



# **SOMMAIRE**

**DEDICACE**

**REMERCIEMENTS**

**INTRODUCTION GENERALE**

**PRELIMINAIRES METHODOLOGIQUES**

**PREMIERE PARTIE:ANALYSES STRUCTURALE, DRAMATURGIQUE,THEMATIQUE.**

**DEUXIEME PARTIE:ANALYSE ETHNOLOGIQUE.**

**TROISIEME PARTIE : LA DIMENSION THERAPEUTIQUE DU THEATRE SOYINKAIEN  
ET TANSIEN.**

**CONCLUSION GENERALE**

**BIBLIOGRAPHIE**

**TABLE DES MATIERES**

**A ma Mère**

*Pour toutes les peines qui m'ont façonné et la gratitude d'une modeste vie qui m'a fait homme.*

**A l'UNEF-ID et à tous les Camarades**

*Pour tout ce que vous m'avez apporté.*

**A Loulou et Andrée,**

*Pour votre précieuse aide technique.*

**A Tita,**

*Votre générosité a été souvent un précieux refuge.*

## REMERCIEMENTS

A mon Directeur de thèse, Jean **Verdeil**,

Pour toute votre patience, vos conseils et votre générosité.

A mes amis du **Gabon** et de **France**,

particulièrement à :

Patrick **Daouda**, Ibise **Ibinga**, Colombe **Ado**, Sylver **Minko**, Sandor **Ogoula**, Victorien **Koumba**, Gervais **Ayogomwango**, Vincent de Paul **Tongo**, Martine **Boissinot**, Thierry **Ekogha**, Christophe **Bérardi**, Anaïs **Gérard**, Ian **Dufour**, Cédric **Sczabo**, Stéphane **Parisot**, Mme **de Lusignan**, la famille **Guillot**, Houria **Bouteldja**, Fatima **Bouteldja**, Hassan **El Mossadack**, Luc **Peillon**, Pouria **Amirshahi**, Mickael **Dahan**, Carine **Seiler**, Mathieu **Klein**, Emmanuel **Palliet**, Olivier **Daronnat**, Michael **Delafosse**, Frédéric **Hocquard**, Claire **Leflecher**, Capucine **Edou**, Carole **Haze**, Blaise **Lechevalier**, Aït- Amar Kamel, Tifen **Ducharne**, Guillaume **Testa**, Eric **Polian**, Xavier **Vuillaume**, Sarah **Bénichou**, Rémy **Bourdu**, François **Carbonel**, Stéphane **Olivier**, Gwetaltz **Frigout**, Philippe **Kerauffret**, Alexandra **Maluck- Maurel**, Nicolas **Maluck- Maurel**, Willy **Audry**, Elsa **Seys**, Raphaël **Ruffier**, Emmanuel **Crétin-Magand**, Stéphane **Berthoz**, Audrey **Hotelier**, Frédéric **Bonnot**, Pierre **Catan**, Laurent **Mouguiama**, Ange **Santini**, Franck **Idiata**, Amos **Bakuku**, Moineau **Daouda**, **Mehdi**, Béatrice **Cosme**, , Eric **Butot**, Pierre-Jérôme **.Biscarat**, Romain **Blachier** , Jean Olivier **Missounga**, Thierry **Guintrand**, Samia **El mars**, Grégory **Martin**, Julie **Coudry**, Michael **Bruel**, Sébastien **Couder**, Olivier **Missounga**, Julie **Gouazé**, Céline **Prost**, Emmanuelle **Ferret...**

Vous m'avez permis d'aller au bout de cet effort, chacun selon sa personnalité ou ses moyens. Je tiens à vous dire encore merci.

