
**LA FARCE TRAGIQUE –
UNE RÉÉCRITURE DE
L'ABSURDITÉ HISTORIQUE DES
IDÉOLOGIES COMMUNISTES
ET DU GROTESQUE DES
DICTATURES MILITAIRES
AFRICAINES**

DIANA NECHIT



Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
diana.nechit@ulbsibiu.ro

Abstract: Matei Vişniec's dramaturgy perhaps best illustrates the paradox that absurdity and tragic or grotesque farce most adequately depict the destiny of peoples whose history is marked by defeat, derision, and tragedy. The political situation in certain countries and totalitarian regimes in Eastern Europe and Africa, characterized by genocide and inter-ethnic fighting, can hardly be a source of comedy, but the dramatic stakes of the tragic farce seem best suited to express the absurdity and regression of totalitarian ideologies. The comic turn amazes the viewer by its ability to conform the historical truth. In this article,^{1 2} I aim to identify not so much an ideological but mostly aesthetic, dramaturgical modus operandi of the tragic farce using a corpus consisting of texts by playwrights Matei Vişniec, Sonya Labou Tansi, and Koffi Kwahulé.

Keywords: Matei Vişniec/Matéei Visniec, Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé, world literature, tragic farce, political view.

How to cite: Nechit, D., (2023) "La farce tragique – une réécriture de l'absurdité historique des idéologies communistes et du grotesque des dictatures militaires africaines," *Concept* 1(26), pp. 29-40.

La politique dans les pays qui ont connu la répression communiste en Europe de l'Est, mais aussi dans ceux qui ont été ravagés par des guerres interethniques aberrantes et des dictatures militaires successives, ne se prête pas, à première vue, à l'émergence du comique. Paradoxalement, dans un contexte tragique comme celui de la censure et de la répression, le comique est le mécanisme par lequel les drames de l'histoire contemporaine sont décomposés en une dilution sinon curative, du moins supportable. Pour le théoricien Albert Bermel, la modernité de la farce dans la structure dramatique contemporaine est un principe statutaire, la farce devenant ainsi une « machine à rire qui fonctionne toujours » (Alain Bermel, cité par Koopmans, J. in Bernard Faivre, 1998, p. 28).

La dramaturgie de Matei Vişniec opère ce paradoxe, notamment à travers le corpus de textes auquel notre analyse se réfère (*L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux, Richard III n'aura pas lieu, ou scènes de vie de Meyerhold, De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*³). À travers ces pièces, nous

1 Article presented in the conference "Relevance of Matei Vişniec's dramaturgy in the context of interdisciplinary artistic research," organized by I.L. Caragiale UNATC in Bucharest on the playwright's birthday – January 29, 2023 – as part of the event of awarding the title of Doctor Honoris Causa to Matei Vişniec (January 30, 2023).

2 The writing of *La farce tragique – une réécriture de l'absurdité historique des idéologies communistes et du grotesque des dictatures militaires africaines* (The tragic farce – a rewriting of the historical absurdity of communist ideologies and the grotesqueness of african military dictatorships) was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

3 La version roumaine : Vişniec, M. (2012) *Procesul comunismului prin teatru*, Bucureşti : Humanitas.

sommes confrontés à certaines des représentations les plus symptomatiques de ce que l'on appelle la *littérature du trauma*, à travers laquelle le dramaturge roumain et d'autres écrivains issus de lieux confrontés à l'expérience du totalitarisme (le cas des États de l'ancien bloc soviétique, par exemple) tentent une forme d'exorcisme des traumatismes collectifs. La littérature du trauma n'est cependant pas une caractéristique propre aux seuls pays européens confrontés à toutes les formes d'extrémisme dans la seconde moitié du XX^e siècle, mais elle est peut-être encore plus frappante dans les pays africains où la censure, la répression, la violence et le génocide font partie de la vie quotidienne.



