royale, et sont souvent racontées par des professionnels. Inversement, les *angano* (contes/fables/légendes) sont des histoires inventées destinées à l'éducation et la formation morale de la communauté. Les personnages de ces contes sont la plupart du temps des créatures de la nature, comme des serpents, des sorciers et des arbres, et leur fonction est de renforcer les règles morales de la communauté. Le monde décrit dans ces contes est en général sombre et marqué par l'athéisme et la superstition. Comme l'affirme Philippe Beaujard, dans la conception malagasy, la forêt entourant les tombeaux est le territoire des esprits du sol considérés comme les maîtres de la terre et également des sangliers. Autrefois, la forêt recouvrait la plupart des terres. C'est un monde différent, un lieu sauvage où la mort et la vie sont étroitement liées, et où l'on recherche des ignames et des remèdes (26-27). Et Alain Ricard ajoute que les errances initiatiques à travers les forêts, où vivent des êtres fascinants, jouent un rôle important dans la culture malagasy. La route vers ces forêts est considérée comme un symbole d'accès au royaume des morts, et est perçue comme le passage vers les ténèbres mystiques de la forêt. Les histoires de ces vagabondages, qui se transmettent de génération en génération, sont un élément clé de la construction du réseau social qui forme une nation moderne au sein de ses voisins (111).

Et parmi les légendes malgaches qui évoquent les lacs, les rivières, il y a l'exemple de la légende du lac sacré d'Anivorano, infesté de caïmans, anciens habitants du village :

Lac situé à Anivorano dans le nord du Madagascar, où, selon la légende, un village a été transformé en lac et les villageois en caïmans par un étranger à qui ils ont refusé l'hospitalité. Depuis, sur les bords du lac, tous les ans, lors d'un culte, les riverains déposent des offrandes (Ramarosoa 247-248).

Danielle N. Andrianjafy souligne à cet égard comment, dans le théâtre ethnologique, la présence de l'eau est dominante, en particulier de l'eau en tant qu'élément dégradant et stagnant :

Il y a une forte présence de l'eau stagnante (étang, rizière ou lac) que l'on pourrait rattacher à la tradition très romantique de l'espace circulaire représentatif de l'insuffisance de la condition humaine, aussi bien qu'à la tradition malgache qui aspire au retour à la terre et de ce fait, craint l'eau comme menace de dissolution dans l'espace (71-72).

De la violation de l'un des deux mondes, généralement de la nature, investis du surnaturel par l'homme, est à l'origine du drame, l'histoire « dangereuse et fatale » comme le rappelle Ottino dans le cas du *angano*. Selon lui, le terme *angano*, probablement d'origine bantoue, n'est pas seulement utilisé pour indiquer des histoires d'origine ancienne, mais aussi quelque chose de terrible, fatal (57).

Comme dans l'*angano*, on retrouve la même division entre le monde naturel et le monde surnaturel dans le théâtre ethnologique. De la même manière que les *angano*, l'opposition entre les deux mondes s'avère irréconciliable et menaçante, conduisant

sinon à la mort de celui qui a violé l'interdit, certainement à la reconstruction, cette fois définitive, de la séparation originelle. Les deux termes comparés, précisément en excluant une conciliation a priori, prennent tous deux des significations négatives : des hommes sans peur vont mourir pour ne pas avoir cru au surnaturel car la sorcellerie est pour l'utilisation des mauvais soleils et que les anciennes croyances cachent des questions raciales, ainsi que la science moderne se révèle victime de préjugés et d'une soif de succès et d'argent.

Essentiellement moral, le théâtre ethnologique peut être considéré, dans un certain sens, comme une évolution moderne de l'*angano* dans la mesure où le type d'opposition qu'il met en scène propose la même dynamique en les actualisant au contexte moderne. L'opposition, auparavant synchronique dans lequel le monde réel et le monde surnaturel confrontaient et comparaient deux réalités d'un même univers social, devenait désormais historique, avec le conflit entre la ville et la campagne, entre le monde antique, représenté par le traditionnel, et la réalité contemporaine, que la science veut être la plus haute expression : « Pas de cliché plus fréquent dans la nouvelle littérature africaine que celui du contraste entre la vie urbaine et la vie de la campagne [...] « la ville » cruelle qui symbolise la civilisation occidentale [...] » (Ricard 110). À cela, Sylvie Chalaye souligne l'existence d'un décalage entre la prose africaine et le théâtre. Si le roman d'apprentissage a dominé toute la production des années 60, il semble que le théâtre n'ait découvert ce genre que dans les années 80 (33-34).

À partir de ce premier noyau des *angano*, trois genres distincts de production théâtrale se sont développés : un théâtre « ethnique » dont le but est de faire revivre les mythes ancestraux dans une culture moderne et cosmopolite, oubliant trop souvent ses

racines ; un théâtre « social » qui, en opposant la réalité à la fiction, le monde ancestral au monde contemporain, problématise la réalité postcoloniale, tiraillée entre deux univers dont il subit l'interférence sans pouvoir se reconnaître en personne ; un théâtre d' « apprentissage ».

1.4.1 Les histoires légendaires des *angano*

Dans les *angano*, tout comme dans les fables occidentales, on peut observer une structure narrative similaire qui se compose d'un contexte initial, d'un élément dramatique et d'une solution positive. Cela signifie que, dans la plupart des histoires, il y a une introduction qui décrit la cadre dans lequel l'histoire va se dérouler, suivi d'un élément dramatique qui crée un conflit ou un problème à résoudre. Et l'histoire se termine par une résolution heureuse, une solution positive au conflit présenté. Cette structure narrative permet de captiver l'attention de l'auditeur ou du lecteur et de lui fournir une satisfaction à la fin de l'histoire.

Parmi les histoires qui ont été analysées ou qui seront analysées dans cette étude, le texte de Naïvo Rahamefy, *Lac et Fleuve* (1969) semble être celui qui présente le plus grand intérêt, précisément en raison de l'utilisation personnelle des thèmes traditionnels et de l'histoire légendaire elle-même. L'histoire de cette pièce ne s'inspire pas directement des légendes traditionnelles, mais du *hain-teny* (à la fois poème et proverbe) relatant la légende d'un homme qui erre sur les rives du lac d'Imerina de sud : « à la limite du pays Betsileo à l'heure où les mimosas se confondent avec le ciel, il réinvente la légende et ressuscite selon son humour l'une ou l'autre de ces deux femmes » (29).

Lac et Fleuve (1969) de Naivo Rahamefy, divisée en trois parties, met en scène cinq personnages principaux : Le Récitant, l'Homme, la Femme, le rival et la Servante. La scène s'ouvre avec l'Homme et la Femme discutant de leur longue coexistence en jouant à *fanorona*, un jeu d'échecs malgache. Il s'agit ici d'une coexistence qui ne semble avoir rien laissé d'autre qu'une routine oppressante. Le sentiment de culpabilité, d'échec dû à l'impossibilité d'être mère (la femme est stérile et abandonnée par son mari), la compétition avec une autre femme se mêlent aux rites de la résurrection des morts : une ancienne légende malgache qui veut que les ancêtres reviennent parmi les vivants. Le lac devient la limite de la compétition : l'homme, de l'autre côté, est prêt à accueillir celui des deux qui pourra survivre à ses eaux troubles et dangereuses.

L'attente du personnage, qui se renouvelle chaque fois que « la couleur des mimosas se confond avec celle du ciel », si elle répond également aux formes du récit légendaire, nous empêche d'un non-sens inhérent à l'attente, de l'attente comme manifestation de la fracture entre la réalité et l'idéal, au moment où la récitation révèle le désintérêt total du protagoniste vis-à-vis de sa situation :

Sur l'autre rive ce soir-là, ce fût le troisième jour de la fête des ancêtres, un homme méditait. Il avait entendu, sans émotion, le cri douloureux du lac qui, étonné, se fendit pour recevoir les corps de deux femmes. Peu lui importait laquelle arriverait, laquelle n'arriverait pas. Il n'attendait personne (29).

Si le dramaturge se révèle inspiré par le monde ancestral pour manifester sa pleine adhésion à l'ancien conte moral connu et partagé par tous, il interrompt néanmoins le traditionnel récit (*hain teny*) en introduisant une atmosphère d'incertitude, d'agitation morale qui n'appartenait pas au *hain teny* transmis par la population. Les thèmes et

tabous traditionnels, comme la stérilité (stérilité du couple et en particulier de la femme), s'usent et se dupliquent dans le dialogue impersonnel entre les deux amants ; le lac et la rivière deviennent des symboles de l'existence humaine : la manifestation du choix de l'individu d'attaquer la réalité pour atteindre l'objectif fixé comme la rivière, qui « rêve de se jeter à la mer. Il y parvient toujours », ou se refermant sur l'extérieur pour protéger leurs acquis et leurs connaissances, comme le lac qui « n'a d'obstacle que lui-même [...], il est intarissable » (22). La nature, à la fois proie et chasseuse, s'offre à l'homme comme métaphore de la réalité, qui dans la démarche hésitante entre la vie et la mort, synthétise deux attitudes différentes de l'individu vis-à-vis de la réalité : l'agression, et l'inaction, le choix du progrès, malgré de la règle commune, et de l'oubli, selon la vérité éternelle de la terre, des ancêtres, de leur loi.

Dans une légende ancienne, un thème complètement moderne émerge, une comparaison qui raconte l'histoire d'une île appauvrie par la colonisation, incapable de se définir maintenant, au lendemain de la décolonisation, après une trop longue période de domination politique et culturelle : indécis, particulièrement pessimiste sur tout type de changement.

Ainsi, à l'intérieur du texte, la parenthèse historique, apparemment hors contexte, que l'auteur introduit par l'intermédiaire du serviteur ne se heurte pas. Dans la seconde partie, en plein essor d'un drame existentiel, la servante raconte à la femme, dans le doute de se jeter dans le lac, l'histoire de toute une communauté malgache qui s'est suicidée pour ne pas se soumettre à la règle Merina. Seule survivante de cette tribu, la seule qui n'a pas voulu commettre un geste à son avis insensé, la servante met

en lumière la difficile représentation et la définition de la liberté pour les peuples qui ont connu l'oppression coloniale.

Les soldats mérinas [...] nous assiégeaient depuis de long mois. Et pour tromper leurs ennemis [...] ils s'appliquaient à chasser les sangliers dans la plaine. Leur roi [...] ne savait pas écouter. Il ne pensait en termes de bataille, de vainqueur et de vaincu. [...] Nous étions trois mille. Nous n'étions pas trois cents, quand cessèrent les derniers tam-tams. Quant aux autres ils s'étaient précipités dans l'abîme. [...] Une tribu s'est suicidée pour être libre. Mais elle n'est pas libre. Elle n'a aucune chance de redevenir : elle est anéantie (11-13).

Il est important de souligner que le contexte socio-politique de Madagascar en 1969, année où la pièce *Le lac et le fleuve* a été écrite, était celui d'un pays en pleine évolution après avoir obtenu son indépendance en 1960. Madagascar a connu des années de bouleversements politiques et économiques depuis son indépendance, avec des périodes de dictature, de corruption, d'instabilité et de pauvreté. En 1969, l'île était sous le régime du président Philibert Tsirananan, qui avait été élu en 1959 après l'indépendance du pays. Le régime de Tsiranana était marqué par une politique de coopération avec la France, l'ancienne puissance coloniale, ainsi qu'une politique de modernisation et de développement économique. Cependant, cette politique était souvent critiquée pour sa dépendance excessive à l'égard de la France et pour ses résultats économiques mitigés. La pièce *Le lac et le fleuve* de Naïvo Rahamefy, qui met en scène un homme qui doit choisir deux femmes, peut être interprétée comme une allégorie de la situation politique de Madagascar à l'époque. Le choix difficile auquel le pays était confronté entre la modernisation et le développement économique d'un

côté, et la préservation de sa culture et de son identité nationale de l'autre. Ainsi, bien que la pièce ne traite pas directement de la politique ou de l'histoire de Madagascar, elle peut être lue dans le contexte socio-politique de l'époque et comprise comme la représentation de la situation politique et culturelle du pays.

Dans l'ensemble, l'étude des contes traditionnels malagasy, ainsi que des textes théâtraux et littéraires qui en découlent, permet une meilleure compréhension de la culture et de l'histoire malagasy. Ces histoires reflètent les croyances, les valeurs et les traditions de la société malagasy, ainsi que les événements historiques et politique qui ont façonné le pays. Par ailleurs, cela peut révéler des similitudes et des différences avec d'autres cultures et littératures, offrant ainsi des perspectives comparatives sur les traditions narratives et les systèmes de croyances à travers le monde. Et cela peut également aider à préserver et à promouvoir la culture et l'histoire de Madagascar tout en fournissant un contexte des enjeux socio-politiques contemporains du pays.

1.4.2 Le théâtre ethnologie : fracture entre l'histoire et la culture

On a vu donc que l'*angano* est un genre littéraire traditionnel de Madagascar, qui consiste en des récits oraux racontant des histoires, des légendes et des contes populaires. Le théâtre ethnologique, qui s'est développé à Madagascar dans les années 1960-1970, s'est inspiré de l'*angano* pour construire des pièces de théâtre mettant en scène les conflits entre la société traditionnelle et le monde moderne. Dans ces pièces, Rafenomanjato, Rakotoson et Jaomanoro utilisent la structure narrative de l'*angano* pour dénoncer la fracture entre l'histoire et la culture traditionnelle de Madagascar et l'influence de la colonisation sur le pays. Les personnages se retrouvent confrontés à

la solitude et à l'incompréhension, ce qui souligne les difficultés rencontrées par les Malagasy pour s'adapter aux changements sociaux et culturels induits par la colonisation. Le théâtre ethnologique met ainsi en lumière les conséquences sociales et culturelles de la colonisation, en s'appuyant sur des formes littéraires et artistiques traditionnelles. Il vise à éveiller la conscience des Malagasy sur leur histoire et leur culture, tout en dénonçant les injustices et les oppressions qui en découlent. Jukpor nous rappelle que « [...] la colonisation a établi une rupture nette dans l'évolution historique de l'Afrique et a instauré un conflit entre deux cultures distinctes : la culture africaine et la culture occidentale » (5). La formation de l'individu, dans le théâtre ethnique malgache ne semble jamais possible. L'opposition entre progrès et tradition redéfinit l'individu dans la récupération nostalgique du monde puisque, comme le souligne Ayayi G. Apedo-Amah, l'analyse du passé par rapport au présent tend à évoquer un passé précolonial idyllique (17). Et cela est confirmé par l'analyse de Joubert sur :

[...] le roman d'apprentissage qui raconte la formation d'un individu à travers les aventures et les épreuves qu'il affronte. [...] En toile de fond au roman de formation, l'affrontement de deux mondes : le village et la ville, la tradition et le modernisme, l'Afrique et l'Europe...Le monde traditionnel incarné par le village [...]. C'est ce paradis du temps perdu, univers merveilleux et sans problèmes [...]. En face, la grande ville africaine, déjà étrangère, où la France, [...] figure un monde de la rupture et du discontinu [...] un monde du malheur [...] qui s'acharne sur le héros désarmé. Le roman d'apprentissage raconte le

passage d'un monde à l'autre, l'arrachement dramatique du monde ancien, dans l'effondrement de toutes les valeurs, la naissance du monde moderne (35-36).

L'idée de la confrontation entre le monde ancien et le monde moderne est une question qui se pose également à Madagascar. La dialectique entre ces deux mondes est perpétuelle et se manifeste par une tentative de réhabilitation du passé pour défendre l'identité collective malagasy. Toutefois, cette tentative se heurte à une réalité postcoloniale qui est caractérisée par une identité déchirée, résultant de l'interférence entre l'ancien et le nouveau. Cette situation semble être une impossible réconciliation entre la mémoire précoloniale et l'univers postcolonial. Il s'agit donc ici d'une réflexion sur les défis auxquels les sociétés postcoloniales sont confrontées, notamment la difficulté à réconcilier les traditions anciennes avec les réalités modernes.

Le conflit entre tradition et modernité à Madagascar est vu comme un dilemme insoluble en raison de la colonisation qui a imposé la modernité au prix de l'effacement des cultures et des traditions locales. La science et la superstition sont en conflit, mais pas seulement à cause de leurs divergences conceptuelles, mais aussi à cause de la perception que les Malagasy ont de leur propre culture et de leur identité. Les Gasy semblent ne pas réussir à intégrer la modernité et leur propre héritage culturel dans un ensemble harmonieux. Cette incapacité est une source de confusion et de chaos qui ne fait qu'aggraver la division entre les deux mondes. Il s'agit là d'un témoignage de l'horreur et de l'abomination que représente la colonisation et l'impérialisme occidental pour les peuples colonisés.

Sortant de l'homogénéité dont témoignent la plupart des textes ethnologiques, les pièces de Michèle Rakosson, *Sambany* (1980) et *L'Histoire de Koto* (1983) et de

Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, *Le troupeau* (1990) reprennent une vision uniformément pessimiste de la réalité malagasy.

Michèle Rakotoson, née le 14 juin 1948, est issue d'une famille d'intellectuels protestants et a étudié lettres malgaches à Madagascar et la sociologie à Paris. Après avoir enseigné la littérature et travaillé comme metteuse en scène, elle quitte Madagascar en 1983 pour des raisons politiques. Elle a travaillé comme journaliste indépendante pour RFI, France Culture et a été responsable des manifestations littéraires à RFI dont le concours RFI. Plusieurs fois récompensée par le prix RFI pour ses pièces *Sambany* (1979) et *La maison morte* et *Un jour ma mémoire* (1991), elle a reçu le Grand Prix littéraire de Madagascar pour son roman *Dadabe* en 1985. Elle retourne à Madagascar en 2008 pour se consacrer à l'accompagnement des jeunes écrivains.

Sa pièce, *L'histoire de Koto*, divisée en trois actes, met en scène les personnages de : Koto, un petit garçon infirme ; Kateka, sa sœur; Sedamena, dit Sada, coq géant, ami et conseiller de Koto; Trimobe, l'ogre; Soahitika, une femme; le Vieillard ; et le Narrateur. Après une longue famine, le village de Koto est réduit à la faim et à la misère, de nombreux parents sont contraints d'envoyer leurs enfants travailler pour des personnes sans scrupules dans la ville voisine. Ainsi, les parents de Koto se retrouvent dans le dilemme de demander plus d'argent au chef du village ou de vendre Koto, malade et infirme, à Rainipatsa. Caché des deux, Koto, qui a été témoin de toute la conversation, prend la décision de quitter la famille pour partir à la recherche de l'arbre de la connaissance, dont on dit qu'il peut donner richesse et prospérité à ceux qui en récoltent les fruits. Avant de partir en compagnie de Sada, Koto recommande à sa sœur

d'arroser la banane plantée dans le jardin chaque fois que ses feuilles et son tronc se fanent, signe que Koto est en grave difficulté. La recherche de l'arbre s'avère plus difficile et complexe que Koto aurait pu prévoir, la faim, la soif, la fatigue, l'incertitude et le doute abattent le garçon que Sada ne cesse d'encourager. Avant d'atteindre le but, Koto rencontre un ogre, une femme, deux hommes dans la rue, qui profitent de lui pour être ensuite aidés par un aîné qui, avec Sada, dispense au garçon de la sagesse et de bons conseils.

Le Troupeau met en scène les personnages de : Faly, un nain de vingt-six ans, paysan et gardien de troupeau ; Rakeva, père de Faly ; Doda, frère, et Mavo, sœur, de Faly; Ravo, instituteur et ami de Faly; Lalatiana, fiancée de Ravo; Raozy, une citadine vendeuse de galettes de riz. Dans un lieu et une époque indéterminés à Madagascar, la tradition et la modernité se rencontrent. Suite à une terrible famine qui stérilise les champs et tue les animaux, un village entier se réunit pour trouver une solution à la sécheresse. Ravo, qui a eu l'occasion d'apprendre les techniques européennes d'exploitation des terres, accuse la pratique insensée des traditions comme la cause principale de la désertification progressive des terres. À l'appui de ses idées, il donne l'exemple du village voisin prospère et riche en eau. La perspective de profaner les cimetières, aménagés sur les pentes de la colline, ne trouve pas l'accord de toute la population, ainsi que l'idée de Faly de rendre les wagons privés à la communauté afin que chacun puisse avoir la possibilité de puiser l'eau du lac se traduisent par une bagarre entre les participants au débat. La menace d'appeler la police met Faly s'enfuit en ville. Naïf, Faly vivra ainsi dans un monde à l'envers du sien, un monde où l'eau n'est même pas considérée comme un bien, où le travail n'est pas de se donner aux

autres gratuitement mais de l'exploitation et l'argent. Soupçonné de vol, Faly sera libéré grâce au témoignage de ses amis du village, venus le reprendre maintenant que la pluie s'est installée tout autour du village.

L'histoire de Koto et de Faly est très similaire. Koto est un enfant boiteux, et Faly est un nain, donc un garçon qui est resté un enfant et se comporte comme tel, qui se consacre à prendre soin du troupeau. Tous deux sont contraints de fuir leur village, gravement touché par la famine, vers la ville. Comme le signale Koffi M. Fiangor :

La sécheresse se retrouve de deux façons différentes au cœur de plusieurs fables. Parfois elle est abordée comme un simple aléa climatique qui bloque toutes formes de prospérité. D'autres fois, on la présente comme une calamité envoyée par les mauvais esprits pour éprouver les populations. Dans les deux cas, les personnages luttent pour se dérober à ce mal. [...] Symbole pour traduire, par la métaphore, l'un de plus grands maux dont souffre le continent africain : la sécheresse mentale et intellectuelle, morale et psychologique, culturelle et éducative, bref, un tarissement de toutes les sources vivifiantes (119).

Ils n'ont pas le choix que d'agir comme tel car ils sont menacés : l'un avec la possibilité d'être embauché en tant que travailleur chez un employeur peu scrupuleux, l'autre par la justice. Ainsi, la ville s'offre à la fois comme le mirage, la seule possibilité de se sauver et de sauver le village.

Si l'histoire de koto se révèle davantage en accord avec les méthodes de narration de conte de fées (pour le choix du récitant, les refrains typiques du conte épique) et la tradition initiatique (avec l'introduction de personnages imaginaires tels que Sada, le

coq géant qui parle, l'Ogre, l'arbre de la connaissance, la banane magique, l'histoire de Faly est plus proche d'un type de narration naturaliste, mais non moins symbolique :

[...] Avec l'extraordinaire aventure d'un garçon, racontée par l'Histoire de Koto, on se rend compte que l'auteur, Rakotoson, n'évoque la sécheresse et la famine que pour bien poser les frontières de la fiction. C'est dans ces frontières que plusieurs faiblesses humaines se déploient. De luttes s'engagent. On aboutit à la victoire des forces du bien sur les forces du mal, après l'intervention des dieux et de la magie. [...] Si cette famille a pu vaincre ou venir au bout de la sécheresse [...] cela suppose [...] que des espoirs existent pour tous les combats (Fiangor 119-120).

La ville se présentera aux deux protagonistes comme un signe avant-coureur d'expériences négatives car les deux seront exploités pour leur naïveté et tous deux ne pourront échapper à leur état que grâce à l'intervention des habitants du village.

Entre les deux histoires, une première différence apparaît. En effet, dans *L'histoire de Koto*, la dialectique entre la ville et la campagne est dépassée, avec une connaissance dont seule la ville est dépositaire :

Le Vieillard : Et ainsi finit l'histoire, l'histoire du petit de Koto. Ce fut une histoire presque vraie qui aurait pu arriver. [...] Et ils sont tous devenus des sages. Ils ont vu les lumières de la ville. Ils ont vu les mirages de la ville. Et ils sont revenus au village. Et ils en ont fait un village des lumières avec des arbres, des fruits, des fleurs, de l'Avenir (55).

Alors que dans l'histoire de Rafenomanjato, la dialectique est brutalement interrompue par le rejet de la ville au profit du village. Sans la contribution d'aucune science de la

ville, la pluie est revenue de manière inattendue dans le village. Dans *Le Troupeau*, le mouvement vient donc de manière inattendue. La ville est frappée par la sagesse et le village dont il est dépositaire de la beauté de la tradition choisit idéalement la régression :

Faly : Dans mon village, l'eau est une richesse ; ici, chaque robinet est une source. Nous, nous distribuons les galettes ; vous, vous les vendez très chères. Nous espérons la pluie, vous attendez le bus...pour aller vers quel pâturage ?
[...]

Rasolo : Nous, nous achetons du riz et de la viande avec l'argent que nous gagnons en travaillant.

Faly : ...ou en volant ou en mandiant. Vous avez un mauvais berger (50).

Comparé aux deux histoires précédentes, *Sambany* est totalement inspiré par le traditionnel *hira gasy* (opéra-théâtre composé de discours, de danses, de chansons interprétées par un groupe d'acteurs et de chanteurs en plein air).