## INTRODUCTION

*La gestation de ce projet a commencé par un rapport personnel au théâtre, une pratique de prime adolescence qui avait débuté lorsque nous étions lycéen. A cette époque, nous jouions une pièce de Soyinka, Le Lion et La Perle. On me confia le rôle de Lakounlé, cet instituteur iconoclaste et acculturé qui rêvait de transformer la mentalité traditionnelle. Le choc procuré par cette première expérience était si forte que notre passion de cet art devint une seconde vie.*

En réalité, la pratique du théâtre était pour nous une introspection qui nous permettait de nous réaliser dans un contexte socio-politique difficile et souvent alimenté de frasques rocambolesques, tel ce fait divers qui se produisit non loin de notre quartier, dans un de ces «bas-fonds» où la misère à portée de vue apparaissait comme une identité : un haut dignitaire du pays avait pris l'habitude de passer ses nuits chez une jeune demoiselle qui, sans nulle hésitation, était la plus belle fleur de ce nid de pauvreté. Un soir, notre gros monsieur tomba sur une surprenante vision: la belle était dans les bras d'un vigoureux jeune homme dont le pouvoir de séduction avait dépassé l'horizon de notre «monde». Pris de fougue criminelle, il déchargea des violentes rafales de plomb sur son rival. Alertés par les cris de panique de la jeune fille, des voisins accoururent vers le lieu du crime. En guise de représailles, certains mirent le feu à la somptueuse voiture du gros monsieur pendant que d'autres le lynchèrent jusqu'à ce que vie s'en aille et que mort s'en suive. Dès lors, plus aucun gros monsieur n'eut le courage de s'aventurer dans notre quartier "Kinguélé" de peur de perdre ses bijoux de plaisir immodéré, notre quartier fut déclaré zone interdite et haut lieu de la contestation et de la rébellion populaire.

Au lycée, il nous vint l'idée de monter une pièce qui aurait pour source ce fait divers, nous dûmes y renoncer sur les conseils du coordonnateur des activités culturelles. Le théâtre et la vie, mieux, l'expérience personnelle et l'expérience collective se mêlaient intimement. Le théâtre nous donnait ainsi une vision plus critique de notre

existence et de nos problèmes. Il apparaissait comme une des rares formes de liberté d'expression dans un contexte politique et social qui inculquait le respect et la peur de l'ordre social.

Par la suite notre passion du théâtre s'affina avec la lecture des pièces d'auteurs africains et européens. Un second choc s'était produit en nous à la fin des années 80 en lisant des pièces de Soyinka et des articles de presse consacrés à sa création littéraire et à son combat pour les libertés. En 1986, Soyinka recevait le prix Nobel de littérature. Des pans entiers de sa lutte nous étaient ainsi livrés. ils constituaient pour nous une référence et un modèle de réflexion et d'action qui nous permettaient de comprendre notre propre condition. Nous avons découvert La'bou Tansi dans le cadre du Concours Théâtral Africain de Radio-France Inter avec la pièce *Je Soussigné Cardiaque*. La violence poétique de son verbe contestataire nous avait fasciné au point que nous reprenions des citations entières lors des débats que nous avions entre amis pendant nos virées nocturnes.

Dès lors, partant d'une passion profonde pour le théâtre et nourrissant cette double admiration, nous avons eu ce projet : mener une réflexion sur les pièces de Soyinka et celles de La'bou Tansi dans une perspective qui tendrait à poser la relation du texte théâtral avec les interrogations sociales.

La substance de ce travail est le résultat d'un effort d'investigation à travers l'univers imaginaire de deux écrivains africains qui comptent parmi les plus représentatifs de la création littéraire et de l'engagement intellectuel d'une «aire culturelle», pour reprendre un concept élaboré par Melville J.Herskovits qui recouvre de grandes diversités d'une même ontologie, souvent désignée sous le concept «négro-africain».

En posant au seuil de notre travail la nature même de cette problématique, nous cherchons de cette manière à soulever deux types d'interrogation dont les éclaircissements constituent des préalables nécessaires pour se préparer à ce voyage dans les espaces textuels qui sont, comme nous le verrons par la suite, des révélateurs d'univers socioculturels où se dégagent des permanences, des confrontations et des fortes mutations sociales et religieuses.

Est-il possible d'aborder le texte théâtral comme un «univers socioculturel» réel et ne pas trahir la nature de sa spécificité ?

Comment une méthodologie textuelle du théâtre amène t-elle à appréhender les fonctionnements sociaux et l'essence de la métaphysique négro-africaine ?

Nous voici donc à l'orée des orientations théoriques qui seront précisées au long de ce travail.