Matei Vișniec

Photo source : https://en.wikipedia.org/wiki/Matei_Vișniec

Partant de la nécessité d'une telle littérature qui dénonce l'appareil oppressif d'un État, dans une tentative de préserver une mémoire collective intégrale ou de combattre les souffrances endurées, cet article vise une étude comparative entre le théâtre *politique* de Vișniec et le théâtre des dramaturges africains francophones contemporains les plus représentatifs.

Le choix de l'espace africain comme objet d'étude dans ce contexte est une conséquence non seulement de l'affinité linguistique francophone existant entre Matei Vișniec et des auteurs tels que Sony Labou Tansi et Koffi Kwahulé, mais surtout du caractère immédiat qu'implique la littérature dramatique signée par les auteurs susmentionnés. Alors que Vișniec décrit l'expérience totalitaire de la Roumanie après 1989, les dramaturges africains présentent un état de fait actuel sans le *privilège* d'une distance dans le temps.



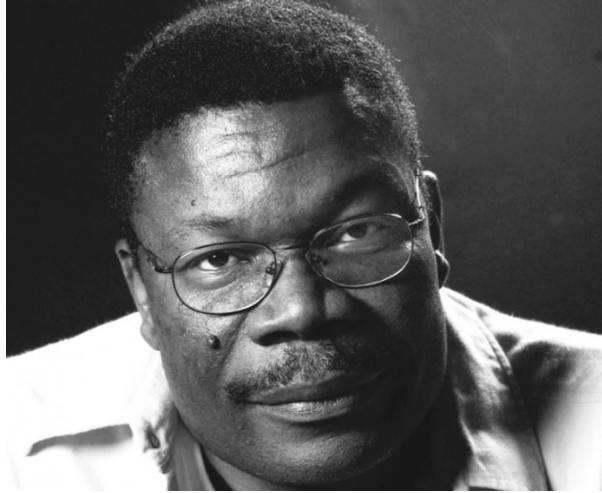
Sony Labou Tansi

Photo source : <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Sony-Labou-Tansi/>

D'autre part, si les appartenances littéraires de Matei Vişniec (comme le montre l'exégèse de son œuvre, saisie dans diverses périodes de création et subsumée sous les grands thèmes de sa réception : les enjeux intertextuels et postmodernes, le phénomène de l'auto-translation, l'absurde et l'allégorie) peuvent être d'une manière programmatique et esthétique perçues dans la tragédie antique, le roman kafkaïen, l'absurde beckettien et celui de Ionesco, une telle affiliation transeuropéenne pourrait sembler fantaisiste, forcée. Si l'on n'essaie pas de la percevoir à travers les nouvelles grilles exégétiques proposées par la *world literature*, où la *différence spécifique* et le *genre proche* sont remplacés par des mécanismes de réception au niveau des indices thématiques et textuels.

La récupération de l'histoire récente, l'impact tragique du présent sont des thèmes récurrents chez les trois auteurs, et la farce tragique est le fil rouge dramatique qui trace des tangentes entre des univers fictionnels apparemment divergents. Dans la dramaturgie de Vişniec, d'une part, la farce est toujours *en tension*, accompagnée d'éléments tragiques qui n'en diminuent pas le grotesque et la dérision ; d'autre part, elle devient un outil d'investigation utilisé pour radiographier le cauchemar stalinien. Si les textes de Vişniec nous offrent cette possibilité de saisir l'histoire récente dans sa dimension catastrophique, leur modus operandi n'est ni la vraisemblance ni le mimétisme, mais une esthétique de la farce qui repose sur l'effet de surprise, sur la superposition des registres, la guerre

et la dictature devenant dans ce cas les répétitions irrationnelles d'un univers farcesque. On retrouve la même position vis-à-vis du politique, de l'actualité spatio-temporelle de l'histoire, chez les dramaturges africains Sony Labou Tansi et Koffi Kwahulé, dont l'approche dramaturgique a une vocation *transfrontalière*, qui vise à dépasser les limites géographiques et culturelles de l'*africanité* et à tendre vers une universalité à la fois thématique et stylistique.