Pièce en trois actes avec chœur, *Sambany*, « la stérile, la paria la maudite », est une femme rejetée par la communauté pour sa stérilité, expulsée de sa famille pour le déshonneur qu'elle incarne, abandonnée par son mari pour l'indignation subie. Les trois actes racontent chacun trois scènes de la vie de Sambany, trois tentatives infructueuses pour racheter sa différence, jusqu'à la capitulation finale.

L'opposition mise en scène ne sera pas entre la ville et la campagne, mais, comme dans le genre traditionnel, entre l'individu et la communauté. Le texte sera donc composé de deux parties : d'une part, un espace extérieur dans lequel le chœur, le chef de chœur ou le récitant, le personnage principal et le public jouent; d'autre part, l'espace

intérieur de l'histoire, centré sur les événements narratifs. Suite à cette distribution initiale des rôles, le texte s'appuiera sur des règles esthétiques spécifiques, c'est-à-dire qu'il y a à la fois l'introduction de la musique traditionnelle des *mpihira gasy* (chanteurs malgaches) et des *basesa* (une variété de danses et de chants), et la division de l'espace scénique pour représenter le choc entre la communauté. La zone la plus éloignée sera occupée par le chef de chœur, ou récitant, qui est le médiateur entre l'histoire et le public, et donc parmi les règles de la communauté :

Oyez bonnes gens, nous sommes venus de très loin, de là-bas, de notre Ile Rouge au bout du monde. Nous sommes venus bonnes gens pour vous raconter l'histoire d'une femme ni belle ni laide, l'histoire d'une femme comme autant d'autres, l'histoire de Sambany (9) [...]

le spectateur, donc le chœur qui représente la norme collective, la société ; enfin le personnage principal qui, comme dans l'histoire traditionnelle, est le héros tragique, victime sacrificielle dans la mesure où ses actions représentent une menace pour l'équilibre de la communauté :

[...] Sambany, la stérile, la paria, la maudite [...] la révoltée. [...] Sambany est une femme, bonnes gens, comme tant d'autres [...] Mais Sambany n'est pas normale, bonnes gens. Sambany ne vous ressemble pas [...]. Si vous la rencontrez, Ne la regardez pas, Fuyez-la, bonnes gens (9).

Il est important de noter que la pièce *Sambany* est devenue non seulement un classique du théâtre malagasy, mais aussi celui du théâtre de femmes. En effet, ce théâtre, émergent à la fin des années 1960 et au début des années 1970 dans le contexte du mouvement féministe, est un mouvement qui vise à promouvoir la participation des

femmes dans le domaine théâtral, dont fait partie Rakotoson puisqu'elle a travaillé en tant que metteuse en scène. Judith Butler, dans son essai *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), évoque le terme du « théâtre de femmes » pour désigner les productions théâtrales caractérisées par la création et la diffusion de pièces de théâtre écrites par des femmes, mettant en avant des thèmes tels que l'oppression, la marginalisation et la discrimination. Pour elle, le théâtre des femmes peut être, à la fois, un moyen de mettre en avant des modèles alternatifs de féminité qui échappent aux stéréotypes et aux normes de genre traditionnelles, et de contester les limites imposées aux femmes dans la société en mettant en scène des personnages féminins qui sont en conflit avec ces limites et qui cherchent à les dépasser. Ce mouvement artistique permet donc aux femmes de s'exprimer sur scène, de dénoncer des injustices, de revendiquer leur place dans la société et de proposer de nouvelles perspectives (Butler 520-524). Ce théâtre a eu un impact considérable sur la représentation des femmes dans les arts de la scène et a permis de mettre en lumière des voix et des histoires qui étaient jusqu'alors souvent ignorées ou minimisées.

Les thèmes traditionnels repris et mis en scène par Rakotoson à travers le personnage Sambany peuvent être résumés au regard de la règle commune, du maintien du rôle du sujet de la femme dans une société patrilinéaire, de la représentation de la stérilité en tant que violation de l'ordre naturel. En effet, la question de la stérilisation des femmes est un sujet majeur dans la société et la culture malagasy. Dans la plupart des régions de Madagascar, la fertilité est considérée comme une valeur centrale de la féminité et une pression sociale forte peut peser sur les femmes pour qu'elles aient des

enfants. La stérilité est considéré comme une malédiction ou un échec personnel, ce qui peut entraîner la stigmatisation et l'exclusion sociale des femmes stériles. Dans ce contexte, le personnage de Sambany, qui lutte contre cette pression sociale et les normes de genre associées à la fertilité, peut être considéré comme particulièrement significatif et pertinent dans la culture malagasy. Dans les pratiques religieuses traditionnelles à Madagascar, les *katibo* (chefs religieux) et les *moasy* (d'autres dialectes *ombiasy*, *ambiasa*, *masy* qui veut dire devins-guérisseurs) sont chargés de canaliser le *hasina* (la puissance divine) pour assurer la prospérité de la communauté et des individus qui la composent. Ils sont ainsi, entre autres, consultés pour protéger et assurer la fertilité de la femme¹⁰ (Beaujard 2).

L'évolution de l'histoire de Sambany procède de la confrontation entre la réalité interne et la réalité externe : dans le premier acte, de la maison au village, Sambany, l'infectée, viole le rituel sacré de la fécondation ; dans le deuxième acte, du village à la ville, Sambany vend son corps ; et dans le troisième acte, de la ville à la campagne, Sambany viole l'interdiction de s'approcher des autres.

Le décalage que l'auteurice met en œuvre ne reproduit apparemment que celui de l'histoire de la formation africaine. Le mouvement n'est jamais circulaire, mais toujours elliptique. Mais on ne peut pas dire que ces actions, dans l'évolution de l'histoire de Sambany, soient spécifiquement féminines ou masculines. Les choix de Sambany sont motivés par ses circonstances et son environnement, plutôt que par son genre. Les actions de vendre son corps et de violer l'interdiction de s'approcher des

¹⁰ Philippe Beaujard. " La place et les pratiques des devins-guérisseurs dans le Sud-Est de Madagascar ". D. Nativel et F. V. Rajaonah. Madagascar revisitée. En voyage avec Françoise Raison-Jourde, Karthala, pp.259-285, 2009. (halshs-00707911)

autres sont des actes qui pourraient être commis par des personnes de n'importe quel genre. De plus, le mouvement circulaire n'est ni typiquement féminin ni masculin, mais un choix stylistique de l'auteurice pour représenter l'évolution des événements de manière cyclique.

Contrairement à Koto et Faly, faute d'argent, Sambany n'atteint pas la ville d'Antananarivo qu'elle s'était fixée, mais celle d'Antsirabe. Ainsi, à l'inverse, la protagoniste ne retourne pas dans son village d'origine, mais dans une ville voisine. Rakotoson réinterprète la société d'opposition individuelle, le monde ancestral du monde moderne à la lumière d'une vision plus politique que morale (comme ce fut le cas dans les deux textes analysés précédemment. La faute de Sambany, avant l'infertilité, c'est le refus du protagoniste de revenir au jugement collectif : Sambany veut être normale et, consciente aussi de sa culpabilité, elle veut continuer à mener une vie normale : « Oui je suis révoltée, oui je suis paria, mais je veux vivre, je veux être une femme, je veux être moi » (15). La violation de l'interdit déplace ainsi la narration de l'histoire de Sambany des conventions traditionnelles au niveau de la réalité contemporaine (la condition féminine, les relations de travail et les relations d'exploitation).

On voit beaucoup, dans le personnage féminin de Sambany, dans la lutte contre sa condition de soumission, la stérilité et l'interdit que cela représente, la condamnation de Michèle Rakotoson envers le monde patriarcal, toujours d'actualité dans de nombreux pays africains, et sa déclaration d'engagement politique féministe, et en même temps, rappelle Koffi M. Fiangor, le recours à la question de la stérilité doit être

considéré comme une circonstance assez répandue chez les auteurs dramatiques africains contemporains (118).

Considérant la femme comme une métaphore poétique très courante pour désigner la patrie, dont Rabemamanjara s'est déjà inspiré pour *Les Boutriers de l'Aurore* (1957), et à la lumière de ce que Fiangor, a observé, on pourrait alors interpréter le chemin initiatique de Sambany : de la révolution à la folie, à la dissolution, comme récit symbolique de l'opposition entre le citoyen et le pouvoir, et par extension, comme la réflexion sur les relations économiques et politiques qui existent entre les pays occidentaux et les pays africains : entre les nations pauvres et les nations riches.

Chœur : Stérile, paria, maudite. Sambany a quarante ans. Sambany n'est plus jolie. Sambany est folle.

Chef du Chœur : Sambany fut une femme comme une autre, comme tant d'autres, ni belle ni laide, ni grande ni petite. Une femme. De côté est de notre île (24).

Ainsi, le théâtre malagasy est marqué par l'importance de l'histoire, des mythes, contes et légendes dans la construction des pièces. En effet, ces éléments sont fréquemment utilisés pour créer des personnages et des situations qui reflètent les préoccupations sociales et culturelles de la société malagasy. Les thèmes récurrents tels que la quête d'identité, les conflits entre les générations, les luttes pour le pouvoir et les relations entre les hommes et les divinités, sont souvent traités à travers ces éléments.

Le recours aux mythes et aux *angano* (conte/légende/fable) permet également de transmettre les valeurs et les traditions de la culture malagasy à travers l'art du

théâtre. Les spectateurs peuvent ainsi se connecter avec leur patrimoine culturel et renforcer leur identité nationale en découvrant des *tantara* (histoire) qui font partie intégrante de leur héritage. Par ailleurs, ce recours permet de mettre en lumière des similitudes et des différences entre les cultures malagasy et occidentale. Les pièces de théâtre malagasy en langue française, qui s'inspirent également des mythes et des légendes malagasy, témoignent de la rencontre entre deux cultures et de l'influence réciproque qu'elles peuvent avoir.

Art vivant et évolutif qui s'appuie sur les mythes, les légendes et les traditions pour créer des œuvres qui résonnent avec le public malagasy tout en intégrant des influences occidentales, le théâtre malagasy est, par conséquent, utilisé pour véhiculer des messages moraux ou politiques à travers des allégories. Ce théâtre est une manifestation culturelle riche et variée qui mérite d'être explorée et mise en valeur.

Chapitre 2: Le silence parlant : la force expressive du non-dit chez Michèle Rakotoson, David Jaomanoro et Jean-Luc Raharimanana

Le théâtre malagasy a connu une période d'absence d'activité entre les années 1940 et 1970, suivie d'une période de vivacité créative dans les 1980 et 1990. Cette absence s'explique par le fait qu'à cette époque Madagascar était toujours sous la colonisation française qui a limité la production artistique malagasy en général. Par ailleurs, après l'indépendance, la situation politique du pays était instable, ce qui a conduit à des restrictions sur la liberté d'expression et la censure de l'art, mais également au manque de financement et d'infrastructures culturelles adéquates pour soutenir la production théâtrale à grande échelle.

Les auteurs ont expérimenté différents genres de théâtre comme le théâtre naturaliste (un théâtre, selon Émile Zola, qui doit représenter fidèlement la réalité de la vie quotidienne en s'inspirant des sciences et de l'observation directe¹¹) et expérimental français des années 1950 pour trouver des moyens de répondre à leur public et d'exprimer des messages politiques forts. La production des années 1970 est considérée comme une renaissance du théâtre malagasy car il y a eu une émergence d'un nouveau groupe de dramaturges et de compagnies théâtrales qui ont commencé à explorer des thèmes locaux et à s'intéresser aux formes traditionnelles du théâtre malagasy, et le théâtre a toujours joué un rôle majeur dans la confrontation constante avec le monde extérieur caractérisé par une violence croissante et des changements importants. La

¹¹ Innes, Christopher, and Maria Shevtsova. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge University Press, 2013. *INSERT-MISSING-DATABASE-NAME*, *INSERT-MISSING-URL*. Accessed 16 Apr. 2023. (41)

production théâtrale malagasy a donc évolué en fonction des réponses sociales et politiques de chaque époque.

Il n'est donc pas surprenant qu'entre les années 1980 et la fin des années 1990, les auteurs comme Michèle Rakotoson et David Jaomanoro aient expérimenté des genres très différents tels que le théâtre naturaliste et le théâtre expérimental français des années 1950. On considère la production des années 1970 comme une renaissance du théâtre malagasy. Comme l'indique Sylvie Chalaye, le sens fortement politique des cultures le genre joue depuis le début un rôle important, d'où la nécessité d'une confrontation constante entre la production et le monde extérieur qui est caractérisé par une violence toujours croissante et des changements de plus en plus importants. Pour Chalaye, le théâtre africain ne peut plus être considéré par les spectateurs européens comme une curiosité exotique ou un objet d'observation ethnographique. Au contraire, de nombreux dramaturges africains revendiquent un théâtre qui soit influencé par plusieurs cultures et qui reflète les contradictions et les antagonismes du monde contemporain. Ce type de théâtre suscite un intérêt non seulement en Afrique, mais aussi en Europe et en Amérique car il met en question les normes et les valeurs de la société contemporaines (35).

Le théâtre naturaliste et le théâtre expérimental représentent deux versions de la même réalité : d'une part, l'une est projetée vers l'extérieur, vers la formation de la conscience politique du public ; d'autre part, l'autre est contemplative du fait de la position prise par l'auteur sur le choix du langage de l'action. Pour les dramaturges malagasy, le monde apparaît comme incontrôlable, sans signification, car l'homme a perdu sa centralité vers une réalité politique de plus en plus difficile, qui ignore et

réprime la volonté populaire. Le Malagasy, non pas différent de l'Occidental, se trouve ainsi détaché du contexte social.

Après des siècles d'histoire coloniale et précoloniale, la société malagasy est devenue corrompue sur les plans moral et intellectuel. Face à cette dégradation de la société, les individus ont éprouvé un sentiment d'isolement et de rejet se sont retrouvés incapables de communiquer avec le monde extérieur. La parole est devenue un outil inutile car la société ne parvient pas à saisir la vérité de l'individu. Les dramaturges contemporains malagasy tels que Michèle Rakotoson, David Jaomanoro et Jean-Luc Raharimanana, ont ainsi créé des personnages qui ont perdu la mémoire de l'Histoire et du langage, devenant de simples êtres réduits à leur instinct et à leurs références spatio-temporelles. Dans cette optique, l'espace scénique est devenu le compromis entre le naturaliste et le théâtre expérimental, permettant aux dramaturges malagasy de créer un théâtre qui reflète leur vision de la réalité tout en offrant une critique de la société malagasy.

L'héritage de la colonisation française, suivie de la propagande de la « malgachisation », a laissé des traces indélébiles sur la société malagasy, y compris sur son théâtre. Dans cette perspective, le théâtre moderne malagasy s'est développé comme une forme d'expression artistique qui rejette le réalisme traditionnel et explore des modes de représentation plus expérimentaux et contestataires. Les pièces comme celles de Michèle Rakotoson et de Jean-Luc Raharimanana présentent des langages non-conventionnels et des mises en scène reflétant les traumatismes de la parole coloniale et de la propagande post-coloniale.

Chez les écrivains malgaches, la répétition des gestes et des mots prend une valeur rituelle, où le mot sera la reconstruction, la répétition d'un savoir primordial désormais vidé de tout sens. Et, comme dans le rituel, le mot aura plus une valeur chamanique qu'indicatif, il sera projeté sur lui-même plutôt qu'à l'extérieur. Il n'est donc pas étonnant qu'à partir d'un rituel formel mis en scène par Rakotoson au moyen d'un langage qui se répète pour tenter de se constituer mémoire, on arrive à la ritualité de Raharimanana dans laquelle la parole atteint et achève l'action dans sa violence.

L'homme est réduit à un langage incohérent. Les pièces seront donc peuplées de fous chez Raharimanana, d'individus inhumains, conséquence d'un travail à la limite de la dignité « fouille-poubelles » chez Jaomanoro, d'âmes perdues ou de corps sans âme chez Rakotoson, aux prises avec un « Dieu » dramaturge, sadique dans la mesure où il met à nu toute la nullité de l'être, à travers des gags : scènes de violence gratuite, elles-mêmes déconnectées du contexte, à l'origine d'un rire instinctif (mécanique) et non réflexif.

Le gag implique une manipulation de la réalité qui constitue en fait une analyse de cette réalité bien plus profonde que la présentation des événements politiques et idéologiques. Il s'agit d'une contestation des gestes quotidiens [...] dont la désagrégation nous place dans une situation inquiétante, « métaphysique » puisqu'elle met en cause l'ensemble de notre accord avec les modèles établis.

(Duvignaud et Lagoutte 42)

Comme acte rituel, le langage est devenu avant tout une action défensive plutôt que délibérée (le rite a tout d'abord pour fonction de gagner les faveurs des dieux) en mettant en scène des personnages qui ont choisi le silence (malgré la violence, la force

d'un discours presque toujours crié), qui se ferment dans leurs monologues comme les autistes. Dans le théâtre malagasy, le dialogue réaliste sera remplacé par le monologue, dans le cas de Raharimanana,

Un monologue qui ne sert pas, comme dans les dramaturgies classiques, à relancer le dialogue mais bien à le suspendre. Dans ce théâtre à tendance statique — ou statico-dynamique — les conflits sont plus larvés et intrapsychiques que patents et interpersonnels : la solitude soliloquante [...] le délire [...] la cacophonie [...].(Sarrazac, Belval 67)

ou par le faux dialogue chez Rakotoson, ou par une reformulation du dialogue initial, dans le cas de Jaomanoro. Dans le théâtre expérimental, il s'agira donc d'une double perte d'espace : l'espace réel, sujet de la pièce, et l'espace théâtral en tant que lieu qui reproduit et reflète la réalité extérieure. Les dramaturges malgaches construisent leur monde théâtral à partir d'une réalité linguistique réduite à la citation puis d'un acte rituel à l'auto-référencement de lui-même.

La fonction dominante est ici la référencialisation, et la relation entre le texte citant et le texte cité est largement constitutive du contexte global de l'œuvre. C'est notamment le cas du théâtre documentaire qui ramène à une réalité sociale et politique, mais aussi des formes variées de la parodie qui établissent un jeu de parallélismes et de contrastes avec les sources littéraires (Sarrazac, Belval 45-46).

Ainsi, le langage est utilisé avant tout pour sa valeur métaphorique. Et cela reflète un type de théâtre qui recouvre la parole, même le silence, comme un acte de protestation.

2.1 David Jaomanoro : profanateur et incantateur de la parole

Parmi les principales raisons qui contribuent à favoriser une production expérimentale en ce qui concerne la forme naturaliste, il y a certainement l'évolution du public malgache. En effet, il a contribué à cette tendance du fait que la représentation d'un théâtre en français nécessite une connaissance approfondie de la langue pour que le public puisse comprendre le message. Seule une jeune génération formée après l'interdiction de l'enseignement du français, avec la fameuse « politique de malgachisation » (1975) des méthodes d'enseignement, par le régime socialiste de Ratsiraka peut répondre à cette caractéristique. De plus, ce public est habitué à la représentation de la réalité avec un détachement entre la parole et sa représentation, ce qui le rend méfiant vis-à-vis d'un théâtre qui se présente comme une représentation objective de la réalité extérieure. En outre, les pièces sélectionnées pour le Concours RFI étaient principalement représentées par des troupes d'acteurs et de metteurs en scène (Gérard Probst, Jean-Jacques Bellot, Pierre Forest, Jacques-Henri Delcamp) formés dans des écoles du « nouveau théâtre » inspiré par Antonin Artaud et Alfred Jarry d'après les propos recueillis par Danille Nivoelisoa. Pour précision, le « nouveau théâtre¹² » inspiré par Artaud et Jarry est un mouvement artistique né en France dans les années 1950-1960. Ce théâtre cherche à briser avec les conventions du théâtre traditionnel en mettant l'accent sur l'expression corporelle et la mise en scène plutôt que sur le texte. Il s'agit d'un théâtre de l'expérience sensorielle visant à susciter des émotions fortes chez le spectateur et à provoquer une réaction instinctive.

¹² Serreau Geneviève. *Histoire Du "Nouveau Théâtre"*. Gallimard, 1966.

Les auteurs des pièces sont majoritairement français et européens, sensibles à un type de théâtre projeté à l'écoute de la réalité plutôt que pour sa représentation. Parmi les dramaturges contemporains malagasy, David Jaomanoro cite d'ailleurs Beckett comme l'un de ses principaux modèles et principes inspirants.

La retraite (1987) est une pièce divisée en douze tableaux. Elle met en scène les personnages de Raberaza, fouille-poubelles de 57 ans ; Bao, sa femme, fouille-poubelles de 55 ans ; Lita, Zanety et Holy, les enfants du couple ; Ravao, jeune fille chassée par sa famille ; et le boy, les passants, les femmes.

Dans une décharge à ciel ouvert, comme chaque jour au milieu des chamailleries et des insultes aux serviteurs des riches, Bao et son mari Raberaza exercent leur honorable activité de « fouilles-poubelles ». Leur quotidien est brutalement interrompu par l'arrivée de Ravao, une jeune mère célibataire expulsée de sa famille. La triste guerre entre les pauvres qui se livre entre les trois à l'ombre des poubelles se résout avec la chute de Ravao qui se met à gémir sous son ventre. Seule la preuve de son état fera repenser le couple « fouille-poubelles » sur l'authenticité de la souffrance dont se plaint la jeune fille. La lueur d'un timide remords pousse donc les deux à aider la pauvre fille sans famille. La coexistence entre les trois s'avère plus difficile que prévu, Bao soupçonne immédiatement la jeune fille de jouer un double jeu : faire la « sainte nitouche » et séduire son mari. Forcée de travailler à la décharge pour prouver sa bonne foi, Ravao va mettre sa petite fille au monde, mais elle n'aura pas le temps de se remettre car les nouvelles accusations de Bao la poussent dans la rue. Fasciné par l'histoire d'une fille séduite et abandonnée par un *dahalo* (bandit), qui a choisi la rue comme demeure, Raberaza décide de prendre sa retraite quelques années à l'avance, et

de mener le reste de sa vie en mendiant. Les deux se retrouveront donc dans la rue sous un banc à mendier : lui, jouant l'aveugle, elle, vendant son bébé.

La réalité sociopolitique, culturelle, climatique naturelle malagasy est incontestablement présente dans cette pièce, car l'auteur le décrit avec une fidélité presque chronique : les bidonvilles sont de plus en plus confondus avec la périphérie des villes malagasy ; les personnages dont raconte Jaomanoro existent certainement dans un monde où les disparités sociales s'aggravent, dans une société où les classes les moins protégées sont condamnées à un état d'urgence permanent. Certainement pas loin de la vérité se trouve la même situation politique que l'auteur aime faire apparaître entre des déclarations à voix basse et des démentis des deux personnages : une réalité corrompue, vivante de slogans et de fausses promesses électorales :

Bao : La radio —celle des voisins, bien sûr — a annoncé hier à la jeunesse intellectuelle que des emplois seraient créés.

Raberaza : Tu n'es qu'une vieille oie boiteuse et naïve. Combien de fois faut-il te répéter que ce genre de chose n'est pas pour nous ? On n'est pas du bon côté ; c'est pour les autres ça.

Bao : Mais nous sommes AUSSI les autres !

Raberaza : Les autres, ce sont les Mercedes, les Bmw, les Pajero, les Ford, les fous, les grands, les petits-dos, les longs bras, les hauts-chapeaux [...] (92).

...

Raberaza : J'étais le meilleur à l'école autochtone que je fréquentais, et aussi au concours d'entrée à l'école régionale. Mais c'est le fils du chef du village qu'on a envoyé (104).

puis la désintéressement des institutions du peuple, de plus en plus habitué à voter par habitude, par respect pour une tradition établie par les années et non par la foi ou une conviction politique :

Raberaza : Et moi, qu'est-ce que je suis ?

Bao : Un respectable fouille-poubelles qui vote « oui » tous les sept ans (92).

L'apparente proximité du texte avec les canons du théâtre naturaliste semble être confirmée par l'attribution d'un personnage, d'une personnalité dont témoignent les différents personnages. On pourrait facilement considérer Raberaza comme l'imitateur des grands escrocs des pièces de théâtre classiques comme chez Molière dans *Tartuffe* par exemple, ainsi que Ravao, dans toutes les figures des pauvres exploités et des parias des romans du XIX^{ème} siècle.

Si dans le théâtre classique les rôles et le jugement sur les personnages étaient catégoriquement définis à partir d'une morale partagée, puisque la société, garante des institutions, n'a jamais été confondue avec le personnage négatif dans le théâtre de Jaomanoro. L'accusé n'est pas la branche sèche de la société, mais le système lui-même, dans une confusion des rôles et des personnages, qui laisse peu de place à l'acquittement.