Aborder les pièces de Labou Tansi et celles de Soyinka dans leurs rapports avec l'univers référentiel, c'est établir une conjonction thématique entre les questions que soulèvent ces pièces et les problématiques socioculturelles de leur monde respectif.

Sur cette question Jean Duvignaud a démontré dans son ouvrage *Spectacles et Société* que le théâtre apparaît comme une forme individuelle et collective de révolte qui traduit une situation de rupture sociale. Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et Pensée chez les grecs* porte la même analyse en interrogeant les rapports de ces habitants avec le théâtre. Il en vient à démontrer que celui-ci naît à un moment où l'ancienne société grecque perd le pouvoir et où de nouvelles énergies cherchent à réorganiser la société. Il nous semble qu'un phénomène assez semblable se produit en Afrique. En effet, on constate que l'Afrique rurale dont la vision du monde a fortement imprégné les mentalités, agonise sous l'effet d'une pensée qui tente d'opérer des synthèses socioculturelles à partir de l'expérience de la vie citadine. Mais celle-ci n'est pas comparable dans sa réalité aux modes de vie occidentale. Elle apparaît comme la somme de diverses expériences douloureuses et conflictuelles, dont l'esclavage et la colonisation, auxquelles s'ajoutent une gestion chaotique du présent. C'est en définitive un type de société nouvelle qu'abordent les pièces de Soyinka et celles de La'bou Tansi.

Le théâtre de Soyinka et celui de La'bou Tansi prospecteraient les éléments de cette rupture sociale et métaphysique. Ils donneraient au théâtre négro-africain une sorte de maturité, elle-même inséparable des nouveaux contextes socio-culturels de l'Afrique contemporaine. Une telle volonté, mieux dirons-nous, cette nécessité avait été anihilée par une orientation arbitraire de la pratique théâtrale par le système colonial.

Le foisonnement social et spirituel de l'espace urbain engendrerait alors des questions et des problématiques qui se manifesteraient dans les arts par une recherche permanente de sens de la rupture. Le terme "sens" devra être pris ici dans une acception totale et plurielle qui démontre qu'il n'y a pas de bornes à la liberté et à la volonté de sonder les réalités sociales.

Il s'agit donc pour nous de voir, à travers le questionnement structural de ces pièces, l'étrange ressemblance des problématiques littéraires avec les interrogations sociales.

Les buts assignés, nous dira-t-on, ne sont pas nouveaux. Certes, mais nous voudrions aller plus loin que l'approche scientifique ou sociologique, en décelant dans la «vraisemblance» des thèmes littéraires avec les réalités sociales les marques d'une pensée qui porterait les méandres imperceptibles de l'existence.

Le «jeu» nécessaire de l'acte inventif ou de l'imaginaire comporterait des subtilités pertinentes sur l'homme que n'offrirait pas la vie quotidienne. Nous voudrions partir de ce «jeu» pour quêter la substance de la «Réalité».

Il serait peut-être judicieux d'évoquer quelques héritages méthodologiques ou idéologiques pour mieux éclaircir notre démarche.

Une longue tradition littéraire manifestée en France par les courants réaliste et naturaliste au siècle dernier établissait déjà cette préoccupation de «dire» la réalité sociale. La critique littéraire inspirée du positivisme ira dans le même sens pour établir les lois «objectives» de la société à partir du texte littéraire. Les critiques sociologique et marxiste ont suivi la même démarche puisqu'elles considèrent l'œuvre littéraire comme un «univers social» et comme un champ où s'expriment les luttes des classes.