Koffi Kwahulé

Photo source: <https://frenchculture.org/performing-arts/3826-seven-plays-koffi-kwahule>

Même si l'univers fictionnel de ces dramaturges est peuplé de personnages inspirés de la réalité immédiate ou du passé récent, même s'il existe une technique du *raccourci* par laquelle le fond mystique, folklorique, édénique (de l'imaginaire africain) est mis en exergue, ou politique, tortionnaire, claustrophobe (de l'idéologie communiste), ils sont saisis dans un processus de déconstruction tragique, les auteurs appliquant à leur écriture une esthétique de l'euphémisme ou, au contraire, du surplus, insistant sur le côté grotesque de cette réalité politique. La lentille épaissie à travers laquelle l'expérience vécue, l'histoire consommée prend les contours d'un carnaval d'horreurs sert à une perception pertinente et objective de celles-ci, et le comique cynique et corrosif de leur écriture devient le support le plus approprié pour démêler les ressorts de l'histoire subie. Les discours démagogiques des dictateurs, des tortionnaires et des censeurs, des bourreaux des armées de répression, mais aussi les discours tragiques des victimes de la répression, des filles violées, des enfants soldats dans les camps de rééducation, des aliénés dans les asiles et des

rêveurs idéalistes dans les prisons et les cachots, outre la veine socio-politique, ils portent les marques, les stigmates d'histoires personnelles, d'individualités attachantes, d'humour involontaire, de fragilité qui atténuent ou amplifient de façon grotesque la dégradation humaine, la violence extrême qu'ils génèrent ou qu'on leur inflige.

Afin de gérer ces nuances dans le contexte plus large d'une théâtralisation aux accents farcesques, nous avons choisi un corpus textuel composé de plusieurs textes des trois dramaturges susmentionnés, qui illustrent des *topoi* communs dans la réalisation d'une cartographie du trauma, malgré une appropriation différente du politique, du tragique, du théâtral, du grotesque, etc. tant au niveau de la substance textuelle dramatique qu'au niveau thématique, esthétique.

Les hétérotopies spatiales de l'incarcération.

Étude de cas : *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux, Richard III n'aura pas lieu...*, *La Brasserie*

En partant des structures hétérotopiques de Foucault (1984, pp. 46-49), nous tenterons de déchiffrer ces *topoi* de clôture, de cloisonnement, qui configurent une spatialité aliénante et déformée au niveau de l'espace de la représentation dans les textes proposés ci-dessus. La farce nous présente une réalité soumise à des filtres déformants, des incongruités et des écarts qui produisent une dérégulation des plans et des perspectives. Le chronotope spatio-temporel est un amalgame d'indices réels, déplacés, fantaisistes, à la limite de l'absurde. Ainsi, dans *L'histoire du communisme racontée pour les malades mentaux*, un hôpital psychiatrique devient un espace de propagande politique, la *doxa* politique acquérant, dans un crescendo fataliste, des destinations qui assurent le passage de la démagogie politique, idéologique, au virage hystérique, à la dérégulation systémique de l'écart avec la (i)réalité et à l'absurde total. Toutes ces étapes de l'aliénation politique sont spatialement représentées par la structure pyramidale de l'hôpital, par la délimitation de plusieurs niveaux de « folie » : « Tous les malades mentaux de notre institution, qu'ils soient légers, modérés ou profonds, schizophrènes, autistes, dépressifs ou névrosés, seront tous invités à vous entendre, deux fois par semaine » (Vişniec, 2012, p. 19).

Dans *Richard III n'aura pas lieu...*, l'espace est dédoublé et la perspective que nous percevons est semblable à celle d'un miroir brisé. L'espace textuel se construit par superposition de plans, par multiplication d'imbrications successives, jusqu'à la confusion, jusqu'au dérèglement de la perception visuelle. Comme des poupées matriochka, l'espace théâtral présente successivement un

décor de théâtre, une chambre, un parc, une taverne et, enfin, une cellule où le metteur en scène passe sa dernière nuit. Dans l'ombre, on entrevoit le château du roi Richard, mais rien n'est sûr, car l'espace du rêve se confond avec l'espace du réel, après avoir fonctionné en opposition. La cellule de Meyerhold est *le théâtre mental* d'une farce macabre, et les entrées clownesques, les luttes intestines, les rebondissements extravagants, les pitreries et le dénouement inattendu créent l'effet d'une image virtuelle d'une (i)réalité hallucinatoire d'une théâtralité surprenante :