Jaomanoro, en faisant agir les deux situations en marge de Raberaza et de Ravao, révèle l'absurdité quotidienne, effective de l'état social de Madagascar, et de moi inhumain.

L'hyperbole qu'utilise Jaomanoro ici :

À VENDRE

À ÉCHANGER CONTRE UNE VOITURE

À ÉCHANGER CONTRE UNE MAISON

À ÉCHANGER CONTRE DU LINGE

À ÉCHANGER CONTRE UNE MONTRE

À ÉCHANGER CONTRE DES CIGARETTES IMPORTÉES (113).

en tant que figure dans laquelle le monde des choses et sa négation coexistent. Cette figure, par excès négatif ou positif, dans les pièces de Jaomanoro, se révèle dans le jeu strident de deux extrêmes tout aussi crédible, celui de Raberaza et de Ravao, qui doivent lutter pour le contrôle de l'espace sur la société.

Raberaza et Ravao sont deux représentants de la classe pauvre, deux exclus de la société : le premier est un mendiant « fouille-poubelles », l'autre une fille mère d'un enfant par un dahalo (bandit). L'absurde sera révélé lorsque la vie des deux personnages, comparée par l'auteur, sera amenée à marcher en parallèle comme dans une sorte d'expérience scientifique.

Il n'est pas sans rapport avec le « réalisme élargi » dont parle Brecht ou avec ce que Günther Anders, à propos de Kafka et de Brecht, deux maîtres de la parabole — art du détour par excellence — définit comme un « réalisme expérimental » : « La science moderne de la Nature place son objet, pour sonder les secrets de la réalité, dans une situation artificielle, la situation expérimentale. Elle fabrique une structure, à l'intérieur de laquelle elle place son objet, en le déformant de ce fait même ; mais il en résulte le constant de la forme [...] Kafka, et Brecht après lui, agencent des situations caricaturales, à l'intérieur desquelles ils placent l'objet de leurs expériences — l'homme d'aujourd'hui » (Sarrazac, Naugrette 50-60).

Raberaza et Ravao, également unis par le même destin, sont néanmoins deux êtres opposés : l'un, conforme au système et cherchant à obtenir le plus grand profit avec le moins d'effort possible, a choisi le dépotoir et la rue comme mode de vie ; l'autre ne cessera jamais de se souvenir de sa désorientation face à une réalité dont elle ne comprend pas les mécanismes, et dont le cheminement, qui continue sans commencement ni fin, propose la perte de références spatiales.

Tous les chemins mènent à la rue. ... Le travail, la politique, la grève, le chômage... à la rue ! La faim, la soif, les diplômes, les faux-pas, les divergences, les convergences, les suffisances, les indigences... à la rue ! Les guerres, les haines, le ravitaillement, les propagandes, les immondices... tout est dans la rue. [...] La vie d'un pays, les gloires, les ignominies, les grandes carrières, les grandes misères : tout commence et tout finit là, dans la rue (104).

En ce qui concerne le cheminement vers l'extérieur que suggère la pièce (de la maison de Bao à la rue), dans une interview, Jaomanoro attribue le mouvement à la situation claustrophobe particulière qu'il a vécue :

À l'époque j'avais un sentiment exacerbé d'étouffement. Marié, premier d'un fils, je vivais dans une pièce à la cité universitaire. L'obsession d'un espace plus grand a déclenché *La Retraite*, qui est un cheminement depuis un espace clos vers un espace ouvert. [...] Elle va vers la rue, dans l'attente de voir celle-ci nous mener ailleurs (Costaz 55).

On note que dans la pièce, on peut comparer deux éthiques : celle utilitariste

Zanety : Écoute papa... la famille a de quoi vivre avec le loyer des deux pièces que nous n'occupons pas et nos bourses d'études. Pourquoi nous humilier en faisant ces travaux répugnants ?

Raberaza : Je me demande bien ce qu'on leur enseigne à l'école. De mon temps, on apprenait très tôt à compter, à spéculer... bref à vivre. Sinon, je vous jure, on serait encore une colonie à l'heure où je vous parle. Mais où va un pays qui ne sait pas éduquer sa jeunesse ? (97)

et l'humanitaire (également répréhensible dans son passivisme) sublimé par la situation d'urgence, austère dans son soutien à l'impératif moral de défendre sa dignité et celle des autres, en évitant la fraude et la dégradation de l'être

Rabezara : Et comment ! Un moment... Elle était vraiment formidable l'idée de se confier à la rue, tu ne trouves pas ? Une vraie révélation : pas besoin d'être ministre, médecin, sorcier, croque-mort... Suffit de fermer les yeux pour mieux y voir. Les autres ont les yeux ouverts grand comme ça mais ne voient rien [...]

Ravao : Tu es un escroc, un voleur !

Raberaza : Doucement, petite, je ne force pas les mains ; je ne me confie à personne, sauf à la rue. Je ne prends rien à personne : on me donne. Et puis, je ne fais que reprendre mon dû. Toute ma vie, j'ai été volé, escroqué, dépouillé, écorché, pompé, sucé. Il est juste et équitable que je reprenne ce qu'on m'a volé (110).

Jaomanoro, par le biais des deux personnages, joue donc avec les clichés de la société, résultats de divers facteurs historiques et politiques : promoteur d'une morale individualiste quand le cendrier est aspergé pour se racheter de son péché, partisan

d'une éthique sociale, qui ne perturbe pas sa routine. En faisant cela, il soulève donc la question de l'héritage colonial et de son influence sur la construction des clichés sociaux tout en interrogeant leur légitimité. La pièce invite ainsi à réfléchir sur les valeurs morales et éthiques qui devraient guider la société contemporaine malagasy.

Dans ce labyrinthe de contradictions, les frontières entre exploités et exploités sont désespérément confuses, chacun profite de l'autre conscient d'être utilisé en même temps, une perversion à partir de laquelle se réécrivent les mêmes termes entre réalité et surréalité, entre vérité et fiction. La morale de l'histoire est sans cesse réécrite, reconfirmée ou niée. Des différentes perspectives sont mises en place, sans qu'une voix unitaire émerge de l'expérience commune. Le monde de Raberaza ne semblera pas plus paradoxal que celui de Ravao qui, même incapable de vendre sa fille, décide finalement de l'abandonner au bord de la route. Ainsi, si l'attitude de Raberaza est répréhensible et suscite notre condamnation, elle semble en même temps justifiée par la situation difficile qu'il est obligé de vivre et qu'il a dû accepter à cause du système corrompu.

Conformément à ce jeu de miroirs mis en scène par Jaomanoro, à partir du flou de la réalité mise en scène, les personnages se révéleront être doubles : à la fois eux-mêmes et autres. Raberaza est lui-même comparé à ses enfants mais en même temps, il est ce que la société veut qu'il soit : « Si ça vous gêne à ce point, vous n'êtes pas obligés de dire que vous avez encore vos parents. Inscrivez « orphelin » dans vos fiches de tous les diables... » (97). Pour cela, il feint d'être autre en jouant la comédie de l'aveugle, mais seule la fiction semble lui permettre d'être vraiment lui-même. S'adressant à Ravao :

Raberaza: [...] Faire le noir autour de soi pour y voir clair. Faire le vide pour être plein...S'anéantir pour mieux être. Se salir salement pour briller. Il faut se salir ; la vie n'accepte pas les gens propres. C'est la loi du bourdier maintenant. Plus tu t'enlises, plus tu voles haut. Le plus grand, c'est le plus sale de tous... Il faut mentir pour être entendu. La vérité, c'est le mensonge (110).

Les nuances infinies du mot se révèlent dans ce double usage du langage qui dépasse toujours ce qu'il exprime pour l'auditeur.

Jaomanoro met en scène trois registres linguistiques différents : une parole-dialogue qui est témoignage et mémoire lorsque Raberaza s'entretient avec Ravao ; un dialogue qui s'appuie sur les clichés entre Raberaza et son épouse Bao ; et un mensonge de parole-dialogue comme déformation de la vérité entre Raberaza et la société. Les dialogues entre Ravao et Raberaza révèlent la souffrance d'un homme contraint de se réconcilier avec la réalité pour survivre, non pas un cynique, mais une victime du système. En même temps, le choix de descendre dans la rue pour mendier nie la sincérité d'un aveu à peine chuchoté (Bao, en revenant, découvre les deux parlant à voix basse près du feu), de sorte que, devant l'action, le mot perd son aspect existentiel pour devenir un cliché : « la vérité, c'est le mensonge » (110).

Raberaza : Tu appelles ça ne pas travailler ? Sortir vers le milieu de l'après-midi et ne rentrer très tard dans la soirée. Ensuite préparer ce qu'on a trouvé, de manière à le rendre comestible... Ce n'est pas travailler, ça ? Je vais te dire les choses : le véritable travail, c'est quand le monde se moque parfaitement de toi. Rien à voir avec le fait de rester deux heures dans un bureau climatisé à dicter des lettres à une jolie secrétaire... Le travail, c'est supporter les autres tout en

sachant que les billets qui gonflent leurs poches, c'est sur ton pauvre dos qu'ils les ont pris. Ce sont tes billets, puisque toi, pour tout salaire, tu n'as reçu que des injures. Et qu'en plus, le soir, tu sais que tu vas hériter leur caca de la journée, bien enveloppée dans le journal papier. Gare au destinataire du colis !
Joli cadeau ! (103)

Ainsi, marqué par cette utilisation de proverbes et de clichés, le dialogue entre Bao et Rabezara n'est pas basé sur leur propre expérience individuelle, mais plutôt sur les idées et des expressions toutes faites qui sont généralement acceptées dans la société. Par exemple, Rabezara parle de « vivre » et de « spéculer », qui sont des termes couramment employés dans le discours économique et politique. De même, lorsque Bao dit qu'elle est « plus intelligente que les autres », elle utilise une expression qui peut être considérée comme un cliché. Cet usage de clichés rend la conversation des personnages absurde et dépourvue de sens réel. Ces derniers semblent ne pas être conscients de l'absurdité de leur propos et de la situation, ce qui rappelle le style du théâtre de l'absurde notamment de Ionesco et de Beckett. Et ce dialogue est ponctué de gags qui soulignent l'aspect comique de la situation, un autre trait commun au théâtre de l'absurde. En effet, le théâtre de l'absurde est caractérisé par le recours aux gags et aux situations comiques absurdes. Ces gags sont utilisés pour détourner l'attention du public de la signification littérale des événements sur scène afin de souligner le caractère absurde et irrationnel de la vie humaine. Les personnages dans ces pièces sont souvent confrontés à des situations dénuées de sens, absurdes et répétitives, ce qui met en évidence l'aliénation et l'absurdité de la vie moderne.

On voit l'absurdité dans le contraste de deux réalités qui sont vraisemblablement similaires, comparées : l'une grotesque, l'autre pathétique. Bao et Raberaza sont toujours représentés dans l'acte de querelle, d'insultes mutuelles ; en effet Bao insulte son mari Raberaza de « Bakako » (signifie littéralement « singe » mais on peut le traduire par « espèce de vaurien »). Ils se taquent comme deux enfants amoureux dans des ordures de la décharge. Ravao, à l'opposé, incapable d'agir sur la réalité, sera la représentation d'un pathétisme fatigué, sans vie, d'une caricature même, dans la mesure où l'acte d'opposition au réel se résout en une protestation, un cri menaçant :

Je ne peux pas souffrir
le contact de nos deux gales réunies
Tu pues la gale
et moi la fièvre
La fièvre d'aimer
à en hurler
La fièvre de vivre
à en hurler
Huuuurler (108)

Elle continue plus tard :

Ravao : Poussée par la faim, tu le seras toute la vie. Nous autres, nous sommes faites pour. Moi, ce qui m'embête, c'est de m'être dégonflée au dernier moment. Résultat : encore ce bébé sur les bras, sans soutien, sans travail, seule... Mais qu'est-ce que je vais faire ? [...] Je suis fatigué de cette lutte que

notre race mène depuis toujours... [...] Moi, ce qui me tue, c'est l'inégalité de la lutte. Si seulement nous avions une chance, si seulement je pouvais espérer (115).

Dans un renversement posthume du sens commun, la loi ne réside plus dans le mot écrit qui contredit le mot crié, elle niera l'évidence de ce qui a été dit : la carte poétique de Raberaza « Mes yeux à tout jamais / sont fermés à tes charmes / O ma rue ». De la même manière que les lunettes noires couvrent la vérité des déclarations des faux aveugles pour révéler que même pas la rue qui accueille tout, pas même la langue qui est partagée par tous n'a la même valeur pour tous :

Ravao : Dire qu'il y a des gens qui se la coulent douce en jouant la comédie... Comme papa Rabe, par exemple. Mais les vrais, les authentiques misérables, est-ce qu'on les remarque seulement ? Je l'entends encore répéter : « La rue ne fait pas de démagogie ». Mon œil ! Même la rue est partiale... (116)

2.2 Michèle Rakotoson : reconstructrice et restitutrice de la mémoire

Avec Michèle Rakotoson, nous allons au cœur de l'élaboration et de la représentation du théâtre expérimental. Ses textes sont élaborés à partir d'une synthèse idéale entre écriture et représentation. Mais pour cette conception, les textes restent un système ouvert, jamais conclu, dialoguant éternellement avec la réalité moderne. L'élaboration écrite des textes de Rakotoson reflète ainsi une expérience qui fait à la fois référence au mot en tant que signe (texte écrit) et au mot en tant qu'index (mise en scène). Aux côtés de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Michèle Rakotoson est certainement l'autrice la plus prolifique du théâtre moderne malagasy. Un théâtre qui ne peut être

exempté de l'expérimentation linguistique, se reflétant ainsi dans une production souvent double, d'abord française puis malgache.

La question du renouvellement continu, de la reconstruction de l'élocution, donc de la coïncidence entre signifiant et sens, entre réalité et signe, est certainement problématique dans un pays comme Madagascar, soumis autrefois à un double interdit linguistique : lors de la colonisation, l'inhibition des Malagasy en faveur des Français, entre les années 1970 et 1980, avec le veto du français sur l'utilisation d'une reconstruction radicale et d'une réhabilitation de la culture ancestrale. Ce qui caractérise le monde malagasy colonial et postcolonial est donc toujours au-delà de la parole, toujours au-delà de la réalité formulée, dans l'énonciation qui est une pratique renouvelée de la négation de l'histoire. L'acte linguistique ne peut par conséquent ignorer, dans le théâtre de Rakotoson, la reformulation du traumatisme : du passé, donc de l'histoire malagasy, et du présent qui manifeste un malaise vers la politique et la société contemporaines.

Le parcours théâtral et littéraire de Michèle Rakotoson a débuté, vu précédemment, avec l'attribution du Prix de la pièce *Sambany* au concours RFI en 1979. Le choix de *hira gasy* comme lieu d'expression du théâtre malagasy a évolué vers la décomposition de cette forme singulière chantée, récitée et dansée traditionnelle de Madagascar. Michèle Rakotoson a décidé de décomposer cette forme traditionnelle pour la réinterpréter dans le contexte plus moderne et avec une approche plus occidentale.

La maison morte et *Un jour ma mémoire* (1991) se situent dans cette phase d'expérimentation qui implique à la fois les dimensions *référentielle*, *conative*,

poétique et phatique de la langue selon les fonctions du langage établies par Jakobson¹³. En outre, certains aspects de la réflexion de Paul Ricœur sur la représentation du passé s'appliquent ici dans ce contexte. En effet, selon Ricœur, dans *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé* (2000), la représentation du passé est un enjeu important car elle participe à construction de l'identité collective et individuelle. Cependant, il est difficile d'appréhender le passé dans sa totalité car celui-ci est fragmenté et subjectif. L'historien doit donc choisir les événements à raconter et les interpréter à travers un filtre idéologique et culturel. Ricœur insiste sur la nécessité de prendre en compte la diversité des points de vue et des mémoires pour construire une histoire plus inclusive et respectueuse de la complexité du passé. Il propose également un réflexion sur le rôle de la fiction dans la représentation du passé, soulignant que celle-ci peut aider à explorer des aspects méconnus de l'histoire et à imaginer des alternatives à ce qui s'est passé (Ricœur 731). Dans ce contexte, Rakotoson, en s'appuyant sur des événements historiques réels, elle propose une réflexion sur la condition humaine, la quête de liberté, l'identité nationale, ainsi de suite.

Cette expérimentation est possible dans la mesure où le théâtre de Rakotoson tente de rétablir le lien avec son public une fois encore et uniquement par le biais d'une manifestation linguistique. Les deux pièces réunies dans un même volume pourraient être considérées comme deux reconstructions du même événement, la révolution, à partir de deux perspectives différentes : celle du pouvoir et celle du peuple. Alors que la révolution est interprétée par le pouvoir central comme la possibilité d'un renouveau

¹³ Dubois, Jean. *Le Dictionnaire De Linguistique Et Des Sciences Du Langage*. Paris: Larousse, 2012. Print.

purement nominal, pour l'individu, la conscience de la réalité représente en soi un acte révolutionnaire. Comme le titre semble le suggérer, *Un jour ma mémoire* est une image ouverte qui est proposée à la fois comme une occasion pour la mémoire reconstituée de s'engager dans la lutte contre le pouvoir (la femme tue les militaires) ou comme suspension de tout souvenir, d'un souvenir à reconstruire (la femme qui parle à un homme devenu squelette), dans une représentation imaginaire de conflits encore lointains. L'usage du langage variera donc dans les deux textes comparés. Le langage complet et métaphorique (langage et représentation linguistique du pouvoir) est opposé à un langage vide, en quête de sa définition et de sa refondation à travers le geste, l'acte rituel qui précède le mot lui-même (la danse, la simulation d'événements passés, la suppression du symbole du pouvoir).

2.2.1 *La maison morte* : réflexion, analyse et accusation

La maison morte, une pièce en un seul acte (bien qu'il n'y ait aucune indication à la division du texte) met en scène les personnages de Randriambé, président, dictateur arrivé au pouvoir par un coup d'État ; Ramoana, sa femme, alter ego du protagoniste masculin ; Rabary, l'assistant de Randriambé à qui il succédera à la suite d'un énième coup d'État ; Ranoro, fille du Président, qui s'est enfuie de chez elle pour protester avec le peuple contre la politique totalitaire de son père ; et le Caporal.

Dans le palais présidentiel, fermé au monde comme une forteresse, Randriambé contemple ses poissons dans l'aquarium, tandis que sa femme chante une chanson triste au peuple opprimé. L'entrée en scène de Rabary est l'occasion pour le Président de poursuivre un jeu de cartes. L'allumette devient la métaphore de la lutte politique entre

le dictateur et son peuple. Pendant qu'ils jouent, le tyran parle à son assistant du soulèvement populaire qui envahit les rues avec des slogans de protestation contre son gouvernement. Ranoro, revenue au palais pour plaider la cause du peuple devant son père, se heurte à la réalité d'un homme qui a trahi ses idéaux libertaires pour le délire du pouvoir et avec l'arrivée du jeune aide qui, profitant de la distraction de Randriambé, met la famille sous séquestre. Ranoro tué, Ramoana limogé, Randriambé arrêté, Rabary s'apprête à prononcer son discours devant la foule. Nouveau dictateur, Rabary est contraint, comme Radriambé déjà en son temps, d'avoir affaire à un subordonné, le Caporal, avide de pouvoir, qui après avoir tué l'ex-dictateur, s'apprête à monter un gouvernement avec Rabary.

La maison morte a une valeur immédiatement politique pour les Malagasy (une critique de la dictature et l'oppression), pour les Africains en général (un commentaire sur les conséquences néfastes de la dictature et du népotisme sur le continent) et pour le monde entier (une mise en garde contre les dangers de la tyrannie et de la trahison). Le texte se veut une réflexion, puis une analyse et une accusation aux institutions de nombreux pays modernes qui, en invoquant le bien-être collectif au nom de la révolution et de la démocratie, ont conduit des nations entières avant la dictature à un état de pauvreté croissante.

La reconstruction des épisodes de l'histoire actuelle part de l'hypothèse d'un imaginaire collectif et littéraire partagé et re-proposé par de nombreuses œuvres théâtrales des années 1990, soucieuses de fournir une image du dictateur, certainement symbolique, entièrement dérivée de son activité politique et selon laquelle la réalité

d'un gouvernement corrompu et despotique correspond à un personnage enfermé dans une tour, séparé du monde extérieur dont il fuit tout contact (Fiangor 136).

Radriamabé : Ce royaume-ci m'appartient, entends-tu, il m'appartient. Je l'ai construit, je me suis battu pendant des années, pour en faire ce qu'il est, et je n'ai pas l'intention de partir ainsi, en laissant la place bien chaud, le pouvoir prêt à prendre.

Pour ce pouvoir-ci, j'ai perdu frères et sœurs, pères et mères, j'ai dû enfermer ma femme pour quelle ne me trahisse pas, je me suis méfié même de mon ombre, porté par une idée, une seule, une obsession : le pouvoir de construire ce pays, mon rêve... Et j'ai construit mon rêve, mon château, ma puissance, mon pays...Et je me suis fait un nom, un empire, et sont venus à moi, les rois, les reines, et les ministres et vous voulez que je parte comme cela ? (Rakotoson 54)

2.2.2 *Un jour ma mémoire* : critique d'une entente séculaire

Comme *La maison morte*, *Un jour ma mémoire* est une pièce en un seul acte qui met en scène les personnages de un homme, lui ; une femme, elle ; un militaire ; et la voix.

À la terrasse d'un bar-dansant, un homme et une femme tentent de reconstituer le souvenir de leur existence en essayant de s'immerger dans la normalité d'une situation quotidienne (salle de bal, boire un verre, danser, échanger une conversation), dans une tentative de combattre les fragments d'un passé inconfortable d'abord par l'oubli (tentatives répétées en se mettant à danser, d'oublier en essayant d'inventer une autre

histoire), puis par la simulation d'événements passés afin de dépasser le tabou du silence : le tabou du traumatisme et de la fracture.

Avec une opération que l'on peut définir comme un psychodrame, un rituel psychanalytique, les deux retracent, reconstruisent leur histoire (qui est avant tout le passé et le présent collectif, de la colonisation, à la dictature, à la révolution, à la répression), une sorte d'expérimentation pour exorciser le présent qui se termine par la mise à mort symbolique des militaires, incarnation de toutes les dictatures. La scène se termine avec la femme assise au bar répétant les premières lignes de la scène devant un crâne.

Tout aussi délirant est le programme militaire de *Un jour ma mémoire*, à partir duquel l'autrice développe sa critique en l'ouvrant à l'analyse de l'entente séculaire de l'Église avec le régime. En partant d'un discours basé sur la rhétorique réactionnaire des messages apostoliques connus (« se tenir face à l'histoire avec un cœur pur, plein d'amour et désireux de justice et croyant en Dieu » (91).), l'armée sera progressivement assimilée à la figure du religieux (considérant que, selon le même sujet chrétien, les fidèles s'identifient aux soldats du Christ)

Lui : Dieu !!! (*il éclate de rire*) Je suis mon propre Dieu, mon royaume n'a aucune limite, [...] J'irai conquérir les peuples, vaincre les réticences...car j'ai raison, indubitablement, j'ai raison, qui oserai dire le contraire, la raison me fut échue et le pouvoir de décision, [...] De ce peuple-ci je suis le Chef, et vous m'obéirez tous...tous ai-je dit, tous (92).

En vue de la politique oubliant tous les idéaux humanitaires, sujettes à la torture, le dictateur ne peut être conçu que s'il n'est pas un personnage inhumain et déshumanisé.

Ensuite, une politique vide et centralisatrice sera suivie par l'image d'un dictateur égocentrique, vain jusqu'au paroxysme, jusqu'à la caricature.

Radriambé : [...]Décidément la pleine lune ne lui réussit pas aujourd'hui... Ni aux jeunes non plus d'ailleurs... Toujours à réclamer, à hurler...Que veulent-ils cette fois ?

Rabary : Ils disent qu'ils n'ont pas de travail, ils ont faim.

Radriambé : Est-ce une raison pour crier de manière hystérique ? Ils n'ont qu'à aller travailler la terre sur les plateaux, les terres sont quasiment désertiques...

Rabary : La terre y est stérile.

Radriambé : Ah! Que tout cela est fatigant (44).

Les exemples de vision hystérique et paradoxale du dictateur se multiplient dans le texte. Radriambé considère les protestations de son peuple comme un acte de trahison contre le « père de la nation » (45), ce qui nous redonne une image presque sacrée, d'être supérieur et inviolable :

J'ai horreur d'être dérangé. [...] J'ai horreur d'attendre (46).