Meyerhold somnole dans un fauteuil au milieu de la scène. [...] La pièce est balayée de temps en temps par des éclats de lumière venant de l'extérieur [...] Richard, en costume d'époque, sort de la salle de bain [...] Plusieurs personnages entrent dans la pièce [...] Meyerhold reste seul au milieu de la scène [...] Deux hommes (vêtus de longs manteaux de cuir) entrent en portant un trône lourd mais métaphorique sur lequel trône une énorme bosse [...] Meyerhold assis seul au milieu du champ de bataille rempli de cadavres [...] etc. (Vişniec, 2012, p. 83-111)

Basée sur le même mécanisme de reconversion des plans fictifs, dans *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, la scène mentale produit des collages grotesques. Le poète est la première instance fictionnelle qui convertit le bistrot surréaliste en *une chambre d'illusions* dans laquelle les responsables de la commission idéologique de la littérature sont à la fois gardiens et prisonniers. Lorsque le Poète se réjouit de recevoir la visite de figures emblématiques du théâtre de l'absurde – Ionesco et la Cantatrice chauve débarquent à l'improviste dans la cour de la prison –, les membres de la commission entrent dans une sorte de paranoïa délirante où ils imaginent que la Cantatrice chauve est en fait le nom de code d'un complot réactionnaire.

La confusion optique entre fiction et réalité est risible, mais le comique provient surtout de l'art de l'équivoque cultivé avec précision par le dramaturge: ainsi, le nom de la Cantatrice chauve fait l'objet d'un décryptage rébus pour en tirer une signification politique subliminale. Tout comme dans la farce, le littéral passe au figuré pour les époux trompés, les agents de la Commission de censure sont des savants stupides qui tentent de donner un sens systématique à l'allégorie, estimant que tout signe a aussi un signifiant. Par ce processus, le sens figuré, l'équivoque devient une toponymie de la peur absolue, atteignant l'absurdité et la dérision. Les personnages sont pris dans une sorte de piège linguistique et sémantique : la Cantatrice chauve devient le nom de code d'un « agent secret agissant pour le compte des armées britanniques... »

Meyerhold somnole dans un fauteuil au milieu de la scène. [...] La pièce est balayée de temps en temps par des éclats de lumière venant de l'extérieur [...] Richard, en costume d'époque, sort de la salle de bain [...] Plusieurs personnages entrent dans la pièce [...] Meyerhold reste seul au milieu de la scène [...] Deux hommes (vêtus de longs manteaux de cuir) entrent en portant un trône lourd mais métaphorique sur lequel trône une énorme bosse [...] Meyerhold assis seul au milieu du champ de bataille rempli de cadavres [...] etc. (Vişniec, 2012, p. 194)

Les passages de logique hyperbolique dans lesquels des arguments purement formels sont capables de tout expliquer et de tout prouver sont vraiment mémorables.

Dans le théâtre africain, Koffi Kwahulé investit le drame politique des allures de *guignolerie* burlesque : l'action se déroule quelque part en Afrique, au lendemain d'une guerre fratricide qui a détruit le pays tout entier. Une brasserie devient l'espace emblématique d'une forme de résistance carnavalesque qui se polarise autour de deux vainqueurs, deux clowns sanguinaires.

Pour l'auteur ivoirien, la source du comique réside surtout dans le glissement entre la cause et la fin de la guerre, entre les véritables enjeux et les moyens utilisés dans la lutte ; la brasserie devient ainsi le micro-espace qui décrit l'image d'un après-guerre illusoire caractérisé par la mascarade politique, la tromperie économique et une forte atmosphère de showbiz. La torture est transformée en un acte théâtral et ridicule aux allures d'émission de télévision. Ce type de contact avec des éléments du monde occidental est spécifique à la dramaturgie de Koffi Kwahulé, qui remet en question la notion d'africanité dans le contexte de la mondialisation : « Pour K. Kwahulé, l'écran de télévision a remplacé la place du village, le cœur de la cité ; il devient le lieu de convergence de tous les regards, le lieu de l'éphémère et de l'absence presque totale des valeurs. » (Dahou, M., 2013, p. 97). Toutes les références de ce sketch politique sont issues d'un imaginaire de la mondialisation, nouvelle forme de l'idéologie contemporaine, et qui reprend les repères établis du *high-life* mondial : « (...) des limousines longues comme des anacondas, du champagne français, du caviar d'Iran, des casinos où se déroulent les plus grands combats de boxe, des tables de black jack dans le Nevada... » (Kwahulé, 2006, p. 37). Les deux personnages clownesques jouent un véritable rôle de composition où le discours politique n'a plus, comme dans les torsions de l'histoire de Yuri Petrovsky, ni substance ni crédibilité : toutes les valeurs, les institutions, les faiblesses et les grandeurs de l'Europe et de l'Afrique sont devenues les sujets d'un simulacre parodique (Shoah, ultralibéralisme, guerres économiques, dictatures africaines, etc.).

Les espaces de l'horreur : méta-théâtralité ou farce idéologique versus farce culinaire.

Étude de cas : *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux, Richard III n'aura pas lieu... , Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha?*

La méta-théâtralité est la manière dont la politique devient le spectacle de sa propre mise-en-scène, et les idéologies se transforment en une vaste panoplie farcesque : ainsi, dans *Richard III n'aura pas lieu...*, nous sommes au centre d'un « théâtre théâtral », pour reprendre la formule de Meyerhold, qui met en scène tout l'arsenal d'une mascarade d'horreurs. Le camarade Généralissime Staline, personnage au nom hyperbolique, est soumis à une transformation farfelue : au début de la pièce, il apparaît affublé d'une petite moustache facilement identifiable (comme pour rendre un hommage théâtral provocateur au metteur en scène Meyerhold qu'il retient prisonnier), et à la scène 13, il apparaît au milieu d'une ambiance festive,

comme l'homme qui traverse le mur », « le personnage porte un tablier de cuisine et pousse des deux mains une sorte de table roulante, comme dans les grands restaurants. Sur la table [...] se trouve un plat surmonté d'un énorme couvercle conique en argent. (Vişniec, 2012, p. 116)

Très vite, la situation passe du ridicule au comique cruel, frôlant le grotesque : lorsque les acteurs soulèvent le couvercle, ils découvrent la tête coupée de Richard III. L'étalage sadique de la mort, des offrandes de guerre, atteint son paroxysme lorsque le Généralissime offre littéralement la tête de Richard III sur un plateau, une tête qui, telle une figure monstrueuse et diabolique, tremble et hurle, menaçant Meyerhold et tous les acteurs sur scène. Dans une atmosphère de délire et d'ivresse, les acteurs nourrissent la tête, et celle-ci souffle une dernière autocritique au metteur en scène sur des airs d'opéra... La scène tourne finalement au carnage, et Tania, la femme de Meyerhold, le fera taire en lui bouchant la bouche avec une serviette en papier. La scène suivante reprend un autre topos carnavalesque, l'accouchement grotesque : après avoir gonflé démesurément, l'épouse, entourée de faux médecins, accouche de l'enfant Roi. Une marionnette d'un enfant de dix ans, appelée « le Camarade Bébé », apparaît sur scène, éternue, crache et rote, avant de lancer un arsenal d'insultes à l'encontre de son père. Roi du Carnaval, ce camarade-homme-bébé, couronne dorée sur la tête, termine sa diatribe par une succession de jeux de mots et de blagues politiques qui ridiculisent le dictateur. En dramatisant la politique par la farce, non seulement l'histoire est une énorme farce tragique, mais elle devient très vite un cauchemar, aussi réel

que Meyerhold peut l'être, et il ne s'en réveillera jamais. Les farces politiques de Matei Vișniec révèlent ainsi la banalité du mal en lien étroit avec ce fort sentiment d'irréalité typique des régimes totalitaires. La situation scénique accumule excès sur excès jusqu'à produire une euphorie comique, mais qui révèle plutôt une stratégie de *confusion* afin d'attirer l'attention sur les risques que la banalisation du mal et la fascination qu'il produit peuvent avoir sur l'humanité.