Dans ce pays-ci, même les femmes savent tirer et c'est moi qui ai ordonné le service militaire obligatoire... Pour défendre le pays... (le *Hurle au bord de la folie*). Mais nous allons être envahis, il fallait se protéger, protéger son Président... Et maintenant, ils veulent retourner leurs armes contre moi. Même les enfants. Ingrats, ingrats ! Qu'ils se méfient de tous... tous, je n'ai qu'une parole... (47)

Du point de vue d'une analyse du drame moderne, par la procédure dialectique, le personnage sera défini par les relations de médiation ou d'opposition. Ramoana, épouse du dictateur, comme son double, sera la personnification de sa conscience

Radriambé : Tais-toi vieille folle, tais-toi, je vais te tuer...

Ramoana : Me tuer ? Comment pourrais-tu me tuer, moi ta jumelle, ton double, ton ombre, et à qui livreras-tu tes cauchemars, tu as trop besoin de mes remontrances pour vivre. Maintenant, nous sommes liés à jamais (47).

Ranoro, sa fille, incarnera à la place la voix du peuple :

Que ne suis-je morte Seigneur, et qu'ai-je attendu, la vie ne peut-elle maintenant être que ce long soliloque ? Je suis veuve de mon père, orpheline de mon fils, dépouillée de ma fille...génération sans avenir et sans lendemain. Mon ventre a enfanté la mort et le désespoir, et de mon utérus coule le sang, en permanence. Femme, je suis, paraît-il, mais quelle femme engendre la mort? (55)

Puis ce Rabary sera à la fois son bourreau et son adultère :

Vous savez, un peuple est bête, finalement, il ne sait que répéter, il évite de réfléchir, ceux-là ont repris exactement la même trajectoire qu'il y a dix ans, ils répètent les mêmes mots, seul le nom change, ils ne se rendent pas compte qu'ils ont adoré ceux qu'ils renient... Mais moi, je ne l'oublie pas, comme je sais quels mots leur faire dire.... Le tribunal du peuple se fera un plaisir de vous juger, le tribunal du peuple... (*Il hurle de rire...*) (62).

Fidèle au principe du dictateur, Michèle Rakotoson non seulement évoque et propose à nouveau les mêmes atmosphères que de nombreuses tragédies modernes, mais elle va surtout épouser la lecture pessimiste sur la possibilité d'un changement radical des

coutumes corrompues de la politique des pays africains. Pessimisme que je pourrais toutefois considérer comme prophétique pour l'histoire de Madagascar si on pense qu'entre 1991 et 1996, un an après la publication du texte, l'île aurait subi une répression, donc un faux processus de renouvellement.

Si du point de vue du contenu, Michèle Rakotoson semble s'adapter au thème désormais classique de la nouvelle autocratie à visage démocratique et socialiste, tant dans l'image de l'homme (névrosé paranoïaque) que dans les atmosphères (négatives, toujours tourmentées par des hommes dont l'état précaire s'est transformé en fantôme, en zombi) :

Ramoana : Tu as le regard d'un revenant, mon mari, le regard d'un cadavre ou d'un zombi... (42)

Ramoana : Ton pays est devenu un pays de morts-vivants mon homme, un pays de morts-vivants [...] (47).

Ramoana : Les murs de ton château se sont imprégnés d'humidité, et mes vêtements sont pires que les linges des morts, des linceuls pourris qui collent à la peau de ce cadavre que je ne suis même pas... (42).

Néanmoins, l'auteurice contribue de manière substantielle à l'approfondissement du personnage et de la politique actuelle, à commencer par l'expérimentation sur la langue dont les deux textes se veulent une argumentation différente.

De l'analyse du langage et des thèmes utilisés, les deux textes semblent suivre un même schéma visant à déterminer le rapport entre l'homme et la mémoire et à la possibilité d'élaborer ou de retravailler l'Histoire. Les solutions, également linguistiques, seront

différentes pour les deux œuvres en fonction de la perspective à partir de laquelle le récit lui-même (celui de la révolution) est raconté puis reconstruit.

S'il faut toujours envisager un usage métaphorique du langage pour les deux textes, les deux œuvres se distingueront néanmoins par une hypothèse d'évocation différente. Une langue pleine du premier texte fera écho à la langue vide de l'autre texte. Aux images définies et symboliquement structurées de *La maison morte* répondront des images inexactes dont les protagonistes réfuteront la validité, lorsqu'ils questionneront leur existence passée : placer le vécu sous la menace de la simulation, réduire la réalité, non plus à un rêve, mais au jeu pervers du déni et de l'oubli.

Elle : L'oubli aussi est une décision comme une autre (Rakotoson 71).

Lui : [...] Et je veux vivre, même si vivre, c'est toujours lever le petit doigt pour n'importe quoi, même si vivre c'est oublier les rêves et les illusions [...] (73).

Elle : Il faut que tu oublies maintenant (74).

Lui : Oublier ? Dans ma mémoire et dans mon corps, il y a trop de morts, et ils hurlent [...] (74).

Elle : [...] Tu as une excuse maintenant, tu as vécu, tu as souffert, tout t'est dû et l'histoire peut se taire, tu as le silence légitime. [...] (88).

Les deux positions différentes mises en scène reflètent deux manières différentes de considérer la réalité, donc deux solutions divergentes à utiliser et/ou envisager le langage pour la définir. Étant donné que, selon l'imaginaire collectif (auquel se conforme l'image du tyran de Rakotoson), le dictateur est celui qui produit l'Histoire « Elle : Moi ton maître, j'ai le mot, le verbe, la parole, la puissance, car le monde est ainsi fait, ainsi divisé (85). », et le peuple la subit, un autre rapport au langage

s'ensuivra : génératif dans le premier cas, fragmentaire et discontinu dans le second (à partir du degré de conscience politique de l'individu lui-même).

Le langage utilisé dans ce premier texte est essentiellement symbolique. Toutefois, ce langage est employé pour parler du langage lui-même. Dans le climat politique de la pièce, le langage sert à dissimuler le véritable sans des messages politiques et pour tromper le peuple. Les images, comme les poissons dans l'aquarium du palais présidentiel, les cartes, et d'autres symboles sont exploités de manière à avoir plusieurs sens différents, en général cachant la véritable intention des personnages. À titre d'illustration, le poisson peut représenter le peuple mais aussi le dictateur lui-même. En effet, d'une part, le poisson peut être interprété comme représentant le peuple opprimé par le dictateur car, comme les poissons dans l'aquarium, le peuple est enfermé et contraint de vivre dans un environnement artificiel. De plus, comme les poissons sont dépendants du dictateur pour leur survie, le peuple est également tributaire du pouvoir en place pour ses besoins les plus élémentaires. D'autre part, le poisson peut également être vu comme une représentation du dictateur lui-même. Comme le poisson dans l'aquarium, le dictateur est aussi isolé du monde extérieur et entouré de gardes et de conseillers loyaux. En outre, le dictateur est d'ordinaire décrit comme prédateur cherchant à dominer et à exploiter le peuple. Ainsi, le poisson peut être interprété comme une métaphore de la nature tyrannique du pouvoir. Ce recours symbolique et métaphorique du langage permet à la pièce de dénoncer l'hypocrisie et la manipulation politique, et de mettre en lumière les luttes de pouvoir qui se jouent dans les coulisses du pouvoir :

Radriambé : Jeune homme, un jour, il faudra que vous regardiez les poissons vivre. Ce sont des animaux fascinants. Celui-ci est un poisson de rivière, et pourtant il a appris à reconnaître ses limites et le sens de l'onde (41).

par Ramoana

Ramoana : Je tourne sur moi-même comme la roue de Rasoala folle, je n'ai plus d'essieux et mes chaises à porteurs ont égaré leurs hommes (42).

et du dictateur lui-même

Radriambé : Du calme jeune homme, du calme, vous finirez par faire peur à mon poisson... Suivre le cours de l'onde, suivre le cours de l'eau, respecter l'harmonie en toutes choses, voilà ce que vous devez apprendre si vous voulez survivre [...] (45).

les cartes ne sont plus la manifestation du hasard, mais de la capacité stratégique des deux adversaires politiques :

Radriambé : Rien ne presse, un peuple a toujours la mémoire lente, ils reviennent toujours au même endroit [...] à vous cher cadet. (Rabary abat la carte, Radriambé siffle d'admiration) Bravo Rabary, bravo, vous finirez par devenir un joueur émérite, cela permettra de faire durer cette partie [...] (48).

Au contraire, dans *Un jour ma mémoire*, les images, toujours interrompues, suspendues, ne représentent pas ce qu'elles disent

Elle : Tu sais, j'ai toujours aimé le silence, les après-midi qui se traînent, dans ces après-midi-là, je m'asseyais à ma fenêtre et regardais les couleurs aller et venir, les reflets du soleil et le vent qui change, je mettais de la musique et j'écoutais.

Et dans mon rêve, et dans mon désir se dessinaient des formes, une voix, un geste. Inabouti, peut-être, informel. Il était nuance, il était mouvement, ce frémissement léger du bout des lèvres, des pores de la peau (Rakotoson 69).

Pour cette raison, un texte dans lequel les références à l'histoire et à la mémoire locales seront récurrentes mais pas obsessionnelles (une mémoire longue, lente, interrompue)

Ramoana : Les jours ressemblent aux autres jours dis-tu, et le peuple refait toujours la même histoire...Effectivement il a la mémoire longue (Rakotoson 42)

Radriambé : Rien ne presse, un peuple a toujours la mémoire lente, ils reviennent toujours au même endroit, il nous suffira d'attendre... (48).

Rabary : Il ne leur faudra peut-être pas une heure... Quelquefois l'histoire a des raccourcis... (49).

Caporal : Cela dépend pourquoi, en général, j'ai la mémoire sélective...

La narration d'*Un jour ma mémoire* se déroule en fonction de la déclinaison successive des différentes nuances de la mémoire : de la mémoire interrompue à la mémoire simulée. La comparaison entre histoire et mémoire, entre la dimension collective et la dimension individuelle est constante. L'absence de récit historique reflète l'impossibilité pour l'individu de devenir une unité générative de la réalité externe. Non seulement l'homme est confronté à une mémoire « brisée » : « Lui : Ma mémoire s'est brisée. Il faut être vierge pour danser (Rakotoson 69). », mais surtout à l'imposture de la mémoire (puisque l'être se réduit à un nombre, à quelque chose qui n'a aucun droit sur la vie, on peut supposer que la mémoire est quelque chose d'inventé) :

Lui : Tu n'avais pas les moyens de ta symphonie, nous ne fûmes jamais que des numéros matricules. Qui nous a donné les armes pour nous permettre de construire ? Pour cette histoire-là, nous n'avions que le droit de nous taire, d'être victimes (70).

Dans le texte, il s'agira de mémoire simulée, erronée :

Lui : [...] Même pour les gestes du quotidien tu te trompes de mémoire (70).

Elle : Nous jouons faux, je ne sais quelle mémoire nous avons choisi de revivre.

de mémoire révélée :

Lui : Il faisait toujours beau les jours des manifestations [...] nous y croyons alors [...] Pour mes compagnons tout était simple [...] Ils avaient un monde logique tranché net : eux, nous, les autres, les bons, les méchants, des situations claires [...] de mauvais gouvernements, un monde clair...nous, nous partions vaincus d'avance (78).

ou revécu entre homme et femme, entre femme et soldat :

Elle : [...] ils ont appris leur leçon : « Les pays sous-développés sortent des ténèbres », de la barbarie, il nous faut retrouver nos sources anciennes, nos arbres, nos cocotiers, pour retrouver la pureté originelle, perdue, pour rejoindre le concert des pays riches...car nos richesses sont dans les pulsions de nos corps en détresse, la spontanéité et la joie de vivre des pays sous-développés...Nègre !!! (85)

Dans *La maison morte*, la description de la réalité est principalement transmise par les dialogues des personnages et les actes qu'ils posent sur scène. Les légendes, qui sont des descriptions ou des récits pouvant éclairer certains éléments de l'intrigue ou

de l'univers de la pièce, sont peu nombreuses et lorsqu'elles apparaissent, elles sont d'ordinaire associées à la violence. En revanche, dans *Un jour ma mémoire*, les légendes ont une importance centrale dans la compréhension de la réalité vécue par les personnages. Les protagonistes cherchent à reconstituer leur passé et leur mémoire, mais ils se trouvent confrontés à des lacunes et des trous de mémoire. Les légendes leur permettent alors de combler ces manques et d'obtenir une connaissance plus complète de leur propre histoire. À ce titre, cela rejoint le concept de « postmemory » développé par Marianne Hirsch dans *The generation of postmemory : Writing and visual culture after the Holocaust* (2012). Pour Hirsch, ce concept décrit la transmission de la mémoire traumatisant d'une génération à l'autre, souvent à travers des histoires, des objets ou des images, plutôt que par une expérience directe. Dans ce contexte, la mémoire n'est pas seulement une affaire individuelle, mais une expérience collective qui peut être transmise de manière implicite ou explicite (Hirsch 36). Ce concept de « postmemory » est ainsi lié à la pièce *Un jour ma mémoire*, étant donné que les personnages sont en train de reconstituer une mémoire collective transmise de manière implicite, à travers des légendes et des souvenirs. Cependant, contrairement à la transmission de la mémoire de la Shoah, qui est dans la plupart le sujet de la théorie de Hirsch, les personnages de la pièce Rakotoson sont confrontés à des souvenirs de traumatismes liés à la violence politique.

Ainsi, les deux pièces de Rakotoson sont des œuvres qui explorent les traumatismes collectifs et individuels à travers des situations symboliques et métaphoriques. Ces pièces témoignent de la force de la littérature comme outil de résistance et de guérison face aux traumatismes collectifs et individuels. En recourant

aux symboles, aux métaphores et aux légendes, Rakotoson nous invite à réfléchir sur notre propre mémoire et notre histoire collective tout en nous rappelant l'importance de la littérature dans la compréhension et la transformation de notre monde.

2.3 Jean-Luc Raharimanana : chroniqueur de la violence

Né en 1967, Jean-Luc Raharimanana n'a pas vécu ni participé à la transformation de Madagascar d'une colonie en un État libre et souverain. Il n'a pas connu les espoirs d'un renouveau malgache de la décolonisation, mais seulement le silence, l'oubli du passé colonial et précolonial imposé par la démagogie socialiste de Ratsiraka.

L'inspiration littéraire, avant tout poétique et narrative, mûrie par l'auteur dès son plus jeune âge, le saut générationnel qui le sépare des autres écrivains malgaches contemporains présents sur la scène internationale depuis les années 1970 sont les prérequis d'une poétique de l'expérimentation littéraire désormais indispensable à la nouvelle sensibilité contemporaine.

Une vision du monde née du silence et du traumatisme de la parole coloniale et de la propagande de la « malgachisation » ne peut que rejeter le réalisme pour se refléter et se retrouver dans un langage de rejet et de contestation. En effet, cela crée un sentiment de méfiance envers les discours officiels et les représentations du monde qu'ils proposent. Dans la plupart du temps, ces discours ont été utilisés pour justifier l'oppression et la domination coloniales et pour imposer une vision unique et normative de la réalité. Par conséquent, les artistes et les écrivains qui cherchent à se libérer de cette emprise peuvent être amenés à privilégier des formes de langage plus fragmentaires, allégoriques ou poétiques qui permettent d'exprimer des expériences et

des sentiments plus personnel et subjectifs. Dans ce cadre, le langage de rejet et contestation adopté par les artistes malagasy peut effectivement être rapproché de l'avant-garde surréaliste/absurdiste qui a aussi cherché à dépasser les limites du réalisme en explorant des formes d'expression plus libres et expérimentales. André Breton, dans son *Manifeste du surréalisme* (1924), définit le surréalisme comme « la pure expression de la pensée » et cherche à libérer l'imagination de l'emprise de la raison et de la logique et ce surréalisme est une « automatisme psychique pur » qui permet aux artistes et écrivains de libérer leur imagination en laissant leur esprit divaguer librement, sans contrôle conscient (Breton 12). Toutefois, il convient de noter que les contextes historiques et culturels des deux mouvements sont très différents, et que les dramaturges malagasy ont développé leurs propres formes d'expression en réponse à des expériences spécifiques de colonialisme et postcolonialisme.

Lors de la période coloniale, la France a imposé sa langue et sa culture à Madagascar, ce qui a créé une fracture linguistique et culturelle entre les Malagasy et leur propre identité. Cependant, après l'indépendance de l'île en 1960, comme j'ai mentionné dans l'introduction générale, le gouvernement malagasy a adopté une politique de « malgachisation » qui visait à restaurer la culture malagasy et promouvoir la langue malagasy au détriment de l'influence française. Mais cette politique a été mise en œuvre de manière brutale avec la suppression de toute référence à la période coloniale française, y compris la langue française. Par conséquent, un vide linguistique et culturel s'est installé conduisant à la dégradation de la culture malagasy. Ainsi, dans le climat du théâtre contemporain malagasy, le recours à la langue française est devenu un instrument de lutte politique contre la politique de « malgachisation » permettant de

rétablir un lien avec la culture et la langue française tout en préservant l'identité culturelle malagasy.

Raharimanana a écrit de nombreuses pièces de théâtre dont notamment *Le prophète et le président* (1990), une pièce d'une sensibilité aigüe à la chronique de la violence insensée et irréductible de Madagascar dont l'Île rouge s'est tristement habituée. En effet, Raharimanana lui-même a été témoin à plusieurs reprises en tant qu'étudiant de la fureur de la dictature, et par la suite, lors de l'emprisonnement de son père, des tortures subies par la population pour que toute tentative de liberté d'expression a été réprimée¹⁴. Il n'est donc pas surprenant que le théâtre de Raharimanana partage avec la prose et la poésie la même vision tragique de la réalité qui est avant tout une expérience de violence, dans la mesure où l'évocation se veut être cri féroce et acerbe de la dissidence. Il est important de préciser que le contexte politico-social de Madagascar à l'époque où Raharimanana écrit ses pièces était marqué par une crise économique, politique et sociale profonde. Le pays toujours dirigé par Didier Ratsiraka, qui avait pris le pouvoir lors d'un coup d'État en 1975 et avait instauré un régime socialiste. Sous ce régime, le pays avait subi une nationalisation de l'économie, une répression politique et une isolation internationale. À la fin des années 80, le régime a commencé à se réformer et à ouvrir le pays de la crise. En 1991, des manifestations populaires ont éclaté conduisant à des réformes constitutionnelles et à la tenue d'élections démocratiques. Toutefois, la transition démocratique a été marquée

¹⁴ Compan-Barnard, Magali. "/Raharimanana/." *Http://Ile-en-ile.Org/Raharimanana/*, 23 Feb. 2003, ile-en-ile.org/raharimanana/.

par une instabilité politique et économique et le pays a continué à faire face à des défis majeurs dans les années 1990¹⁵.

La violence dont Rakotoson a également rapporté dans le récit allégorique de *Sambany* (1979), qu'elle a fait protagoniste dans le langage déconstruit d'*Un jour ma mémoire*, ou dans le délire du mensonge dans *La retraite* de Jaomanoro, appartient à l'homme aussi longtemps qu'il accepte passivement son destin. Comme dans les tragédies grecques, la violence que Rakotoson et Jaomanoro mettent en scène est donc à nouveau identifiable au destin : un agent extérieur à l'être humain et qui l'oblige à agir moralement pour se reconnaître comme un animal social.

Le meurtre qui a lieu dans *Un jour ma mémoire* de Rakotoson est rituel (selon les indications de l'auteur elle-même), donc une simulation destinée à la purification. En revanche, l'exaltation des personnages dans *Le Prophète et le Président* est résolue par un massacre gratuit, signe de la différence de couleur, de représentation et du jugement opposé que Raharimanana a mûri sur la violence. En effet, la distance générationnelle, qui sépare Raharimanana des auteurs qui ont vécu les années de décolonisation et la dictature subséquente de Ratsiraka, a vraisemblablement contribué au développement d'une perception différente de la violence et de la confrontation avec la violence chez les dramaturges de la dernière génération par rapport à ceux nés dans les années 1950.

Le Prophète et le Président est divisée en un prologue et en deux « tableaux » subdivisés en « volets » avec une absence de légendes sur les personnages et des

¹⁵ Rabenirainy, Jaona. "Les Forces Armées Et Les Crises Politiques (1972-2002)." *Cairn.Info*, vol. 2002/2 (N° 86), no. Dans *Politique africaine*, 2012, pp. 86-102, <https://doi.org/10.3917/polaf.086.0086>.

informations minimales sur l'organisation des différentes parties. L'auteur met en scène les personnages du Prophète et du Président, deux « fous » enfermés dans la même cellule dans un hôpital psychiatrique ; deux gardes Rapiera et Rapaoly ; et la Folle. Le premier tableau s'ouvre avec le Prophète, seul, dans la cellule criant son défi contre la terre et contre le ciel, lui, saint moderne, profanateur du Christ et de l'équilibre social. Héritier d'une vision romanesque de l'ange déchu, de Satan, le Prophète chante le charme du scandale et de l'homme comme expression de la corruption. L'homme, ni ange ni démon, vit à mi-chemin entre le paradis et l'enfer, profitant des deux. Élevé par le prophète au fils des dieux, dans une inversion paradoxale de l'opinion commune, l'homme peut revendiquer sa nature d'être complet et absolu à qui est offerte la possibilité de vivre de l'erreur et de la mort, contre l'imperfection du dieu des religions monothéistes.

Malgré l'arrivée du Président dans la cellule, la mise en scène d'un possible dialogue entre les deux se transforme en la superposition de deux soliloques asymétriques et disharmonieux, tous deux régurgitant leur mépris du peuple : l'un (en tant que Président le traitant de lâche troupeau), l'autre comme une bête impure. Raharimanana nous offre en tant que Président un masque grotesque, une caricature en gestes et en discours : Le délire du Prophète offre l'opportunité au Président d'échapper au contrôle des gardiens, de libérer les autres détenus, de se cacher enfin dans l'infirmerie où il emmène possession d'un squelette qu'il traite comme son alter ego pour nourrir la foule à côté de lui. Retrouvant le Président, ignorant qu'entre-temps le Prophète s'est lui aussi échappé de la cellule, les deux gardiens deviennent des proies faciles des deux protagonistes. La situation dégénère lorsque le Président, ayant pris

possession des clés, libère les autres prisonniers. Seuls, incapables de contenir le délire de la foule, les deux gardiens succomberont tous les deux aux violences du président Rapaoly, entre tous, pour la cause nationale, pour le bien du pays. Le squelette sera alors exécuté par le Président, à son tour tué par la foule, lui, qui a assassiné la Divinité. Au plus fort du délire, les pensionnaires de l'hôpital prennent possession des flacons de poison conservés à l'infirmerie, un à un ils meurent, tandis que le Prophète continue de déclamer son oraison funèbre au squelette. Le tableau se termine avec le Prophète expulsé par la Folle, qui berce le squelette, le cadavre de la divinité qui, à cause du Président, ne connaît plus la vie.

La violence ne sera plus extérieure à l'individu et au personnage, code assumé et établi par l'auteur à partir duquel il révèle l'absurdité du réel que précise Martin Esslin (20). Mais c'est la réalité. Il ne s'agit pas ici seulement d'une reconstruction et ni même d'une représentation mais une présentation objective et donc l'objet d'un pessimisme lucide et athée. Comme quelqu'un qui ne croit pas, le pessimisme dont fait preuve Raharimanana dans *Le Prophète et le Président* reflète une vision de la réalité sans espoir, fermée à toute solution ou perspective d'avenir.

La dégradation des personnages ne sera donc pas la conséquence d'un travail déshonorant imposé par la société ou par des mécanismes politiques. Cela ne reflètera pas, ne sera pas le témoignage d'un abus subi auquel l'individu n'a pu s'échapper. Au contraire, elle apparaîtra à l'homme comme le seul lexique lui restant pour communiquer avec et sur les autres : elle n'exprimera pas une condition passive, mais dénoncera une position active.

Conformément à cette vision essentiellement corrompue de la réalité, Raharimanana a placé son premier texte théâtral dans un asile, dans le lieu symbolique pourtant réel de la dégénérescence physique et mentale, ne construisant plus l'œuvre à partir de l'opposition entre un monde sain et des malades, mais entre les différentes visions, déclinaisons de la maladie. Le dialogue, ou plutôt les monologues se dérouleront ainsi entre deux fous de l'hôpital psychiatrique : un dément persuadé qu'il est le président et un fou qui se déclare prophète. Comme le souligne Valerie K. Orlando dans *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls: Seeking Subjecthood Through Madness in Francophone Women's Writing of Africa and the Caribbean* (2003), la folie est devenue le lieu privilégié de nombreuses œuvres de la littérature francophone. Selon elle, la folie est souvent utilisée comme un moyen pour les femmes de s'émanciper du pouvoir patriarcal et colonial, et de se libérer des contraintes sociales qui les oppriment, de trouver leur propre voix et leur propre pouvoir. Orlando soutient également que la représentation de la folie dans ces écrits est souvent liée à des traumatismes et des expériences vécues par les femmes tels que la violence sexuelle, la discrimination raciale et la pauvreté dans le but d'explorer les expériences de douleur et de souffrance qui sont d'ordinaire ignorées ou minimisées dans les sociétés patriarcales et coloniales (Orlando 66-69). Dans cette optique, les personnages de la pièce sont enfermés dans une cellule psychiatrique, ce qui suggère que la folie est une manifestation de leur aliénation dans une société oppressive et violente. De plus, la Folle, personnage mystérieux qui apparaît dans la pièce peut être interprétée comme une manifestation de la folie collective qui imprègne la société malagasy. La folie prend donc une double connotation chez les dramaturges de la dernière génération, et dans *Le Prophète et le*

Président de Raharimanana : littéraire et existentielle dans la mesure où l'action humaine se caractérise par son inconséquence.