De même, le congolais Sony Labou Tansi cultive une dramaturgie qui exhibe les ressorts maléfiques des dictatures militaires à travers l'allégorie et la farce, créant des espaces dystopiques où le monstrueux et le carnavalesque sont les maîtres mots. Par un jeu astucieux où les allusions au « bas du corps » alternent avec les détournements de sens les plus absurdes, le comique de mots et les quiproquos, le dramaturge met en scène une joute médiévale dans un espace confiné et cloîtré qui dénonce finalement la violence la plus pure. Dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha?*, la dramaturgie est construite autour de l'idée de la crise de la politique et de ses institutions ; la critique du pouvoir n'est pas directe, affichée, mais passe par la même technique de dérision, par laquelle la métaphore et l'imagerie deviennent des instruments de virulence comique.

Le dramaturge imagine la dictature sous la forme d'un festin pantagruélique et monstrueux, qui rappelle le discours de Rabelais, mais aussi *Ubu Roi* de Jarry. Cette intention gastronomique, très vite assimilée au cannibalisme et à l'obscénité, se manifeste non seulement dans les noms donnés aux scènes, mais surtout dans le faisceau de références lexicales au domaine gastronomique. La métaphore culinaire est importante dans la dramaturgie de Labou Tansi, et dans ce texte elle a une double fonction : elle contribue pleinement au venin juteux du texte qui a une corporalité presque charnelle, sexuelle, et sert d'interface aux intentions réelles des personnages. Ainsi Wallante aborde l'imaginaire culinaire de manière littéraire ; c'est un personnage instinctif, carnivore, pour qui le monde entier est un gigantesque steak, un morceau de viande à avaler : « Moi, la vie m'a mordu aux plus durs endroits, elle ne m'a laissé que la bouche et la queue. » (Labou Tansi, 2014, p. 12). En revanche, Touma utilise le champ lexical gastronomique au sens propre et figuré, transformant les ingrédients en un système argotique à travers lequel il expose ses intentions et ses projets : « Les carottes sont cuites. Nous allons manger à la bonne franquette. Tout pose fesse dans le plat. Ça sent bon. Vite ! Oignons, poivre, sel... [...] Les hommes, ah, ces diables de bêtes. Il suffit d'un peu d'endive pour les cuisiner. » (Labou Tansi, 2014, p. 51). Les corps nus sont asexués, dépourvus d'érotisme, le corps n'est rien d'autre qu'un bon morceau à avaler, et de ce point de vue, les actions que les personnages accomplissent à l'aide de masques et de maquillage rappellent la commedia

dell'arte sont semblable à un investissement identitaire, pour redonner du sens, de la matérialité, de la spiritualité et un rôle social à un corps qui a été dépouillé de tous les attributs de l'individualité.

La relation de pouvoir entre le dictateur Wallance et « l'homme à tout faire » Touma représente à petite échelle le système politique basé sur le modèle tyrannique du pouvoir. Les protagonistes empruntent des traits distincts à la commedia dell'arte – Wallance étant un Capitano despotique, tandis que Touma est une combinaison de Brighella et d'Arlequin. Cet aspect est également mis en évidence par la théâtralité inhérente à leur existence ; Touma, avec l'aide du travesti, change sa panoplie de fonctions utilitaires au gré du Maître : cuisinier, tailleur, maître de cérémonie, soldat, avocat, médecin, confident. Les tyrans décrits par le dramaturge sont lâches, cruels, cupides, avides de pouvoir et de titres, disposant à leur guise des lois du pays et du peuple.

Chez Matei Vişniec, la folie devient un espace de normalité cachée, la farce idéologique ne peut se déployer que sous les auspices masqués du délire. Ainsi, dans *L'histoire du communisme...*, seuls les « fous » sont ceux qui peuvent préserver leur liberté intérieure, et leur catégorisation selon la « gravité » de leur maladie est directement proportionnelle au degré d'idéologisation, de rééducation auquel ils ont été soumis, ou de résistance à l'appareil répressif de la démagogie stalinienne. À l'autre bout du spectre, tous ceux qui sont aveuglés par l'idéologie communiste, par la fascination de « l'homme nouveau » sont pris dans un processus d'aveuglement extatique à l'égard de Staline. Là encore, on assiste à une progression mathématique du délire, des discours enflammés du directeur et de l'écrivain à l'hystérie érotomane de l'infirmière Katia.

Dans *Richard III n'aura pas lieu...*, la folie s'infiltré de manière perfide et cachée dans les consciences et devient visible sous la forme d'un harcèlement hystérique. Le jeu dramatique émerge du processus de déduplication des voix et des postures ; les personnages entendent des voix, ont des hallucinations auditives et visuelles : Meyerhold croit entendre la voix du Généralissime, pour tomber plus tard dans le piège de la reconnaissance artistique ; puis il y a la voix de Tanya, sa femme, dont la voix est doublée par celle de l'autocensure, ou la voix du fœtus, qui ne voulait pas naître et harcèle la mère. Dans ce vide polyphonique des voix intérieures, la parole jaillit du personnage, jaillit comme sous l'action d'un tribunal manipulateur, dénonçant la perte de la liberté d'expression qui ne peut se trouver que dans l'intime, comme le répète Meyerhold à plusieurs reprises. À travers cette polyphonie grotesque, Vişniec dénonce la manière dont le discours idéologique du pouvoir, la torsion dogmatique, les idoles de l'homme nouveau, le fantasme d'une société unificatrice et égalitaire se sont infiltrés dans la conscience collective.

Tant Matei Vişniec que Sony Labou Tansi semblent préférer une écriture politique, idéologique, une *mise-en-scène* du politique, proposant des espaces et des personnages issus d'un univers carnavalesque. Ainsi, le monstrueux grotesque, le caricatural, l'obscène remplacent le tragique, et le rire épais, homérique, rabelaisien tente de démasquer la cruauté, la cupidité, le cannibalisme de la politique et de ses bourreaux.

References:

1. Chalaye, S. (1999) « Afrique noire : écritures contemporaines », *Théâtre/Public*, no. 4.
2. Dahou, M., (2013) « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières », *Les Cahiers du GRELCEF*, no. 4, *La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones*.
3. Faivre, B. (éd.) (1998) *La farce, un genre pour aujourd'hui*, Centre d'études théâtrales, Université de Louvain.
4. Foucault, M. (1984) *Des espaces autres, Hétérotopies*, « Dits et écrits » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5.
5. Ivernel, P. (1998) « Politique, la farce ? », *La Farce. Un genre médiéval pour aujourd'hui ?* no. 14. Centre d'études théâtrales, Université de Louvain.
6. Koopmans, J. (1998) « Les modernités de la farce : modernité historique, modernité actuelle », in Faivre, B. (éd.), *La farce, un genre pour aujourd'hui*, Centre d'études théâtrales, Université de Louvain.
7. Kwahulé, K. (2006) *Brasserie*. Paris : Éditions théâtrales.
8. Labou Tansi, S. (2014) *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Lansman Editeur, Carnières-Morlanwelz.
9. Vişniec, M. (2012) *Procesul comunismului prin teatru*. Bucureşti : Humanitas.

Diana Nechit is Associate Professor at the Department of Drama and Theatre Studies from the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. She has a PhD in French literature, with a thesis on the theatre of Bernard-Marie Koltès. Her areas of expertise are theatrical studies, the relationship between text and image, contemporary French dramaturgy, and French language for the performing arts. She writes reviews and studies on dramatic literature, theatre, and film, featured in numerous Romanian publications. She has translated contemporary French plays and has already published several texts in anthologies, but also texts to be performed for a Romanian audience.