On note que Raharimanana met en scène l'évolution du caractère initial du personnage de dictateur mis en scène par les dramaturge des années 80 lorsqu'ils jouaient de l'ambiguïté des noms et des mots pour dénoncer la dangereuse mégalomanie des dictateurs africains. Après avoir survécu aux chocs de la révolution, aux menaces de changement de régime, les nouveaux dictateurs multiplient les propagandes et de slogans artificiels. Par conséquent, ils ne mentionnent plus les héros et les thèmes de la culture ancestrale, mais ils sont la copie dénaturée d'autres dictateurs : ils se citent eux-mêmes. Dès son entrée en scène, le président de Raharimanana profite du corps inanimé du prophète pour improviser une série de poses photographiques ; de même, les discours se résumeront à une citation de déclarations et de menaces bien connues de ceux qui ont connu et vivent des dictatures de toutes sortes :

LE PRÉSIDENT

Bon ! S'il en est ainsi, bloquez l'université, que les étudiants ne descendent pas dans la rue. Dites que la Jirama entretienne des travaux. Que les bus rentrent aux garages, prévenez le ministre de l'Intérieur. Postez des gardes devant la radio. Et prévenez quand tout sera fini, sinon instaurez le couvre-feu (28).

LE PRÉSIDENT

Ne faites rien, laissez la rumeur accomplir son travail. Le peuple vous suivra (30).

LE PRÉSIDENT

Rassurez-vous, monsieur le ministre, demain, je serai encore Président. L'économie progresse, regardez les statistiques. Nos dettes extérieures sont livrées et jamais encore l'alphabétisation n'a atteint un tel degré. Il n'y a pas de raison que je saute de mon siège alors que jamais les affaires du pays n'ont si bien marché. (50)

LE PRÉSIDENT, au cadavre de Rapaoly

Citoyens ! Vous êtes tombé sous les coups des ennemis de la Révolution. Nous trouverons le coupable, nous trouverons un coupable (55).

La description satirique des dictateurs africains des années 80, ainsi que la folie du président, permettent à Raharimanana de narguer son personnage, caricaturant les gestes déjà redondants et vains dans une salle présidentielle, désormais grotesque dans une maison de fous. Pour Raharimanana, le personnage de président n'est qu'un pantin et ce dernier sera davantage déshumanisé dans la mesure où ses référents se révéleront vides, sans plus d'évocation pour l'interlocuteur.

Raharimanana aime donc nous présenter un dictateur qui se reflète dans l'ombre à peine esquissée sur le mur (« *Le Président va devant un mu de la cellule, son ombre y est projetée. Il se mire dans son ombre* » (29) ou dans un squelette (« *Il regarde le squelette comme s'il s'agissait de son reflet dans un miroir.* » (p. 41), que le personnage reconnaît d'abord comme une image réfléchie puis comme son double.

Si Raharimanana considère le dictateur comme aliéné, au point que, comme dans la réalité, sa folie (politique insensée) est reconnue et reprochée par des tiers (Rapaoly, le deuxième gardien), le prophète, au même titre que les personnages du théâtre classique, assume consciemment la folie comme lieu de liberté et de vérité :

LE PROPHÈTE

Il n'y a pas à dire, je suis dingue. C'est beau la dinguerie, elle permet de tout leur dire. Oh ! Moi ! Je n'étais pas en possession de mes moyens ! Je trouble la voie publique ? Oh ! La voie publique, elle s'en fiche ! La voie publique, ce qu'elle veut, c'est un peu d'asphalte, un asphalte dur, un goudron bien noir. Je blasphème ? zut ! L'inquisition... Mais c'est fini tout cela ! Liberté d'expression ! Le Bon Pape ne m'excommuniera même pas. J'étais possédé par le diable. Un d'exorcisme et le tour est joué. Ô mon Dieu, pardonnez-moi tous mes péchés, je recommencerai demain... (21).

Rassemblant les deux images de la folie, Raharimanana superpose à la scène deux lectures différentes de la réalité : la lecture satirique, passive (dans la mesure où la satire est le produit de la dégradation d'une image initialement positive), et la lecture ironique, active (résultat de la disparition de tout référent dialectique). S'appuyant sur le thème littéraire du devin fou, du prophète apocalyptique délirant et exalté, Raharimanana investit la représentation satirique de la réalité dont le président (hérité du théâtre des années 80) est l'objet, « un rire lugubre » (64), d'une réalité privée d'illusion.

Raharimanana nous montre ainsi que le citoyen dans son théâtre, contrairement aux personnages de Rakotoson, prend possession du langage du pouvoir pour l'exposer au déni. Reconnaisant les mécanismes de la propagande, identifiant les peurs, l'insubordination du prophète, de ce fait l'auteur, se traduit par le rejet du langage au moyen d'un usage paradoxal de celui-ci :

LE PROPHÈTE

[...] Oui, je suis un saint. Un saint moderne. Je m'évaderai d'ici, moi ! Je m'envolerai... J'irai à la rencontre des Dieux ! J'irai prendre l'avion moi ! J'irai prendre Challenger, Ariane, et je filerai au ciel...J'atterrerai au paradis, j'emparadiserai au milieu des anges ébahis, sans passeport ni certificat d'hébergement. Salut Bon Dieu ! Je viens de la terre. Non, je ne suis pas un martien, ni le Diable d'ailleurs. Je suis le Prophète. Je viens pour un accord de coopération. Serrons-nous la main ! Ah ! Le paradis ! Le paradis ! (22)

Ce langage est extrêmement paradoxal lorsque, inspiré par la parole des évangiles, il révèle toute la vérité désarmante et triste du verbe prophétique :

LE PROPHÈTE, voix off.

Vous êtes les fils de l'homme. Vous réglez sur tout ce qui est sur terre. Détruisez tout. TOUT. Étalez votre puissance, votre pouvoir de destruction. Que pas une pierre ne reste sur une autre (47).

Le renversement mis en place par le prophète avec le paradoxe est articulé dans une série d'images qui donnent une vision incohérente et absurde de la réalité : l'opposition entre un Dieu de l'homme malheureux et envieux parce qu'il est éternel et un homme heureux parce qu'il est mortel, un Dieu qui n'est pas mort mais veut mourir. La citation réinterprétée dans un ton paradoxal modifie le sens général du message initial, de la même manière que les termes qui constituent la phrase. Dans le texte de l'Évangile, « fils de l'homme » est le Christ, fils de Dieu, rédempteur de l'humanité. Ainsi, Raharimanana détourne, subvertit l'image initiale en la profanant : Dieu-homme, est devenu homme-Dieu, le fléau de l'humanité.

Le faux dialogue,

RAPAOLY

Un Président et un Prophète...d'habitude, ça donne toujours des étincelles.

RAPIERA

Non, un Roi et un Prophète, tu veux dire.

RAPAOLY

Bonnet blanc et blanc bonnet... pouvoir céleste et pouvoir terrestre, vazaha
mody miady...(25)

auquel donne vie la rencontre entre le prophète et le président est l'occasion pour le dramaturge de dénoncer les violations auxquelles l'homme contemporain est toujours soumis : mépris de la personne et de la liberté, la censure physique, avec l'ordre de torture et d'arrestation à laquelle le président maniaque se réfère constamment, la censure de l'information et la mort.

Face à l'évidence, la dénonciation dure et violente de la précarité de l'existence humaine, exprimée par les menaces de destruction du président, trahit l'horreur personnelle du dramaturge vers la réalité contemporaine, la fureur du poète contre la société :

LE PROPHÈTE

Chienne! Que crois-tu espérer en aimant encore la vie ? Tu seras soumise au pouvoir des hommes dans la vie ! Tu seras soumise au pouvoir de l'État, des tyrans, des dictateurs. Tu seras esclave de ton estomac, de ton ventre. Tu subiras le sort qu'un Dieu t'a jeté, tu enfanteras dans la douleur. Et ton homme ne vivra que par la sueur de son corps. Tu seras soumise aux normes implacables de la société. Tu ne vivras pas dans la vie ! Tu te plieras ! (62)

Si on prend une structure chère à la tradition malgache, celle du *hira gasy* dans laquelle les différents personnages alternaient sur la scène comme sur une tribune pour exposer différentes positions, on note que Raharimanana reproduit le discours des deux fous, deux autistes qui ne s'écoutent pas, comme s'il s'agissait de deux monologues toujours distincts et dissonants qui racontent deux expériences : celle du président, exemplification des maux, et celle du prophète, personnification du censeur.

L'auteur reprend un théâtre déclamatoire, c'est-à-dire, un théâtre se caractérisant par une diction très expressive et théâtrale, ainsi que des gestes et des mouvements exagérés. Les acteurs utilisent une intonation et un volume de voix très prononcées pour mettre en valeur le texte et les émotions des personnages. Ce style de théâtre a été popularisé en Europe à la fin du XVIII^{ème} siècle notamment par Voltaire et Diderot et a continué à être utilisé dans les théâtre européens jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Le théâtre déclamatoire est souvent associé au classicisme et au romantisme, et il est considéré comme un style plus traditionnel et moins réaliste que le théâtre moderne, comme le souligne Sabine Chaouche dans *L'Art du comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique, 1629-1680* (2001). Et cette reprise de théâtre déclamatoire, par Raharimanana, montre l'intention de l'auteur de soustraire la représentation à l'illusion scénique, à l'espace naturaliste pour faire de l'espace un lieu de la parole, du rite juridique. La scène devient ainsi le lieu privilégié pour ressusciter et exorciser les vieux fantômes de l'histoire actuelle.

Un tel théâtre se révélera épique dans la mesure où l'action des différents personnages est le produit de leur histoire : d'un côté, le président (le fou qui agit en tant que président) est tel parce qu'il est défini, représenté par le langage de

l'oppression ; de l'autre côté, le prophète, privé déjà par tradition des traits terrestres, n'est réduit qu'en tant qu'intermédiaire entre l'homme et Dieu puisque l'opinion commune le reconnaît comme tel. La mise en scène d'un langage fracturé, inversé ou pervers (dans le cas de la folie) ne fait pas que raconter une réalité réduite à une métaphore, mais des personnages qui ont été soustraits à leur humanité pour redevenir de simples masques.

On note également dans le dialogue insensé qui s'établit entre les deux protagonistes du premier tableau, se trouve la mise en scène de l'incompréhension de deux discours violents : l'un dicté par un délire religieux, l'autre par une agression politique :

LE PROPHÈTE

Toi, tu n'es qu'une bête impure.

LE PRÉSIDENT

...Des injures,

LE PROPHÈTE

Tu pourriras dans tes entrailles.

LE PRÉSIDENT

Des damnations... (31)

Chaque fois que le mot est pris en fonction de son évocation, il est accepté et utilisé comme un symbole. La rhétorique devient un acte rituel. Déjà chez Rakotoson, la reconstitution de l'espace scénique en tant qu'espace rituel semblait évidente.

Ainsi, dans le deuxième tableau *du prophète et le président*, la reconstruction de la scène en tant que lieu de sacrifice, de sang, de mort est claire. Ce n'est pas par

hasard que le discours du prophète soit une gradation d'invocations à la mort jusqu'à l'acte final, au sacrifice collectif :

LE PROPHÈTE, voix off.

Peuple ! Le Pouvoir suprême appartient à la Mort. Élève tes chants pour adorer ton Dieu (52).

Écoute notre prière, ô Dieu. Ne nous ferme pas la porte de ton royaume. Ne nous tourne pas le dos. Tu es la Mort que nous, les hommes, serons un jour. Tu es notre Destin, notre Finalité. Tu es la fin de l'existence, de cette chienne d'existence (53).

Dans le mécanisme du théâtre dans le théâtre, le mot, chez Raharimanana, est avant tout une fiction quand il n'appartient pas aux fous en tant que tels, mais aux fous agissant en tant que président ou prophète. La violence qui, dans l'acte rituel est déjà simulation dans le texte, se révélera être une fin en soi.

Dans le parcours décrit du théâtre malgache, une vocation politique de représentation a été trouvée, présente dans l'analyse lucide du réalité ainsi que dans sa transfiguration apocalyptique. Le pessimisme montré par la dernière génération de dramaturges malgaches et qui est révélé dans le cri désarticulé et désespéré, est certainement le symptôme d'une critique acerbe à l'égard de la réalité et de ces institutions qui ont œuvré pour faire perdre à l'homme l'illusion du poids de sa propre action sur la réalité « Tu ne nous mènes qu'à la conquête de la misère [...], misère sans fin ! » (35). Le théâtre se révèle ainsi avant tout comme une opération esthétique dans la mesure où, privé de la réalité au même titre que l'idéal, le dramaturge Raharimanana a décidé d'habiter les mots.

Chapitre 3: Théâtre et société: réflexion morale entre satire politique et engagement politico-socioculturel chez David Jaomanoro, Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Henri Rakotondrasoa, et Narcisse Randriamirado

On a bien vu que le théâtre malagasy a une longue histoire remontant à l'époque précoloniale. Depuis lors, il a évolué pour inclure des éléments de styles et de traditions théâtrales occidentales ainsi que des thèmes et des questions pertinentes à Madagascar. Au cours des dernières décennies, le théâtre moderne malagasy a abordé des questions sociales et politiques de plus en plus pressantes. David Jaomanoro, Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Henri Rakotondrasoa, et Narcisse Randriamirado font partie, entre autres, de la génération actuelle de dramaturges malagasy. Leurs œuvres parlent d'une variété de sujets, notamment de la corruption, l'injustice, l'environnement et la condition humaine. Dans le contexte de la réflexion morale, ces dramaturges utilisent fréquemment l'humour et la satire pour attirer l'attention sur les problèmes sociaux et politiques de l'île. Ils cherchent à encourager une prise de conscience et un engagement de la part de leur public en utilisant des éléments de la tradition malagasy pour donner à leurs œuvres un sens plus profond et plus local.

Par ailleurs, le théâtre contemporaine malagasy a également été influencé par les mouvements sociaux et politiques du pays. Les dramaturges ont été des voix majeures dans la lutte contre la corruption et la promotion de la démocratie. Leurs œuvres reflètent en général leur engagement en faveur de ces causes, tout en explorant les tensions et les conflits qui en découlent. Le théâtre moderne malagasy est tout bien pesé un reflet de la société malagasy moderne, avec ses problèmes, ses espoirs et ses aspirations.

Il convient de souligner qu'il existe une distinction entre deux volets principaux de la production théâtrale malagasy à partir des années 1970 : l'ethnologique et le politique/social. L'ethnologique se concentre sur la représentation de la culture et de la tradition malagasy, tandis que le politique/social se concentre sur les problèmes sociaux et politiques de Madagascar. Abdulaya a analysé et recensé les travaux qui ont été présentés au Concours théâtral interafricain entre 1966 et 1973. Il a constaté que Madagascar se distinguait des autres pays africains en proposant une série de textes théâtraux qui analysent et représentent la société malagasy moderne. Ces textes étaient tous publiés la même année, ce qui montre l'importance et la pertinence des questions sociales et politiques abordées par les dramaturges malagasy à cette époque (Abdulaya 238). Il est clair que cela met en évidence la diversité de la production théâtrale malagasy et l'importance accordée à la représentation de la société malagasy contemporaine. Par ailleurs, cela souligne également l'engagement des dramaturges malagasy dans la réflexion sur les questions sociales et politiques de leur pays.

Le théâtre moderne malagasy est né d'une appropriation du canon occidental par les artistes malagasy après une longue évolution. Les dramaturges gasy ont adopté les éléments du théâtre occidental à leur propre culture pour créer un genre théâtral spécifiquement malagasy qui se caractérise notamment par l'inclusion du chant et de la danse pour compléter les parties récitées. La composante morale qui tire son origine de la culture protestante transmise à travers les premières œuvres théâtrales à caractère religieux est importante dans le théâtre malagasy. Cette composante morale est renforcée par la relation particulière entre le récitant et le public établie avec le *hira gasy*, une forme de spectacle traditionnel malagasy où la parole est utilisée pour

transmettre des messages politiques et moraux forts dans le but de communiquer ou de réaffirmer les lois de la communauté.

Il faut aussi mettre en évidence que bien que les théories d'Antonin Artaud et Bertolt Brecht n'aient pas directement influencé le théâtre contemporain malagasy, on peut néanmoins trouver des liens entre certains aspects de ces théories et certaines pratiques théâtrales observées dans le contexte malagasy. En effet, Antonin Artaud a proposé dans *Le Théâtre et son double* (1938) la théorie du « théâtre de la cruauté » dans laquelle il prône une rupture avec la représentation réaliste traditionnelle pour créer une expérience théâtrale intense et perturbante. Cette théorie met l'accent sur l'utilisation du corps de l'acteur et de la voix pour transmettre des émotions et des sensations fortes au public (Artaud 95). Dans le théâtre moderne malagasy, on peut voir une utilisation similaire de la voix et du corps de l'acteur pour transmettre des émotions et des messages sociaux et politiques forts. Par exemple, les pièces de David Jaomanoro, de Henri Rakotondrasoana et de Narcisse Randriamirado mettent souvent en scène des personnages qui utilisent leur corps et leur voix de manière expressive pour dénoncer les injustices et les abus de pouvoir. Quant à Bertolt Brecht, il a proposé la théorie du « théâtre épique » qui consiste à dénaturer la représentation théâtrale pour susciter une prise de conscience critique chez le public. Brecht prônait l'utilisation de techniques telles que la « distanciation, la rupture de la quatrième paroi et l'emploi d'éléments non-réalistes » pour susciter une réflexion chez le spectateur (Neumayer 83). Dans le théâtre moderne malagasy, il est possible de noter l'utilisation de certains de ces techniques pour susciter une réflexion critique chez le spectateur. Les pièces de Charlotte Rafenomanjato, par exemple, abordent souvent les thèmes politiques et

sociaux brûlants de manière allégorique en utilisant des éléments de la tradition malagasy pour donner une perspective différentes et stimuler la réflexion critique chez le public.

Le théâtre malagasy (déjà à la fin du XIX^{ème} siècle) a un rôle, avant tout social, de formation civique, dont le contenu politique n'est pas défini à partir de l'opposition au système colonial comme l'indique Jean Duvignaud :

pour le théâtre et les théâtralisations sociales, l'homme se façonne de lui-même et c'est en ce sens que Schiller pensait que la tragédie grecque avait formé et construit le grec : idéal d'une vie qui ne réalise qu'une partie de ses aspirations, mais trouve dans l'art un accomplissement qui à la longue la transforme (Duvignaud 5).

Dans son *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Ben K'Anene Jukpor soutient qu'il existe une distinction entre le contexte de naissance du théâtre en Afrique francophone et celui de Madagascar. Il explique que, dans le cas de l'Afrique francophone, l'engagement politique des dramaturges africains a été principalement motivé par la lutte contre le système colonial et pour l'acquisition de l'indépendance. En revanche, à Madagascar, la naissance du théâtre est liée à une appropriation du canon occidental par la société malagasy dans le but de créer un genre théâtral spécifiquement malagasy. Par conséquent, bien que les productions malagasy et africaines partagent un objectif politique similaire (l'émancipation du colonialisme et l'affirmation de la souveraineté nationale), la signification sociale et politique de leurs productions est différente en raison des contextes historiques et culturels différentes dans lesquels ces productions ont vu le jour. En ce sens, les théories

d'Artaud et de Brecht, bien qu'ayant influencé le théâtre moderne malagasy, ont été appliquées et adaptées différemment en fonction de ces contextes.

Pour Ayayi G. Apedo-Amah, dans son analyse de *L'histoire comme source d'inspiration du théâtre populaire négro-africain* (1977), on distingue trois grands thèmes qui ont émergé dans le théâtre africain en période de décolonisation : le premier, l'anticolonialisme qui s'est manifesté à travers la création d'un théâtre historique, centré sur la reconstruction de l'identité nationale à partir des grands héros du passé et a mis en avant la résistance contre le colonialisme, et d'un théâtre social, qui a mis en lumière les inégalités sociales et la lutte contre l'oppression, souvent symbolisée par la figure du Blanc en tant que représentant du mal colonial. Le deuxième thème, le panafricanisme, a été développé à travers la mise en scène de l'unité et de la solidarité entre les différents peuples africains, ainsi que la nécessité de renouer avec les racines africaines et de se libérer de l'influence occidentale. Et le troisième thème, la religion, abordée dans le théâtre africain en tant que source d'identité culturelle et spirituelle, mais aussi comme moyen de résistance contre les religions importées par les colonisateurs. Il est important de noter que ces thèmes ne sont pas exclusifs les uns des autres et peuvent se croiser dans les productions théâtrales africaines. De plus, ces thèmes ne sont pas propres au théâtre africain francophone, mais sont présents dans le théâtre africain dans son ensemble.

Rogo Koffi M. Fiangor dans *Le théâtre africain francophone* (2002) rajoute également que contrairement à d'autres pays africains, le théâtre malagasy ne semble pas avoir été motivé par la rébellion contre la domination coloniale, mais davantage par une forme de réparation morale tardive pour la répression de 1947. En effet, bien que Madagascar

soit devenu un État souverain et une république indépendante en 1960, cela ne représentait pas une véritable conquête pour le peuple malagasy car cela a été obtenu dans des conditions qui impliquaient la montée au pouvoir d'un homme de confiance des Français, Tsiranana, qui garantissait la poursuite de la colonisation à Madagascar. Et à la différence des pièces africaines, les thèmes de la femme, du Blanc et de la religion n'ont jamais été développés dans les pièces de théâtre malagasy. Au lieu de cela, la civilisation occidentale, représentée par les Français, est admirée car elle est considérée comme la gardienne de la liberté individuelle, une valeur qui est souvent perçue comme étant entravée par la culture malagasy, qui favorise plutôt la communauté et la voix ancestrale. Toutefois, à partir des années 1980, même pour les États africains, il y aura une critique acerbe des coutumes et des politiques locales, comme cela a été le cas auparavant sur la Grande Île. Cette évolution pourrait amener à une convergence entre les thèmes et les situations mises en scène indiquant que les pièces malagasy pourraient commencer à explorer ces thèmes autrefois évités.

Redécouvertes pour leur rôle politique, soustraites à l'accent propagandiste du début des années 1960, les pièces concurrentes pour RFI entre les années 1970 et 1980 sont toutes unies par un fort esprit de contestation, précisément envers la politique locale, envers cette masse indistincte de présidents, de ministres, ainsi que des hauts fonctionnaires avides de pouvoir et d'argent, et la description réaliste est devenue majeure pour reproduire l'horreur à laquelle la réalité contemporaine semble s'habituer. Le théâtre africain s'engage par conséquent de manière substantielle dans la réflexion sur la société et soi-même. Fiangor soutient que c'est pour cette raison que de nombreuses pièces de théâtre incarnent la même intention. Le dramaturge joue un

rôle essentiel dans la critique de la situation politique et sociale en Afrique et dans l'éducation du public à travers ses pièces de théâtres. En utilisant ses textes pour dénoncer les pratiques injustes du nouveau colonisateur, il est en mesure de sensibiliser les gens aux problèmes de leur société et de les éduquer sur la manière de lutter contre ces pratiques. Née de la désillusion de la décennie postcoloniale d'après Sylvie Chalaye, la production théâtrale qui se profile au début des années 1980 se caractérise alors par sa tendance fortement satirique. Et Ben K'Anene Jukpor, rajoute que :

La satire est un censure indirecte de ce tout système culturel [...] exposer un individu ou un groupe d'individus dont le comportement n'est pas compromis. Cette censure est indirecte dans la mesure où elle se produit à travers l'ironie verbale et la situation, par la description de la réalité qu'on veut critiquer en renversant (38).

La fidélité à la réalité contemporaine que veulent montrer les dramaturges de la seconde moitié du XX^{ème} siècle sera illustrée, selon Sylvie Chalaye, par l'utilisation des épisodes de la vie quotidienne qui sont souvent trop rapidement mis de côté.

D'autre part, il faut souligner également que le théâtre contemporain malagasy se distingue par son utilisation de formes artistiques qui puisent dans les traditions culturelles de l'Île Rouge. Les mythes, les légendes et la religion sont autant de sources d'inspiration pour les artistes locaux qui visent à mettre en scène des récits intemporels et universels qui touchent leur public. L'une des technique les plus utilisées pour représenter ces récits est l'allégorie qui permet de donner une signification symbolique à des événements et des personnages et de créer un lien entre le récit et la réalité. En recourant à l'allégorie, les dramaturges contemporains tentent d'instruire leur public

sur les problèmes actuels de la société malagasy tout en faisant référence aux mythes et aux *angano* qui ont façonné leur culture. Cet emploi de l'allégorie dans le théâtre contemporain malagasy est le reflet de la portée des mythes, des légendes et de la religion dans la société malagasy. En effet, ces éléments culturels sont des références communes à l'ensemble de la population malagasy qui partage ainsi une même vision du monde et des croyances.

Toujours fasciné par l'analyse de la relation entre l'homme et le contexte social, le théâtre malagasy des années 1980 en est donc la manifestation la plus forte. Il est possible de diviser la production en trois volets principaux : un premier groupe de pièces inspirées du théâtre moral dans lesquelles on trouve Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Narcisse Randriamirado; un théâtre purement politique et politico-satirique de Henri Rakotondraso, ou un drame de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato ; enfin, un théâtre allégorique très proche du modèle de jeux de moralité médiévaux, dans lequel Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato et David Jaomanoro se sont aventurés.

3.1 Les pièces de Charlotte Rafenomanjato : une critique sociale sur les valeurs monétaires

Les œuvres *La Pécheresse* (1988) et *Le pain des autres* (1988) de Charlotte Rafenomanjato mettent en exergue le drame moral de l'homme face la signification du péché dans un contexte où l'aspect financier prime sur tout autre valeur.

La Pécheresse, divisée en quatre actes, met en scène les personnages de : Raharinjatovo Bakoly qui a obtenu son diplôme et est revenu d'Europe ; Hanitra, sa

sœur qui s'est prostituée pour permettre à sa famille de survivre et à son père de payer le traitement du cancer ; Raharinjatovo, un vieil homme en fin de vie ; Faja, une amie prostituée d'Hanitra ; Seul, un ami de confiance de la famille d'Hanitra, qui a toujours été amoureux d'elle; Rahanetra Josoa, riche garçon, victime de Faja ; Rahanetra, son père qui intentera le procès contre Hanitra ; Rajery, avocat de la défense d'Hanitra ; Le père François Xavier, un prêtre qui a accepté les aveux de Faja au seuil de la mort, a décidé de témoigner en faveur de Haja, qui a été renversée par une voiture. De retour d'Europe, Bakoly ne comprend pas la raison de l'hostilité qui l'entoure, à l'exception du père, sa sœur et le médecin qui s'occupe du parent âgé semblent le traiter avec mépris. Ignorant les sacrifices que la famille a dû endurer pour qu'il poursuive ses études à l'étranger. Privation, prostitution, maladie, pauvreté, une fois confrontée à la dure réalité, Bakoly comprend les énormes sacrifices que sa sœur a dû endurer pendant de longues années durant son absence. Malgré la perspective d'une amélioration économique, le jour même du retour de Bakoly, Hanitra retourne sur le trottoir. Victime des moqueries des menaces de Rahanetra, Faja blesse mortellement l'homme riche. Pour éviter la prison à son amie, Hanitra, mère célibataire, se résout à s'accuser de la tentative de meurtre. Seule devant le juge et le jury, sans espoir de pouvoir prouver son innocence une fois décédés ceux qui auraient dû et pu témoigner pour sa défense, Hanitra est sauvée de manière inattendue par les aveux du jeune homme blessé qui, avant de mourir, reconnaît en Faja le seul coupable, mais surtout lui-même comme le fils de la corruption et de l'abjection.

Dégoûtée par les événements, consternée par la rhétorique du tribunal volontiers complice d'un meurtre présumé (de son histoire de pauvreté et de sacrifice),

incapable d'assumer la responsabilité morale du choix de la richesse, de l'inégalité, de l'arrogance et de l'hypocrisie, Rahanetra tient le fusil mettre fin à ses jours. Le dernier sacrifice d'Hanitra sera sa rançon devant le monde et le ciel pour détourner le coup dont elle-même restera victime : « Une pécheresse ne peut être...innocente...mes péchés auraient été un fardeau...pour ceux qui m'aiment...c'est mieux ainsi...je suis...rachetée » (55).

Dans *Le pain des autres* (absence de légendes concernant la division du bord), l'autrice tient à souligner l'extranéité du sujet aux événements survenus dans l'actualité. Un jeu de lumière divise la scène en deux parties, deux réalités différentes de Madagascar : l'une représente le modeste appartement d'une famille malgache, l'autre la luxueuse demeure de fonctionnaires français à Madagascar. Elle met en scène les personnages tels que : Christian Lefèvre, fonctionnaire français ; Elisabeth, sa femme; Luc, fils des deux, adolescent ouvert aux nouvelles cultures, désireux d'entrer en communion fraternelle avec la population malgache ; Andrianiana, père seul avec deux enfants, contraint à l'exil en France après l'enlèvement de son fils ; Vololona, sa fille; Lalaina, le frère de Vololona, kidnappé par des criminels parce qu'il a été témoin de l'enlèvement de Jean-Luc Berger, un riche jeune européen ; Rakoto, jardinier des Lefèvre, grand-père de Vololona et Lalaina.

Dans une ville indéterminée de Madagascar, les histoires de deux familles, l'une européenne, l'autre malgache croisées : toutes deux victimes de la cruauté de l'homme. Luc sera kidnappé par les Dahalo (un groupe voué aux braquages qui terrorise les villages), avec qui il a tenté de nouer des relations (il est devenu le frère de sang du fils du chef Dahalo) en solidarité avec les villages victimes de la raids (en tant qu'infiltré,

il pouvait facilement avertir les habitants de toute attaque de données); Lalaina sera kidnappée par des terroristes européens car elle assiste aux préparatifs d'un enlèvement. La lumière se posera tour à tour dans l'un ou l'autre coin de la scène, tantôt pour éclairer les appartements, les familles consternées, tantôt les kidnappés qui tentent d'échapper à leurs bourreaux. Luc sera libéré par Rakoto, qui sera victime d'une des flèches empoisonnées du Dahalo ; Lalaina fera preuve d'ingéniosité, échappant aux ravisseurs, déguisant Jean-Luc et lui-même en mendiant. Bien que tout semble s'arranger pour le mieux, les ravisseurs montreront le dernier acte de force en tuant Andrianiana pour se venger de la fuite de la petite Lalaina, et seule l'audace de Vololona, le sermon moralisateur de Lalaina sauvera la vie du grand-père et racheter l'âme du Dahalo.

Dans *La Pécheresse*, la représentation de la réalité est marquée par l'évangile, ce qui sous-entend la présence d'éléments moralisateurs destinés au spectateur, donc à la communauté. Et cette présence de moralité se manifeste par une mise en œuvre théâtrale dans laquelle le recours au réalisme narratif est évident pour que le message parvienne au spectateur, sans équivoque, et la réinterprétation de la réalité dans une clé symbolique, notamment le choix d'un cadre de la vie quotidienne qui est représentatif en soi, à l'instar des pauvres dans des petits appartements mais qui sont honnêtes, ou le grand luxe des riches mais corrompus, dénaturent la représentation réaliste face à une mise en scène complètement idéologique. Comme l'atteste Françoise Ligier : « Elle parvient à intéresser le public à ses prostituées au grand cœur ; elle parvient à rendre attachant des personnages ici pourraient s'enliser dans le flou historique ou le folklore » (28).

Ainsi la dramaturge plaide en faveur des ceux qui sont les plus modestes contre les puissants. Elle utilise pour cela la provocation en sanctifiant les pécheurs, en rendant les enfants sauveurs d'adultes pour critiquer des valeurs de l'homme moderne : marchand d'âmes, profane de la dignité humaine : « Ce que tu dis est vrai, Luc. Tous les peuples doivent partager leur pain et leur amitié. Mais les malfaiteurs n'appartiennent à aucune nation. Nous devons lutter contre eux, main dans la main » (21).

On note que la pièce ne suit pas une logique strictement réaliste, avec des événements qui ne sont pas totalement vraisemblables, comme le décès soudain de Faja ou celui du prêtre qui meurt avant de témoigner en faveur de Hanitra, mais retrouve un moment de lucidité avant de mourir. Ces événements sont utilisés pour transmettre un message moral salutaire qui montre la perte progressive des préjugés occidentaux à l'égard des autres cultures considérées inférieures, ainsi que la perte de la méfiance des Malagasy envers les Occidentaux, ce qui conduit à leur émancipation. Rafenomanjato met également en évidence la responsabilité morale collective de chacun dans la création d'une société corrompue, avec la reconnaissance de la responsabilité morale collective dans le choix de la richesse comme critère de mesure de l'inégalité, de l'arrogance et de l'hypocrisie : « Je suis le seul coupable [...] car c'est moi qui suis déclenché par mes provocations ce geste violent. Je croyais que ma position sociale et ma richesse étaient une supériorité et que je pouvais m'autoriser à réduire les créatures humaines [...]. » (48). Il est évident que ceci peut être vu comme une critique de l'injustice sociale et économique qui est au cœur de la *théorie de justice comme équité* de John Rawls dans *Théorie de la justice* (Seuil, 1987). En effet, cette théorie repose sur l'idée que la justice doit être établie à partir d'un point de vue équitable et impartial,

en garantissant que les avantages et les inconvénients de la société sont répartis de manière juste pour tous. Et Rawls a élaboré une idée de la « position originelle » qui suppose que les individus se mettent d'accord sur les principes de justice dans une situation où ils ne connaissent pas leur place dans la société, leur statut social, leur sexe, leur race, ou leur capacité intellectuelle. Cette position originelle est considérée comme un point de vue impartial et équitable pour établir des principes de justice pour tous¹⁶. Et la pièce traitant de l'émancipation des Malagasy vis-à-vis des préjugés occidentaux et de la perte de méfiance envers les Occidentaux peut être interprétée comme une critique de l'hégémonie culturelle occidentale et de l'injustice qui peut en découler.

De l'autre côté, la reconstruction de la réalité, certes divertissante, que nous présente Narcisse Randriamirado, est d'un tout autre ton. *On ne vit que trois fois* (1988) est une pièce en deux actes avec comme personnages principaux : Nicolas, écrivain dans l'imaginaire, en réalité le père Julien ; Pauline et Martine, des religieuses ; Nathalie, l'ex-femme de Nicolas dans la fiction théorique ; Le docteur Genesis, qui s'occupe du cas de régression de Nicolas, est en contact avec le père Julien en vue de son prochain mariage avec Mlle Tortil, dans le rêve Mlle Tyrol. L'intrigue complexe est divisée en deux parties, les deux actes dont la pièce est composée. Le premier acte se déroule sur le récit de la régression de Nicolas, devenu écrivain à succès après la parution de son dernier roman *Sisyphes*, suivi de *Constantinople et les vies successives* qui a connu moins de succès. Partant de la discussion sur le destin, et suite à une chute, Nicolas perd la mémoire et retombe en enfance. La seule façon d'espérer une guérison

¹⁶ Jacob André. John Rawls, Catherine Audard (Trad.), *Théorie de la justice*, Seuil, 1987. In: *L'Homme et la société*, N. 87, 1988. La démocratie en défaut. pp. 122-123.

est de s'accommoder à la maladie dans son état actuel. Ainsi, les figures les plus importantes de son passé graviteront autour de Nicolas pour tenter de satisfaire tous ses désirs : sa femme, sa mère, sa gouvernante, sa religieuse, s'alterneront à son chevet, désormais berceau aux dimensions énormes, pour l'allaiter. Physiquement régressé, Nicolas grandira tout aussi vite jusqu'à atteindre l'âge de quatre-vingts ans en quelques semaines. Le deuxième acte s'ouvre dans un presbytère, avec le père Julien qui est à terre, secouru par les deux religieuses Martine et Pauline. Ce deuxième acte raconte encore son rêve, la vision de l'avenir qu'il avait, qui ne se révélera d'ailleurs vrai qu'en partie. Le dédoublement de la réalité, comme des personnages, dont le lecteur et le spectateur ne savent pas lequel est le vrai, l'irruption du réel dans le surréel, donnent le signal d'une reconstruction ironique et moqueuse du monde contemporain : Nicolas « se moque » de la mère supérieure, alors qu'il est lui-même fondamentalement un représentant de l'église. Il convient de préciser qu'à l'époque de la pièce, Madagascar était sous le régime du président Ratsiraka avec un régime marqué par une forte intervention de l'État dans l'économie et la vie politique, ainsi que par une idéologie socialiste et nationaliste. Les années 1980 ont été marquées par une crise économique et une forte inflation qui ont eu des répercussions importantes sur la population. Les tensions politiques et sociales étaient donc considérables à cette époque. Et tout cela pouvait être sources de mécontentement et de critiques. Le personnage de Nicola, qui est écrivain et donc un observateur de la société, peut ainsi représenter une voix face à cette situation.

Dans *On ne vit que trois fois*, la division de la réalité, comme des personnages, dont nous ne savons pas ce qui est vrai, l'irruption du réel dans le surréel offrent le

point de départ d'une reconstruction ironique et moqueuse du monde contemporain : Nicolas, « un ange au regard diabolique » se moque tour à tour des institutions et des mœurs établies, en passant d'un inceste (réitération adulte allaité) « Que ne ferait pas une mère pour son enfant. Ils ont beau grandir, se marier, gagner leur vie, devenir célèbres...une mère reste toujours une mère » (19), à une violation de l'ordre hiérarchique (l'enseignante devient mère : Une institutrice ce n'est pas seulement le participe passé et l'analyse grammaticale des mots soulignés (17)), à l'accomplissement final du blasphème commis par et à travers la mère supérieure où Nicolas se révèle lui-même être un représentant de l'église. La critique légère des institutions, de l'Église comme de la science, de la morale est loin de vouloir revêtir uniquement les couleurs malgaches. D'où la décision de ne donner aucune indication sur l'heure et le lieu où se déroule l'action. Même drôle et fascinant dans le jeu irrespectueux des rôles, le théâtre de Randriamirado ne se montre jamais assez proche de la réalité pour pouvoir critiquer les mécanismes de ce monde. Les scènes et les personnages se succèdent sans pouvoir tirer de ce monde changeant un dénominateur commun. La controverse sur la censure pratiquée par les hommes occidentaux sur la culture et de l'histoire, la critique de l'homme qui refuse de regarder les choses en face, se perd dans la farce finale où tout est justifié.

On dénote dans cette pièce une certaine idée du théâtre de l'absurde, c'est-à-dire, un théâtre se caractérisant par l'utilisation de situations absurdes et de dialogues non conventionnels pour explorer les thèmes de 'aliénation de l'absurdité de l'existence humaine et de l'isolement. En effet, la situation de Nicolas qui régresse physiquement en âge tout en conservant une certaine sagesse et une conscience de son passé nous

donne cette illusion d'absurdité. En jouant avec l'idée de la réalité et de la fiction, Randriamirado remet en question la perception de la réalité elle-même. Sous un ton ironique et moqueur, la pièce critique certains aspects de la société moderne comme la religion et le pouvoir de l'Église et souligne l'absurdité de la vie humaine.

3.2 La ville de la faute professionnelle

La parenthèse du théâtre moral pour Charlotte Rafenomanjato n'a été résolue que dans deux œuvres, bien que toute la production de l'autrice soit dominée et orientée par une vision, par un jugement rigoureux et inflexible sur l'action humaine. À la base du lent épuisement du théâtre moral, les auteurs malgaches ont certainement contribué à la prise de conscience que la société rejette et fuit toute forme de critique dirigée contre sa conduite. Le jugement sur les maux dont souffre le monde contemporain, et en particulier la population malgache, s'est donc tourné vers la censure politique : chez Henri Rakotondrasoa, c'est dans la dénonciation féroce des coutumes politiques, de frapper les hommes de gouvernement de la même manière que les représentants de l'État, sans ignorer le rôle fondamental de l'information dans l'orientation de l'opinion publique; et chez Charlotte Rafenomanjato, c'est dans la mise en scène du conflit entre l'État et citoyen fournissant les solutions pour un progrès démocratique et pacifique de la communauté. Deux expériences et deux réponses divergentes sur une même réalité politique: d'une part, la vision désenchantée de Rakotondrasoa, la représentation satirique qui restitue la politique des nouvelles dictatures socialistes, semble laisser une marge insuffisante pour offrir des espoirs concrets de changement; d'autre part, la réhabilitation du modèle tragique traditionnel, avec la reconnaissance, par conséquent,

de l'élaboration de nouveaux héros contemporains, permet au contraire de célébrer l'idéal humain et libertaire contre la dictature au pouvoir.

Charlotte Rafenomanjato a vécu, en un peu plus d'une décennie, comme tant d'autres Malgaches de sa génération, la métamorphose rapide de Madagascar, passant de colonie française à indépendante, mais encore soumise à la France entre 1960 et 1972, à la République socialiste des militaires de Ratsiraka, partisans d'une totalisation plutôt que d'une *malgachisation* sociale. De son expérience en tant que survivante du massacre pratiqué froidement par l'armée un matin de 1991, au détriment d'une foule qui manifestait pacifiquement, Rafenomanjato en a fait le sujet d'une chronique ponctuelle dans son roman *La marche de la liberté* (1992). La reconstruction des années de dictature retrouvées lors de la manifestation contre Herinjato Haja dans *Le prix de la paix*, déchirée entre le choix de la révolution armée de vaincre le régime ou de suivre la voie de la lutte pacifique déjà indiquée par Gandhi est tout aussi lucide et intense.

Dans la pièce (divisée en trois actes), l'autrice tient à souligner l'étrangeté du sujet aux événements survenus dans l'actualité. L'œuvre est précédée d'une composition poétique et a comme personnages principaux : Herinjato Haja, capitaine de l'armée démis de ses fonctions, arrêté sous l'inculpation d'avoir participé à un complot contre le gouvernement, libéré faute de preuves, et décide par lui-même pour apaiser tout soupçon de se consacrer à la peinture ; Tantely, épouse de Haja, est solidaire des idées politiques de son mari ; Radera, riche marchand, père de Tantely, partisan du pouvoir central ; Jao-Hery, ami d'enfance de Tantely dont il a toujours été amoureux, futur collaborateur de Haja dans sa lutte pour le pouvoir ; Rambelo Rojo,

Rahaga, Landy participant au complot ; Ralahady, vieil homme sage, le cerveau du complot. Fin 1981, tout est à nouveau prêt à Antananarivo pour renverser le gouvernement. En fait, l'activité complotiste de Haja ne s'est pas arrêtée avec son arrestation, encore moins avec sa libération faute de preuves. Si le riche beau-père montre du mépris pour la conduite d'un homme qui ternit sa propre famille, Tantely, la femme de Haja, partage plutôt les positions politiques de son mari. Jao-Hery n'est pas du même avis, qui considère l'idée d'une émeute, d'une révolution comme une démarche risquée qui dégraderait la santé déjà précaire de l'économie au profit de quelques-uns qui profiteraient du chaos. Les arguments présentés par Jao-Hery convainquent Haja de la bonne foi de son rival amoureux, ainsi que de la nécessité d'arrêter une révolte qui se prépare depuis un certain temps. Haja interroge les esprits des ancêtres pour connaître la meilleure voie à suivre afin que toute l'opération puisse s'arrêter en prévision de la révolution pacifique proposée par Jao-Terry. Au moment de l'ultime rencontre, l'armée encercle le hangar où Haja avait l'habitude de peindre, avant que tout le monde ne parvienne à s'échapper. La tension monte. Rojo méfiant envers Jao-Tery, finit par le tuer en l'accusant de trahison ; Haja voit la seule solution pour faire fuir les membres restants du complot afin que son sacrifice (assumer l'entière responsabilité du crime) puisse sauver la cause commune.

Les références aux événements de ces années sont tellement explicites que, pour échapper aux représailles politiques, l'auteur affirme d'emblée que le texte est superficiel par rapport aux reportages. Comme le dit Fiangor, cette procédure d'autocensure généralisée est la réponse voilée à la nécessité d'un « engagement »

moral et social demandé à l'auteur par une communauté de ses droits progressivement fraudée :

D'abord parce que plusieurs dramaturges s'attachent tellement à la réalité que la limite entre la fiction et le réel disparaît aux yeux du lecteur [...] d'autres auteurs même dans le monde de la fiction n'hésitent pas à interpeller et à invectiver directement les acteurs d'un univers extra-diégétique nommé ou identifiable (112).

Dans ce second cas, le refus de toute correspondance entre fiction et histoire locale serait plutôt l'affirmation d'un engagement politique précis assumé par l'écrivain à travers une représentation théâtrale. Il est à noter que le développement rapide du théâtre dans les pays africains, sa diffusion rapide doit être associée précisément à la nécessité d'une participation active de la population à la politique locale). Le texte de Rafenomanjato s'inscrit dans cette conception du théâtre de la formation de l'homme. Le regard sur le monde contemporain, l'énumération inépuisable des souffrances du peuple ne mènent jamais à la contestation spéculative. Ceux-là sont plutôt le prétexte d'une réflexion positive sur l'engagement à prendre : « Certaines pièces [...] notamment [...] *Le prix de la paix* s'attellent particulièrement à proposer d'autres attitudes et positions que les œuvres jugent idéales et veulent ainsi aider le peuple à adopter ou au moins les y inciter (130). » Rafenomanjato a ainsi enlevé la tragédie des dieux pour la consacrer aux hommes.

Pour que le théâtre puisse traduire l'idéologie abstraite dans la pratique de la vie, il est nécessaire que le modèle représenté soit à la fois exemplaire, pour ses qualités, mais jamais distant de l'homme moyen auquel le message est adressé. La dramaturge

dépeints ainsi des personnages appartiennent à une classe moyenne déçue par le pouvoir et sensible aux maux du peuple, des pères et des mères qui, comme eux, voient l'avenir de leurs enfants menacés, donc, de la Nation. De même, pour dissiper toute suspicion idéologique de la part du spectateur, donc son refus instinctif de faire des propositions péremptoires, le texte et la représentation seront conçue comme une imitation de la réalité.

Le texte décrit l'évolution politique de Haja qui, à partir d'une série de confrontations de raisonnements avec ses adversaires (Radera, un riche allié du pouvoir et Jao-Heri, un adversaire de la lutte dans la mesure où il privilégie le pouvoir sur les classes les plus pauvres, partisans de la révolution) finit par rejeter la lutte armée pour une conception révolutionnaire (le pouvoir incapable de tirer parti d'une déstabilisation soudaine) pour protéger et défendre les plus faibles :

Pour effacer la misère résidus de dizaine d'années d'asservissement et d'insécurité, il y a déjà la route tracée. Elle est longue, pacifique et laborieuse. Le travail est le seul levier qui puisse relever le niveau de vie d'une population [...] les obstacles que nous rencontrons sur notre chemin, sont connus à toutes les Nations qui ont subis, comme nous, les nuits de la colonisation (38).

L'échec de la révolution socialiste de Ratsiraka, l'avènement de la dictature militaire, donc le rétablissement de la censure, de la répression mais surtout l'appauvrissement progressif de Madagascar sont la réalité post-coloniale à laquelle de nombreux écrivains engagés qui avaient espéré et soutenu la renaissance de la nation malagasy, sont bientôt confrontés après les années 1970.

Le théâtre de Rakotondrasoa représente la lente prise de conscience du nouveau contexte social qui se profilait à Madagascar après Tsiranana, des nouvelles structures, des équilibres politiques et économiques qui se sont formés entre le pays et les autres nations, entre les nouveaux puissants et la classe ouvrière. Le théâtre reflète l'évolution progressive de la relation de l'écrivain avec cette nouvelle réalité : d'une première observation amère des événements dans *Le comptable* (1985) à une position contestataire ultérieure concernant le monde contemporain dans, *À bas l'apartheid* (1987).

D'une part, la pièce *Le comptable*, divisée en trois tableaux, met en scène les personnages de Harison, un jeune comptable d'une entreprise publique ; Nirina, secrétaire de cabinet, nièce d'un homme politique titulaire d'un cabinet ministériel ; Rabe, chef du bureau ; Ravoavy, neveu du Premier ministre, directeur de l'Office, âme inquiète et vindicative ; directeur général. Suite à la perspective d'une inspection imminente qui pourrait révéler les pénuries de l'entreprise, résultant de détournements de fonds commis par des cadres supérieurs, le nouvel employé Harison se retrouve dans le dilemme moral de savoir s'il faut commettre une fraude aux dépens de la communauté pour conserver son emploi ou s'il faut signaler les vols pour prouver son honnêteté. Face au système de corruption généralisé unanimement partagé par les plus hautes sphères du gouvernement et les couches les plus basses de la société (tous les employés de l'entreprise sont des enfants ou des connaissances d'hommes politiques), Harison décide de collaborer, mais trop tard. En réalité, son incertitude a fait naître des soupçons chez la secrétaire et chez le chef, chez le directeur du département qui, accusant Harison de faire de la politique antisociale dans l'entreprise, décide de le

suspendre de ses fonctions. La perspective d'un licenciement semble, dans un premier temps offrir à Harison l'opportunité de quitter le système moralement intact, sans avoir à renoncer aux indemnités et récompenses qui pourraient découler de son signalement de fraude contre l'entreprise. Avant de pouvoir utiliser les documents compromettants qu'il a volés à l'entreprise, Rabe, profitant de l'absence de l'ex-employé et de la bonne foi de l'épouse d'Harison, parvient à récupérer les preuves de la mauvaise gestion de l'entreprise. Le désespoir d'Harison face à l'impasse qui s'offre à lui s'estompe dans la retraite anticipée de Rabe, les changements drastiques que Ravoary a prévus pour une nouvelle entreprise plus efficace, qui ne laisse aucune place aux questions morales.

D'autre part, dans *À bas l'apartheid* (divisée en trois scènes), Henri Rakotondrasoa met en scène les personnages de Abdou, journaliste indépendant ; Djaffar et Samir, journalistes du régime ; Ali, photographe ; Dupont, journaliste français qui travaille pour « International » ; Lesboth, porte-parole du président Mamadou ; Mamadou, président et créateur de la révolution socialiste ; Moustafa, président africain en visite sur l'île pour traiter avec Mamadou du problème de l'apartheid en Afrique du Sud. Quatre journalistes sont enfermés dans une antichambre en attendant de pouvoir interviewer les deux présidents, pour certains pour des raisons de propagande au pouvoir, comme Djaffar, pour d'autres, comme Abdou, pour mettre le président Mamadou devant les problèmes rencontrés par la population locale : le manque de travail, la grève, les manifestations et les émeutes contre le régime. L'arrivée du journaliste français Dupont est l'occasion pour les personnes présentes de se confronter au visage occidental de l'information. Bien que la presse étrangère soit le seul outil d'information qui reste aux citoyens des pays totalitaires qui veulent être

informés des véritables conditions politiques et économiques du gouvernement, comme la presse locale, même les journalistes français semblent céder aux idées préconçues et aux idéologies politiques (le racisme envers les populations africaines par les Blancs doit être considéré comme la conséquence de la désinformation pratiquée par les journaux occidentaux, selon la directive de la ligne gouvernementale occidentale (17)). Si l'entretien avec les deux présidents s'avère être une farce de propagande, de même la rencontre que Mamadou accorde au journaliste français révèle l'incohérence de la politique et de l'idéologie mamadouistes, le mélancolique égoïsme du dictateur qui se nourrit de clichés : de l'impérialisme, du néocolonialisme comme arme de terreur contre la population et du communisme comme arme contre les pays occidentaux et la politique capitaliste américaine. Dictateur qui a bâti son pouvoir sur la division, sur des rivalités ethniques fratricides (la crise économique devient alors une question de race (64) pour continuer ses malversations. Quel pourrait être le rôle du journalisme, se demande Samir, maintenant que l'horreur et la perversion de la politique du régime se sont révélées à lui dans toute sa clarté, lui qui avait cru à la révolution mamadouiste. Apparemment soumis au régime, Djaffar défend le rôle du journalisme comme le seul moyen pouvant aider la population à prendre conscience de la soumission à laquelle elle est soumise : le pouvoir passe, les journalistes restent, le journalisme reste au pouvoir pour combattre le pouvoir : « Il reste l'espoir et la lutte... crois-moi. On arrive toujours à faire passer des messages [...] Les présidents passent, les journalistes restent » (71).

En choisissant ce titre « À bas l'apartheid, on dénote par le choix du titre de la pièce que Rakotondrasoa fait donc référence à l'apartheid qui était en vigueur en

Afrique du Sud à l'époque. Le dramaturge semble avoir choisi ce titre pour souligner les liens entre les régimes autoritaires postcoloniaux en Afrique et les pratiques discriminatoire de l'apartheid. En faisant référence à l'apartheid, il cherche à attirer l'attention sur les problèmes sociaux et politiques de l'Afrique, ainsi qu'à susciter une réflexion sur les effets de l'oppression politique sur les individus et les communauté. Et il est possible que le dramaturge ait voulu souligner l'universalité de l'absurdité des gouvernements postcoloniaux et montrer comment ces gouvernements partagent souvent les mêmes caractéristiques, comme la corruption, l'oppression et la discrimination. En dénonçant ces problèmes, il cherche ainsi à sensibiliser le public aux questions sociales et politique majeures qui touchent de nombreux pays, y compris Madagascar dont la situation socio-politique de l'époque était caractérisée par la pauvreté, la corruption, la répression politique et l'instabilité. Pour lui, une critique des vices et des absurdités de la société et du gouvernement s'imposait.

Les deux textes théâtraux se révèlent donc très différents dans les atmosphères et dans le message final qu'ils en émanent. D'une première description dramatique d'événements contemporains à manifester la participation encore douloureuse et amère plutôt que désenchantée au contexte malgache, on aboutit, avec la seconde pièce, à une appropriation du théâtral en tant que manifeste, instrument de dénonciation pour se réveiller les consciences. Pour cette raison, le premier travail sera toujours conforme au drame naturaliste, mettant en scène un personnage de lignage modeste (un simple employé d'une société d'État), représentant de cette classe sociale qui, ayant grandi à l'ombre du pouvoir, ignore des mécanismes qui la régissent, bien qu'il soit le produit de son idéologie, qui exige le respect des règles communes pour un meilleur

fonctionnement de la communauté. La raison de ce drame est la prise de conscience de la dynamique qui régit le système social, c'est-à-dire, la rupture entre le monde abstrait de la moralité et le monde réel. Comme dans le théâtre naturaliste, le personnage sera confronté au choix de soutenir la nouvelle réalité qui a émergé en cédant à ses propositions flatteuses, ou au contraire de condamner la possibilité de tout compromis susceptible de porter atteinte à l'intégrité de l'individu.

Harison : Je ne pourrais jamais faire ça. Ce n'est pas légal.

Rabe : Puisque c'est le D.G. qui te le demande, ici, la légalité c'est lui, non ?

(Le Comptable, 16)

Moins idéalisés que les personnages du théâtre naturaliste occidental, les personnages qui peuplent l'univers théâtral de Rakotondrasoa sont, même si à des degrés divers et pour les différentes possibilités qui leur ont été offertes, des âmes toujours impures qui agissent pour leur propre intérêt avant pour la morale. Ainsi, le dilemme de Harison est plutôt le résultat de la déception mal dissimulée selon laquelle sa fraude ne lui apportera aucun avantage « C'est toujours les petits qu'on fait payer alors que leurs ventres [des politiques] éclatent de vols et de pots de vin (17). »

car, en outre, la capitulation est le résultat de l'évaluation à la fois misérable et réconfortante de l'être qui est un simple pion et un interprète du système (31). L'idéalisme, qui reste le seul privilège de l'auteur, s'offre comme un point de réflexion et d'opposition à un système où la justice se mesure aussi à l'argent (40), et où la pensée indépendante est dénoncée comme un acte frondeur : « Pour ce qui nous concerne, nous devons admettre que Dieu veille encore sur nous, heureusement aussi, nous sommes toujours vigilants. Et c'est ce que je vous demande maintenant travailler pour que cette

société prospère en dépit des saboteurs (79). Le jugement absolument moral qui a motivé le premier travail, semble résulter d'une réflexion sur la structure sociale malgache. Il évolue vers une satire poignante lorsque l'auteur décide de pénétrer dans le système du monde politique contemporain.

L'univers manichéen de la première pièce, dans lequel les perdants et les vainqueurs se sont affrontés, cède la place à la réalité plus complexe du monde de l'information et des équilibres mondiaux, à laquelle la figure du dictateur, également grotesque et pathétique, se révèle soumise. En analysant le régime dictatorial dans sa spécificité malgache, ainsi que celui de l'Afrique, Rakotondrasoa en vient à reconnaître le phénomène comme la conséquence du nouvel impérialisme occidental, fruit de cet équilibre pervers établi avec la guerre froide dans laquelle, d'une part pour les Russes, les ex-colonies, après Cuba, faisaient partie d'une stratégie politique qui voulait que leurs territoires soient *conquis idéologiquement* contre le capitalisme américain, et d'autre part, pour les Américains, contre le communisme soviétique.

Mamadou : Pourquoi le Président des États-Unis ne nous aide-t-il pas ? Pourquoi ne nous accorde-t-il pas plus d'aides pour surmonter la crise alors qu'il envoie le matériel militaire au Nicaragua par millions de dollars ? [...] Pourquoi les Présidents du monde capitaliste, la France, ne comprennent-ils pas que le manque d'aide pousserait les gouvernements africains vers la Russie ? [...] L'impérialisme ? Ceux qui ne soutiennent pas le gouvernement révolutionnaire africain. (*À bas l'apartheid*, 35)

À la lumière de cette amère découverte, les actions des dirigeants locaux, d'une part réduites, se manifestent dans toute leur misère, d'où la description moqueuse de Mamadou :

Ah, si j'étais Américain, Russe o Français [...] mais ici je suis sous-utilisé, sous employé, sous-exploité (42).

Valet de l'Impérialisme... Opportuniste... Réactionnaire... Contre-révolutionnaire... Salaud. [...] Interdit de séjour tant que je serai au pouvoir, et je suis Président à vie [...] et même après moi car après moi, il n'y a que moi parce que ma politique est éternelle : je passe mais mes idées restent (52).

D'autre part, révèlent toute l'horreur, la petitesse des présidents eux-mêmes qui jouent avec leur peuple. Comme le montre l'auteur, le pouvoir des dictateurs, soutenu par les puissances étrangères, est avant tout la conséquence des luttes internes qui déchirent le peuple et le distraient du véritable problème, la dictature. Mamadou, champion de la justice, s'avère être une source d'inspiration, l'instigateur de la même guerre interethnique et raciale au sein de son île qu'il peut conserver le pouvoir : « [...] des familles « teint foncé » sont déjà sous la protection des forces de l'ordre dans les camps militaires [...]. J'ai donné, personnellement, l'ordre de n'envoyer à Djerba que des soldats "petits oreilles" » (64).

ainsi qu'avec les instabilités politiques d'autres États, Israël, la Palestine et l'Afrique du Sud pour augmenter le prix de leur silence devant l'Occident :

Mamadou : Le régime raciste de Pretoria agonise ; s'il le faut nous enverrons des militaires pour aider le peuple sud- africain à se libérer. C'est notre devoir

[...]. En ce qui concerne le problème palestinien, notre position est la même : la reconnaissance de l'État palestinien par Israël.

Dupont : Est-ce que vous reconnaissez l'État d'Israël ?

Moustafa : À bas le colonialisme ! À bas l'impérialisme ! À bas l'apartheid ! À bas le sionisme ! À bas le capitalisme (24-26).

Dans le but de conserver ces équilibres, l'information s'avère être un allié indissoluble du pouvoir. L'auteur met en avant la censure, par-là la propagande, comme qu'outil d'information, ou désinformation privilégiée de chaque dictature. Il évoque également la responsabilité morale, le rôle de la presse étrangère dans la révélation des « fake news » sur la politique des pays africains, se servant d'une dictature différente, celle des ex-colonisateurs blancs. L'auteur joue sur le raisonnement entre les journalistes locaux et le journaliste français, sur la vérité différente qui fuit de leurs récits, notamment sur la capacité de la presse étrangère à relire et, dans un certain sens, à altérer la couleur, à déformer les faits. L'explosion d'Abdou contre la censure du régime est décrite ainsi :

Le jeune reporter de la radio — pourtant membre actif du Parti Inique Révolutionnaire du Président Mamadou — s'écria dans une crise de nerfs [...]
“Ce n'est pas vrai ; tout ce qu'il vient de dire n'est que mensonge...Nous, les journalistes, nous sommes censurés, menacés, emprisonnés [...] (47).

Ou encore l'interview de Mamadou et Moustafa, les deux présidents des états africains qui luttent contre Pretoria, redevient une menace militaire contre la politique occidentale :

En quittant les journalistes, le général Moustafa, flaqué du titre délirant de Grand Pionnier de la Révolution Africaine cria avec rage : « Nous n'avons pas peur de l'Impérialisme américain, unissons nos forces pour exterminer les Blancs de l'Afrique du Sud et balayer Israël de la carte politique du Moyen-Orient » (26).

On note un regard lucide et implacable sur une réalité qui semble toujours être la même (car, admet Mamadou, les présidents meurent mais les idées demeurent) jusqu'à ce que les anciennes colonies maintiennent leur lien de dépendance et de soumission par les gouvernements occidentaux. Et ce regard est tempéré par les prévisions optimistes qui se profilent dans les dernières lignes de Djaffar. Aux doutes de son collègue sur le rôle réel de la presse dans la protection de la liberté de pensée dans la société contemporaine, une fois devenue une marionnette du pouvoir, Djaffar revendique la liberté des idées, donc la force des mots, pour continuer à agir également derrière les formules du régime : « Le reste espoir de la lutte ... crois-moi : on arrive toujours à faire passer des messages aux masses [...] » (69). Au terme de la conversion, une note d'optimisme se profile malgré un discours violent contre la presse qui, quelle que soit sa couleur, semble toujours être au-delà de la vérité.

3.3 Apparence et substance : le monde réduit à son essence

La satire vient donc en aide à un théâtre aux prises avec une réalité complexe. Pour les dramaturges, la satire est une arme essentielle qui leur permet d'exprimer leur vision du monde critiquer la réalité politique et sociale de leur pays. Les dramaturges malagasy de cette époque se trouvaient confrontés à des défis importants qui touchaient

la censure et la persécution politique, ainsi que le désintérêt du public. La satire leur permettait de contourner ces obstacles en offrant une critique indirecte et humoristique de la situation politique et sociale. Ils établissent un lien entre les problèmes spécifiques du pays et les questions universelles qui touchent l'ensemble de l'humanité. De cette, ils espéraient éduquer leur public et le rendre plus sensible à la condition précaire de leur propre communauté.

À l'époque où *À bas l'apartheid* a été écrit, la Grande Île était, comme je l'ai précisé auparavant, dirigé par un régime socialiste autoritaire qui avait pris le pouvoir par la force en 1975 et réprimait toute forme d'opposition ou de critique. Dans ce contexte, le théâtre de l'absurde, remettant en question l'ordre établi et utilisant l'ironie et la satire pour critiquer la société, était très risqué pour les artistes et les auteurs. Par ailleurs, du point de vue de la philosophie morale, le théâtre de l'absurde peut être considéré comme une forme de critique sociale et politique qui souligne les contradictions et les absurdités de la condition humaine. Albert Camus, par exemple, a ainsi théorisé l'absurde comme la confrontation de l'homme avec l'absence de sens de l'univers, et a proposé que la réponse à cette condition soit une révolte contre cette absurdité. Et comme mentionné précédemment, John Rawls a souligné l'importance de la justice sociale et l'égalité pour assurer le bien-être de tous les membres de la communauté. Dans cette optique, le théâtre de l'absurde peut être compris une façon de mettre en évidence les inégalités et les injustices de la société contemporaine et de faire naître une réflexion critique sur ces problèmes.

Ce décalage extérieur est de plus en plus présent chez les auteurs de la dernière génération intéressés par les mécanismes de la politique mondiale, dont les anciennes

colonies continuent à être le reflet comme l'indique Apedo-Amah (24). Pour faire passer leurs messages, ces auteurs ont ainsi recours à une histoire allégorique qui aboutit à une représentation morale et moralisante de la réalité, notamment de la part des auteurs formés dans l'univers catholique comme l'indique Jacques Scherer (1992, 98). Se présentant sous la forme d'un récit, l'allégorie se présente comme une sorte de narration simple, accessible à tous dans la mesure où le monde auquel elle se réfère est partagé par tous. Dans le contexte du théâtre contemporain malagasy, l'allégorie est utilisée pour faire passer des messages sur la condition humaine et la société malagasy en les représentant de manière symbolique. Cette utilisation de l'allégorie peut rejoindre les théories de l'absurde et de la philosophie morale en ce sens qu'elle permet de dénoncer les travers de la société malagasy de façon détournée en employant un langage symbolique qui peut être compris par tout le monde. D'autre part, le recours à l'allégorie dans cette optique peut être liée à la théorie de Fredric Jameson dans *Allegory and ideology* (2019). Selon lui, l'allégorie est une forme de représentation qui donne lieu de dévoiler les structures idéologiques cachées dans la réalité sociale. De ce fait, l'allégorie effectue un décalage entre le sens littéral du récit et le sens symbolique qui révèle une vérité cachée. Ce décalage extérieur est de plus en plus présent chez les auteurs de la dernière génération intéressés par les mécanismes de la politique mondiale dont les anciennes colonies continuent à être le reflet. De façon logique, l'allégorie peut être vue comme une forme de résistance contre les discours dominants et les normes culturelles oppressives rendant ainsi possible de donner la parole aux voix marginalisées et de remettre en question les règles sociales et culturelles (Jameson 46-47).

Comparée à un théâtre engagé ou expérimental, la représentation allégorique est différente du fait qu'elle cherche à utiliser une langue et des symboles familiers à la majorité de la population pour être plus accessible et compréhensible par tout le monde. Cette intention didactique est sous-entendue dans la représentation allégorique étant donné qu'elle vise à instruire et à enseigner quelque chose d'important à travers la narration. Les mythes, les légendes populaires et la religion, en particulier, la même superstition, en général les systèmes culturels auxquels tous se réfèrent, procèdent selon un mécanisme allégorique. Bien que le langage allégorique appartienne au système narratif de la tradition, c'est-à-dire, des légendes à travers lesquelles l'interdiction morale a été véhiculée, il convient néanmoins de le considérer parmi les figures rhétoriques les plus appréciées des auteurs contemporains qui souhaitent faire de la représentation théâtrale un récit épique propre à la réalisation de la représentation théâtrale de la *distanciation* brechtienne (phase qui invite le spectateur à avoir une attitude critique). Une grande partie du théâtre malgache est ainsi allégorique en particulier un théâtre qui s'inspire des légendes ancestrales évoquées dans les chapitres précédents. Ce qui me paraît intéressant ici, c'est d'analyser le rôle de l'allégorie dans l'élaboration de nouveaux mythes, de nouvelles légendes inspirées par la réalité contemporaine, dans les pièces de Charlotte Rafenomanjato, *La paix du purgatoire* (1991) et de David Jaomanoro, *J'ai marché dessus* (1988).

La paix du purgatoire de Charlotte Rafenomanjato, ne disposant pas de légendes concernant sa division, met en scène comme personnages principaux : le Grand Maître, allégorie de la dictature/dictateur ; le Lecteur, épaule droite du Grand Maître, lit la bible, peut être considéré comme une sorte d'historien officiel du pouvoir,

vers qui il se tournera ; la Voix du Peuple, une femme vêtue de haillons réclamant justice pour le peuple ; Le Silence, moteur de l'histoire, de l'oubli et dernier restaurateur de la justice ; et la Répression, avocat du procureur. La demande d'aide du Grand Maître se transforme en accusation de tentative de meurtre pour la Voix du Peuple. La Guerre, la Faim, l'Enfance Malheureuse, la Maladie n'ont pas toujours été ses compagnes. Mise en prison dans « l'enclos des paroles interdites », le Silence, l'or jaune pour lequel l'homme s'est battu (p. 19), veille sur elle, quand le Lecteur vient lui dire qu'elle sera bientôt jugée et que la Répression sera l'avocat du procureur. Seule l'intervention du Silence, qui éteindra la voix de la Répression (le Silence est vêtu de jaune et porte une bougie qu'un simple souffle peut atténuer). La Voix du Peuple enfin libre peut crier sa soif de démocratie, de justice ; avec sa ténacité, il peut forcer le Grand Maître à démissionner. La guerre servira de nouveau à éteindre les consciences ; la peur contribuera à détourner l'attention des gens des abus pratiqués par le pouvoir central. Le Silence lorsqu'il entre en scène fait taire la voix du Grand Maître.

La pièce de Rafenomanjato s'inspire clairement du théâtre médiéval. Il faut rappeler que les premières formes rudimentaires du théâtre occidental ont été introduites à Madagascar par les missionnaires occidentaux au XVII^{ème} siècle, et que Rafenomanjato, représentante de la haute bourgeoisie malgache et formée dans des écoles privées catholiques, comme peu d'autres auteurs contemporains, est certainement sensible à cette spiritualité et à cette rigueur morale qui caractérise le récit allégorique de la Bible. Contrairement aux spectacles médiévaux, le récit allégorique de Rafenomanjato ne perd jamais sa référence au contexte réel, désirant toujours adhérer à la réalité de l'homme contemporain. Les vices et les vertus dont la dramaturge

parle ne sont jamais les entités abstraites des dogmes religieux : l'avarice, la paresse, la fierté sont les démons de la vie quotidienne que l'on retrouve chez les enfants mal nourris, chez les enfants mutilés par des guerres civiles, chez les mères aux seins et aux visages usés qui défilent chaque jour dans des magazines et sur des écrans de télévision. Les représentations de pauvreté, de malaise que l'autrice rend problématiques à partir du vice, de la vertu, donc exploitées, exploiteuses, humbles, arrogantes, honnêtes, corrompues, constituent un outil de prise de conscience pour la communauté. La Voix du Peuple est alors présentée comme « une femme vêtue d'une longue robe lacérée » (8), Monsieur la Faim comme « compositeur du tiers monde » (8), Madame la Guerre comme « lesbienne en chaleur accouplée à la mort » (10), Monsieur l'Enfance Malheureuse comme « voix fluette et souffreteuse » (14), Monsieur la Maladie comme « musique chaude et luisante, la fièvre paludéenne » (16). Le Grand Maître sera identifié par le même langage délirant des dictateurs de tous les temps, dont les nombreux présidents africains sont la triste copie :

Le Lecteur : Je suis votre Guide bien-aimée, inscris-le dans ta mémoire pour les futures générations...et n'espère pas m'enfoncer sournoisement une couronne d'épine sur la tête [...] Mes promesses mirifiques éveillent leur fantasmes [...] je brille de leurs éclats, je suis soleil...quelle ivresse! (6)

Les images qui se succèdent dans le texte éclairent les personnages, à partir de la comparaison qu'ils établissent avec la Voix du Peuple qui est un personnage banni et persécuté de la pièce : une justice absente à laquelle la Répression a pris sa place ; le Lecteur, un personnage polyvalent et ambigu, allégorie de l'homme ordinaire, capable de prendre conscience de la réalité et des maux parce qu'il est sensible au Bien du texte

biblique ; le Silence, allié de la voix du peuple dans sa volonté de freiner le délire de toute-puissance du dictateur. Le Silence, érigé en restaurateur ultime de la justice dans le texte, est l'évolution de cet idéal de lutte pacifique contre le pouvoir dictatorial que Rafenomanjato avait déjà proposé dans *le Prix de la paix* comme un choix éthique. En aidant à rétablir la vérité des faits devant l'opinion publique, prête à condamner tout acte d'insurrection, le Silence peut en fait être considéré comme le véritable et l'unique allié de la révolution, du changement démocratique.

De l'autre côté, la pièce de David Jaomanoro, *J'ai marché dessus*, divisée en Tableau (deux Tableaux plus prologue) et scènes, met en scène les personnages de Rwana ; Bakoule, une jeune citadine amoureux de Rwana ; Thêt-Wa, sa servante ; Norohasy, une jeune villageoise, amoureuse de Rwana dont elle attend un enfant ; Ditra, frère de Norohasy ; un robot et trois rois sans visage. Le prologue s'ouvre sur un contexte futuriste qui voit défiler de temps à autre trois personnages sans visage jugés par un robot : un vendeur de mort, d'armes chimiques, un vendeur de slogans, de faux espoirs et de chimères, un corrupteur de l'environnement, un dealer de déchets radioactifs. La parenthèse allégorique se referme sur le jugement sans appel du troisième personnage, condamné à l'emprisonnement éternel pour s'ouvrir sur le premier tableau qui voit Rwana, hospitalisé. Le lecteur/spectateur apprendra l'histoire de Rwana à travers un collage désordonné de scènes du passé et du présent, à partir de la superposition de flashbacks d'un passé plus ou moins proche du présent. Rwana, dont on ne sait rien, gagne le cœur de Norohasy après avoir vaincu son frère en duel. L'insulte dont Ditra a été victime doit se payer du meurtre de Rwana, dont la fortune (il a réussi à faire d'un champ de broussailles l'un des plus productifs du village) a

suscité l'envie des habitants. Averti par Norohasy du danger qu'il court, Rwana s'enfuit vers la ville où la riche Bakoule tombe amoureuse de lui. Après une danse promise à Thêt-Wa, la santé de Rwana se détériore. Seul rescapé de la contamination radioactive du sol, Rwana raconte enfin son histoire, sa parabole :

Il était une fois un roi qui avait trois fils jumeaux tout à fait identiques. Sentant sa mort venir, le sage roi divisa son royaume en trois et mis à la tête de chacun un de ses fils. Ces trois princes s'appelaient Premier, Deuxième et Troisième. Comme leurs royaumes respectifs s'appelaient Premier, Deuxième et Troisième (180).

[...] une crotte oubliée dans la cour du roi a été à l'origine de mon mal au pied
[...] Nous sommes tous victimes de ce marché de crottes qu'on fait au-dessus de nos têtes. Je suis plus atteint que vous autres, étant originaire du royaume où ces crottes ont débarqué. J'ai marché dessus et j'ai failli y laisser la peau (182).

Chez David Jaomanoro, on sent une inspiration de l'univers de la moralité chrétienne. Cependant, dans *J'ai marché dessus*, l'histoire d'un pied infecté devient, pour lui, la clé de la compréhension du monde contemporain, à laquelle succèdent les critiques virulentes sur les inégalités que subissent les plus faibles. En commençant par une chronique sur le trafic de débris radioactifs, le commerce d'armes chimiques et bactériologiques, Jaomanoro met en scène trois histoires différentes : un prologue de science-fiction ; une histoire qui, bien qu'inspirée par le conte naturaliste, viole la succession logique des événements par l'entrecroisement des retour en arrière ; un épilogue légendaire qui contient l'enseignement du texte.

Les trois univers représentés reflètent trois modes et degrés différents de l'histoire allégorique. Le prologue investit la scène d'un contenu moral clair. Les trois personnages, qui alternent dans une réalité indéfinie devant un juge de robot, dans leurs corps mutilés, sont la représentation des péchés contemporains, comme les damnés en enfer : le premier homme est représenté avec une seule moitié, sans bras, avec une seule jambe et sans partie du visage « Tu as vendu des armes chimiques à tes semblables. Tu as fondé ton confort matériel sur l'anéantissement de tes frères de sang » (164). Le second est privé de bouche « tu es un bandit de la pire espèce. Tu es un vendeur de slogans, un semeur de trouble, un brouilleur de géographies et de cœurs » (164). Et le troisième ne lui reste qu'un visage putréfié et des croûtes sur son dos : « Déchets atomiques, radioactifs [...] tu es trop mauvais [...] » (165).

L'épisode central met en scène l'opposition entre la campagne et la ville, les normes et les légendes de la communauté, telles que l'eau purifiante et fertilisante : « Qui veut de l'eau ? De l'eau pour féconder les femmes stériles, de l'eau pour stériliser les femmes-lapines » (171), le système de symboles communautaires, probablement inspiré par les proverbes de *hainteny* : « Norohasy : Quelle malédiction s'est abattue sur moi pour que ma poitrine brûle de mon tout premier homme ? Quel méchant sorcier m'a jeté un mauvais sort pour que l'enfant de ma jeunesse devienne un enfant à l'œil unique ? » (175).

L'épilogue dont Rwana est le narrateur est construit sur le modèle du mythe fondateur, se présentant comme une lecture symbolique de l'histoire actuelle. De même, les mythes de fondation, l'histoire se concentre sur les questions politiques. Les

personnages représentés appartiennent tous à la classe noble, trois principes, pour symboliser trois continents : l'Afrique, l'Amérique, l'Eurasie.

La deuxième partie, qui est proposée comme explication et représentation (à titre d'exemple) des deux histoires métaphoriques, est celle qui suscite le plus d'intérêt. La chronique de l'histoire humaine de Rwana ignore la séquence logique de l'histoire traditionnelle. L'histoire du protagoniste sera donc proposée sur scène à partir d'une alternance de sketches temporairement déconnectés : une scène avant, présent, Rwana à l'hôpital ; scène deux 1973, Rwana rencontre le riche Bakoule et régression vers un passé indéterminé dans lequel Rwana doit fuir le village à cause de l'envie du frère de Norohasy ; scène trois, présent, Rwana mourant, nouvelle régression dans laquelle Rwana bat le frère de Norohasy dans un différend ; un cadre de deux scènes avant que Rwana revienne de la danse se rend compte de son pied malade ; les scènes suivantes, présent, Rwana guérie par trois femmes est récupérée et commence son récit. La reconstruction kaléidoscopique de l'histoire de Rwana obéit à l'impératif du récit et de la mémoire, donc de la levée de l'interdit et de la reconnaissance du crime. La régression initiale vers le passé donne vie à l'alternance permettant la reconstruction finale du sujet, puis l'élimination du problème (dans la dernière scène, les trois femmes seront toutes rassemblées et réconciliées à côté de Rwana, guéries). Jaomanoro utilise le texte pour suggérer au spectateur des pistes, pour lui lancer des provocations dans les horreurs de la colonisation : « Ton mal n'est pas le mal des Blancs. Les Blancs ne peuvent rien ni pour toi ni contre toi. Ce n'est pas non plus une maladie du pays. Tu n'es pas du pays. Ton mal, c'est le mal de ne pas avoir de pays » (177). De son côté, Bakoule juge le caractère des gens, donc des habitants du nord, du sud, de l'est ou de

l'ouest de l'île, en fonction de la forme de leur nez, ce qui révélerait la générosité ou l'avarice de la personne en fonction de la largeur ou à la petitesse des narines : « Tu devins aussi le caractères des gens en voyant leurs narines ? » (170). L'auteur utilise le texte pour aussi annoncer de nouvelles catastrophes :

Au fil des anecdotes politiques et historico-culturelles, au fil de la langue serpentine qui défie en traîtrise l'hameçon enfilé au dedans d'un ver de terre, malgré la clairvoyance de certains dirigeants qui ont prévu et décidé de déféquer leur matière grise polluée sur le terre d'autrui [...] le peuple bêtifié n'a pas le droit de refuser sous peine d'expulsion [...] par le bas de l'échelle sociale internationale socialiste (4).

L'apparente « fin heureuse » qui ferme le texte (Rwana rétabli et renforcé par son expérience dont il reste le seul témoin) est éclipsée par une révélation prophétique mais extrêmement horrible, afin d'empêcher le public de s'identifier au personnage, donc la possibilité de toute procédure purificatoire qui résout le conflit mis en œuvre : « Nous sommes tous victimes de ce marché de crottes qu'on fait au-dessus de nos têtes » (182).

Tout bien considéré, l'étude du théâtre contemporain malagasy met en évidence la richesse et la diversité des formes artistiques utilisées par les dramaturges pour interroger les normes sociales et culturelles, donner la parole aux voix marginalisées et explorer de nouvelles formes d'expression. À travers la réhabilitation du passé et l'affirmation des valeurs communautaires, ces auteurs s'opposent à une réalité qui se concentre sur un seul aspect de la société malagasy, qu'il s'agisse de l'histoire, de la politique, de l'économie ou d'autres domaines. Au lieu de cela, ils visent à créer un théâtre qui reflète la complexité et la diversité de la réalité gasy en s'inspirant de

l'histoire locale et en mettant en avant des thèmes pertinents pour cette société. Ces dramaturges cherchent à contribuer à l'hétérogénéité du théâtre africain. Dans cette quête de vérité et de sens, l'allégorie joue un rôle prépondérant en rendant possible la dénonciation des travers de la société malagasy de façon détournée, en employant un langage symbolique compris par tout le monde. Ce recours à l'allégorie peut être rapproché des théories de l'absurde et de la philosophie morale qui mettent en évidence l'absurdité de la vie humaine et la nécessité de trouver un sens à travers les valeurs collectives et le respect de l'histoire et des traditions. Ainsi, le théâtre contemporain, par le biais de l'allégorie et la réhabilitation du passé, offre un regard critique sur la société malagasy tout en proposant une réflexion sur les valeurs collectives et l'identité culturelle, contribuant ainsi à l'enrichissement et à la diversité de la scène théâtrale africaine.

Conclusion

Né dans les années 1970, à une époque où le pays était en proie à des tensions politiques et sociales, le théâtre expérimental malagasy a joué un rôle important dans les évolutions socio-politiques et culturelles de Madagascar depuis l'indépendance en 1960. Il a permis de donner la parole à une jeunesse en quête d'identité et de changement, et a contribué à la construction d'une culture nationale malagasy. Les artistes ont alors utilisé le théâtre comme un moyen d'expression pour critiquer le régime en place, dénoncer les inégalités sociales et culturelles, et mettre en lumière les aspirations de de la jeunesse malagasy. Non seulement ce théâtre a rendu possible le renouvellement des formes artistiques traditionnelles, en y intégrant des éléments contemporains, mais il a aussi contribué à la création d'une identité culturelle malagasy moderne, tout en valorisant les racines culturelles du pays. Au fil des années, le théâtre expérimental malagasy a continué à jouer un rôle essentiel dans la vie culturelle et politique du pays notamment en l'utilisant comme moyen de sensibilisation et de mobilisation lors de différentes crises politiques que Madagascar a connues. Aujourd'hui, le théâtre expérimental malgache continue d'être un moyen d'expression et de réflexion pour les artistes *gasy*, et contribue à la construction d'une société plus ouverte et plus démocratique.

Le théâtre malagasy a influé dans l'élargissement de l'espace de débat public et la valorisation des voix des groupes marginalisés à Madagascar. En proposant des formes artistiques novatrices, le théâtre a stimulé la créativité et l'engagement citoyen en permettant à chacun de s'exprimer librement et de faire entendre sa voix. En effet, le théâtre malagasy a contribué à promouvoir la culture locale en proposant des pièces

qui mettent en scène les réalités sociales, culturelles et politiques de l'île. Les artistes malagasy ont ainsi créé un espace de représentation qui donne la possibilité de mettre en avant la diversité culturelle du pays et donc de donner la voix aux groupes marginalisés tels que les femmes, les paysans, les jeunes ou en encore les populations rurales. D'autre part, le théâtre malagasy s'est innové en proposant des formes artistiques originales, l'instar du théâtre forum, en rond ou encore celui participatif qui ont permis de donner la parole aux spectateurs et de les inciter à participer activement au débat sur des questions politico-sociales importantes prenant ainsi part l'éducation citoyenne. Par ailleurs, il a eu de l'effet dans la résistance culturelle face à la colonisation et dans la défense de la souveraineté nationale. Les pièces de théâtres ont souvent mis en scène des héros locaux et des événements historiques importants pour encourager la fierté nationale et la résistance face aux influences étrangères.

Le théâtre malagasy a conduit ainsi à renouveler l'image de la Grande Île à l'étranger en valorisant la culture et l'histoire du pays à travers des productions artistiques originales et de qualité qui ont été saluées par les critiques et les professionnels du spectacle vivant. En mettant en scène des pièces de théâtre qui reflètent la diversité culturelle de Madagascar et qui mettent en avant les réalités sociales et politiques du pays, les artistes malgaches ont contribué à changer la perception que les étrangers peuvent avoir de Madagascar. De nombreuses pièces de théâtre ont été présentées dans de nombreux festivals, comme Les Zébrures et concours internationaux notamment le Concours théâtral interafricain dont Michèle Rakotoson fut la présidente, ou encore le Prix RFI Théâtre, ont souvent remporté des prix et des distinctions pour leur créativité et leur originalité. Les spectacles de danse et de théâtre

malagasy ont été présentés dans plusieurs manifestations culturelles internationales et on ainsi permis de faire découvrir la culture malgache à un public étranger. Ces productions ont mis en avant la musique traditionnelle, la danse et les coutumes malgaches, ce qui a contribué à renforcer l'identité culturelle de Madagascar à l'étranger. Grâce au théâtre, les dramaturges ont pu valoriser les enjeux sociaux et politiques du pays notamment en dénonçant la corruption et en défendant l'environnement ou les droits humains. Et cela a permis de sensibiliser un public étranger à ces défis en montrant la réalité de la vie quotidienne des Malagasy et en encourageant la prise de conscience et l'engagement citoyen. Par ailleurs, le théâtre malagasy a conduit à promouvoir l'image d'un pays dynamique et ouvert sur le monde. La plupart du temps, les artistes malgaches ont collaboré avec des artistes étrangers pour créer des productions innovantes et originales. Ces collaborations ont facilité le renforcement des échanges culturels entre Madagascar et les autres pays et de montrer que l'île est un pays ouvert et créatif.

L'étude du théâtre malagasy nous a permis de découvrir une richesse culturelle fascinante où la danse, la musique, le chant, la narration et la comédie se mêlent pour créer des formes de spectacles uniques. Il a été constaté que cette d'art est fortement ancrée dans la vie quotidienne des Malagasy, jouant un rôle important dans leur expression artistique et culturelle. Toutefois, cette étude ne peut être considérée comme exhaustive, car il reste encore beaucoup à explorer dans ce domaine. Une question d'ouverture intéressante serait de se demander comment les pratiques théâtrales malagasy pourraient être adaptées ou intégrées dans d'autres cultures théâtrales du monde. Cela pourrait ouvrir la voie à de nouvelles formes d'expression artistique, tout

en offrant de nouvelles perspectives sur la manière dont différentes cultures peuvent s'enrichir mutuellement. En fin de compte, cette étude nous rappelle l'importance de préserver les formes d'art et de culture uniques, tout en étant ouverts à l'évolution et à l'innovation.

Glossaire

Terme	Définition
<i>Angano</i>	Conte / fable
<i>Basesa</i>	Type de dance (salegy)
<i>Boky mena</i>	Livre rouge
<i>Dahalo</i>	Voleur / bandit
<i>Fady</i>	Tabou / interdit
<i>Famadihana</i>	Retournement des ossements/des morts (ancêtres)
<i>Gasy</i>	Malgache
<i>Hain-teny</i>	Bref discours dans le style traditionnel, poésie traditionnelle
<i>Hira</i>	Chant / chanson
<i>Hira Gasy</i>	Chant/chanson malgache
<i>Kabary</i>	Discours
<i>Lamba</i>	Tissu, vêtement ; châle ; pièce de toile qu'on porte autour des épaules
<i>Malagasy</i>	Malgache
<i>Moasy</i>	Guérisseur
<i>Mpihira gasy</i>	Chanteur
<i>Ohabolana</i>	Proverbe
<i>Sariba</i>	Nom d'une espèce de liane
<i>Tantara</i>	Histoire / conte
<i>Teatra</i>	Théâtre
<i>Teny gasy</i>	Langue/mot malgache
<i>Tsiny</i>	Blâme, faute, reproche, censure
<i>Vazaha</i>	Étranger (les Européens)

Bibliographie

Corpus d'étude :

Tapuscrits obtenus auprès des « Archives Les Francophonies - Des écritures à la scène » de la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges et du Théâtrothèque

Gaston Baty à Paris :

Rafenomanjato, Charlotte-Arrisoa, Le Troupeau, Paris, RFI, 1990.

---. L'oiseau De Proie. Paris, RFI, 1989.

---. La paix du purgatoire. Paris, RFI, 1991.

---. La Pécheresse. Paris, RFI, 1988.

---. Le prix de la paix. Paris, RFI, 1985.

---. Le pain des autres, Paris, RFI., 1988.

Rahamefy, Naïvo. Lac Et Fleuve. Paris, RFI, 1969.

Rajaonarison, Clément. Sur Les Bords De La Sahasinaka. Paris, RFI, 1982.

---. Tsaraheso. Paris, RFI, 1974.

Rakotondrasoa, Henri. L'apartheid. Paris, RFI, 1987.

---. Le comptable. Paris, RFI, 1985.

Rakotoson, Michèle. Histoire de Koto. Paris, R.F.I., 1980.

Randriamirado, Narcisse. On ne vit Que Trois fois. Paris, RFI, 1988.

Pièces de théâtre mises à la disposition du grand public :

Jaomanoro, David. J'ai marché au-dessus. David Jaomanoro, Oeuvres Complètes :

Poésie, Théâtre, Nouvelles. Edited by Dominique Ranaivoson, Éditions Sépia,

2017.

- . La retraite. David Jaomanoro, Oeuvres Complètes : Poésie, Théâtre, Nouvelles.
 Edited by Dominique Ranaivoson, Éditions Sépia, 2017.
- Rabemananjara, Jacques. Agapes Des Dieux : Tritriva : Tragédie Malgache. Présence Africaine, 1962.
- . Les Boutriers De L'aurore : Tragedie Malgache En 3 Actes, 6 Tableaux. Presence Africaine, 1957.
- . Les Dieux Malgaches: Version Destinée À La Scène. Hachette, 1964.
- Raharimanana, Jean-Luc. Le Prophète et le Président. Paris, RFI, 1990
- Rakotoson Michèle. La Maison Morte: Un Jour, Ma Mémoire. L'Harmattan, 1991.
- . Sambany. Edited by Concours Théâtral Interafricain (1967-1992 ; Paris) and Radio-France internationale, Radio-France Internationale, 1979.

Corpus critique :

- Andriamanjato, Richard. Le Tsiny et le Tody dans la pensée malgache. Paris: Présence Africaine, 1957.
- Andriamanjato, Richard. Le Tsiny Et Le Tody Dans La Pensée Malgache. Paris, Présence Africaine, 1957.
- Apedo-Amah, Ayayi G. L'Histoire Comme Source D'inspiration Du Théâtre Populaire Négro-Africain. 1977.
- Artaud, Antonin. Le Théâtre Et Son Double. Gallimard, 1938,
<https://doi.org/https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856920z/f107.item>.
- Beaujard, Philippe. Mythes Et Société À Madagascar. Harmattan, 1991.

- Beaujard, Philippe. " La place et les pratiques des devins-guérisseurs dans le Sud-Est de Madagascar ". D. Nativel et F. V. Rajaonah. Madagascar revisitée. En voyage avec Françoise
- Breton, André. *Manifestes Du Surréalisme*. Gallimard, 1966. pp. 11-64.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519–31. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3207893>. Accessed 16 Apr. 2023.
- Camus, Albert. *Le Mythe De Sisyphe*. Édition Augmentée ed., Gallimard, 1943.
- Chalaye, Sylvie. *L’Afrique Noire et son théâtre au tournant du XX siècle*. Rennes, PUR, 2001.
- Chaouche, Sabine. *L'Art Du Comédien, DéClamation Et Jeu ScéNique En France à L'âGe Classique, 1629-1680*. 2nd ed., Honoré Champion, 2001.
- Compan-Barnard, Magali. "/Raharimanana/." <Http://Ile-en-ile.Org/Raharimanana/>, 23 Feb. 2003, ile-en-ile.org/raharimanana/.
- De La Beaujardière, Jean-Marie. "Dictionnaire Encyclopédique Malgache." <Http://Motmalgache.Org/>, 17 Mar. 2005, motmalgache.org/bins/homePage.
- Deschamps, Hubert. *Histoire De Madagascar*. Berger-Levrault, 1961.
- Dubois, Jean. *Le Dictionnaire De Linguistique Et Des Sciences Du Langage*. Paris: Larousse, 2012. Print.
- Duvignaud, Jean, and Lagoutte, Jean. *Le théâtre contemporain: culture et contre-culture*. France, Larousse, 1974.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd ed., 1st vintage books ed., Vintage Books, 2004.

- Fiangor, Rogo Koffi M. *Le Théâtre Africain Francophone : Analyse De L'écriture, De L'évolution Et Des Apports Interculturels*. L'Harmattan, 2002.
- Galibert Ratsiorimihamina, Nivoelisoa. *Madagascar Dans La Littérature Française De 1558 À 1990 : Contribution À L'étude De L'exotisme*. Septentrion, 1998.
- Gallieni, Joseph S. "Rapport D'ensemble Sur La Pacification, L'organisation Et La Colonisation De Madagascar (Octobre 1896 à Mars 1899), Paris, 1900, P. 201-203." <https://Essentiels.Bnf.Fr>, 7 Dec. 2010, essentiels.bnf.fr/fr/extrait/3442e16a-2ee7-422a-aca6-1b936b227036-administration-provinces-malgaches-selon-gallieni.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012. INSERT-MISSING-DATABASE-NAME, INSERT-MISSING-URL. Accessed 16 Apr. 2023.
- Hourantier Marie José. *Du Rituel Au Théâtre-Rituel : Contribution À Une Esthétique Théâtrale Négro-Africaine*. Editions L'Harmattan, 1984.
- Jacob André. John Rawls, Catherine Audard (Trad.), *Théorie de la justice*, Seuil, 1987. In: *L'Homme et la société*, N. 87, 1988. La démocratie en défaut. pp. 122-123.
- Jaomanoro, David. *La Retraite : Suivi D'un Entretien De L'auteur Avec Gilles Costaz*. Editions Promotion théâtre, 1990.
- Joubert, Jean-Louis. *Les Littératures Francophones Depuis 1945*. Bordas, 1986.
- Jukpor, Bernard K'Anene. *Étude Sur La Satire Dans Le Théâtre Ouest-Africain Francophone*. L'Harmattan, 1995.
- Koenig, Jean-Paul. *Le Théâtre De Jacques Rabemananjara. Présence Africaine*, 1989.

- Kotchy, B. *La Critique Sociale Dans L'Œuvre Théâtrale De Bernard Dadié*. Paris, L'Harmattan, 1984.
- Ligier, Françoise. *Portraits : Charlotte Rafenomanjato*. Théâtres Sud 3, 1990
- "Livre_rouge.Pdf." *Https://Web.Archive.Org/*, 13 May 2019, web.archive.org/web/20201112030614/http://partiarema.com/PDF/Livre_rouge.pdf.
- Müller, Bernard. « Le terrain : un théâtre anthropologique », *Communications*, vol. 92, no. 1, 2013, pp. 75-83.
- Neumayer Michel. *Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht*. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977. Théâtre. pp. 79-100.
DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1977.1018>
www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_15_1_1018
- Orlando Valérie. *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls : Seeking Subjecthood through Madness in Francophone Women's Writing of Africa and the Caribbean*. Lexington Books, 2003.
- Ottino, Paul. *L'étrangère Intime : Essai D'anthropologie De La Civilisation De L'ancien Madagascar*. Editions Des Archives Contemporaines, 1986.
- Rabenirainy, Jaona. "Les Forces Armées Et Les Crises Politiques (1972-2002)." *Cairn.Info*, vol. 2002/2 (N° 86), no. Dans *Politique africaine*, 2012, pp. 86-102, <https://doi.org/10.3917/polaf.086.0086>.
- Raison-Jourde, Karthala, pp.259-285, 2009. {halshs-00707911}
- Ramarosoa, Liliane. *Anthologie De La Littérature Malgache D'expression Française Des Années 80*. L'Harmattan, 1994.

- Ranaivoson, Dominique, and Charlotte Rafenomanjato. “‘Un Fragment d’histoire Collé Sur Un Tesson de Fiction’: Entretien Avec Charlotte Rafenomanjato: Réalisé En Avril 2007.” *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, no. 1, 2008, pp. 28–34. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25702102>. Accessed 22 Mar. 2023.
- Ranaivoson, Dominique. "Rafenomanjato." <https://Ile-en-ile.Org>, 29 Jul. 2020, [ile-en-ile.org/rafenomanjato/](https://Ile-en-ile.org/rafenomanjato/).
- . «Le théâtre malgache contemporain: entretien avec Mbato Ravaloson.» *Études littéraires africaines* 23 (2007): 13-18.
- Raharimanana, Jean-Luc. Jacques Rabemananjara, Poète Et Dramaturge. Notre Librairie, n.110
- Ricard, Alain. *Théâtre Et Nationalisme*. Paris, Présence Africaine, 1972
- Ricœur, Paul. L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55^e année, N. 4, 2000. pp. 731-747.
DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279877>
- Sarrazac, Jean-Pierre, et al. *Lexique Du Drame Moderne Et Contemporain*. Circé, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Anthologie De La Nouvelle Poésie Nègre Et Malgache De Langue Française*. Edited by Senghor Léopold Sédar, [2. éd.] ed., Presses Universitaires De France, 1969.
- . *L'existentialisme Est Un Humanisme*. Les Editions Nagel, 1968.
- Schérer, Jacques. *Le Théâtre En Afrique Noire Francophone*. 1st ed., Presses Universitaires De France, 1992. p. 240.

Semaine du théâtre africain (1988 : Ecole normale supérieure, Bamako, Mali)

(1988 : Ecole normale supérieure, Bamako, Mali) . Théâtre Africain, Théâtres

Africains? : Actes Du Colloque Sur Le Théâtre Africain, Ecole Normale

Supérieure, Bamako, 14-18 Novembre 1988. Editions Silex, 1988.

Serreau Geneviève. Histoire Du "Nouveau Théâtre". Gallimard, 1966.