Plus proche de nous, c'est-à-dire dans l'espace littéraire négro-africain, la critique de type ethnologique dont les chantres furent Senghor, J. Jahn et le R.P. Mveng, va tenter de trouver dans les œuvres littéraires des écrivains noirs-africains l'expression de l'identité culturelle négro-africaine. A leur suite, toute une floraison de travaux

universitaires ira dans le même sens ; ce, en dépit des procès de «vérisme» dont ces chercheurs ou étudiants feront l'objet. De nos jours encore, la tradition est loin de s'éteindre comme si une nécessité congénitale guidait le chercheur en littérature négro-africaine vers l'explicite socioculturel. Sur le fronton de cette orientation s'illumine la spécificité de l'élaboration de la nouvelle écriture négro-africaine. Une rupture tant au niveau du contenu et du style que des orientations s'opèrent de manière éclatante entre les premières œuvres littéraires négro-africaines comme celles du Togolais Couchoro et les écrivains de la deuxième génération. En effet, la littérature négro-africaine d'inspiration coloniale est une caution de l'entreprise d'exploitation de l'Afrique. Ainsi Paul Hazoumé écrivait dans *Le Pacte de Sang au Dahomey*, pour résumer la mission de l'écrivain africain :

*« Devons-nous donc nous laisser arrêter par des considérations de personnes, par des dangers problématiques, par des difficultés insurmontables à la vérité quand une noble tâche s'impose : fournir à la colonisation les informations auxquelles elle a droit, pour mieux pénétrer et guider les masses, et en même temps, fournir aux ethnologues les matériaux indispensables à leur synthèse ».*<sup>1</sup>

En réaction à cette orientation bienveillante, les écrivains de la deuxième génération et leurs suivants vont poser l'homme africain en situation, c'est-à-dire confronté à ses réalités sociales. Cette rupture va également influencer les approches critiques des œuvres littéraires négro-africaines dont les enjeux seront d'amener à saisir la problématique sociale à partir d'une écriture nouvelle.

Nous partons donc de cette orientation pour poser la problématique socioculturelle à travers le texte théâtral comme une sorte de thérapie de la problématique sociale qui fonderait l'acte créateur.

Cette problématique n'a été observable qu'à partir d'une analyse comparative mettant en valeur des profondes convergences et divergences culturelles et esthétiques entre l'œuvre dramatique de Soyinka et celle de La'bou Tansi.

---

<sup>1</sup> Hazoumé(P.),1956, *Le Pacte de Sang au Dahomey*, Paris, Institut d'Ethnologie, p.VI

S'agissant des convergences, on notera que le dynamisme des espaces socioculturels tansiens et soyinkaïens sont tributaires des phénomènes endogènes (discrimination d'âge ou de sexe) et exogènes (colonisation, urbanisation).

Concernant les divergences, la «conscience collective et historique», mieux l'ontologie tansienne et soyinkaïenne, bien que comportant des profondes similitudes, est une donnée qui ne peut s'apprécier qu'à partir de certains symboles cosmiques dont la portée sociale et religieuse comporte des nuances non négligeables.

Chez La'bou Tansi, c'est la quête transcendante de l'homme angoissé, qui trouverait dans le verbe la sève spirituelle pour accéder au numineux. L'unité tansienne serait une quête mystique qui s'apparenterait à une conquête des forces mythiques à travers la défloration permanente du verbe. La'bou Tansi «couche» avec les mots. Le verbe «coucher» doit être pris dans son sens le plus intime, c'est-à-dire faire l'amour. Cependant, ici, il n'est pas question de l'acte sexuel profane mais d'un acte d'apparence rituelle où la «pénétration vaginale» serait une volonté d'unification de deux mondes temporairement distendus par «l'acosmisme», c'est-à-dire le relâchement du lien nécessaire contenu dans toute matière entre les énergies terrestres (que représentent les forces humaines) et les énergies spirituelles (qui sont présentes dans tout véhicule surnaturel). On pourrait alors comparer l'écriture tansienne à un «orgasme» qui se manifesterait par des envolées jouissives du souffle créateur, où le créant et le créé atteindraient les horizons insoupçonnés de la liberté pure. La'bou Tansi comme le langage avec lequel il «couche» sont deux «matières» libres.

L'œuvre théâtrale de Soyinka est, quant à elle, marquée par l'énergie fécondatrice et virile d'Ogun, force «cosmique» qui pénètre et galvanise toutes les forces de vie. Le théâtre de Soyinka serait un hymne perpétuel à cette figure rituelle de l'unité du peuple Yorouba. Ainsi, pour Soyinka, le cosmos serait un univers symbolique et symbiotique, dans le sens où pouvait le percevoir un Charles Baudelaire. Son écriture théâtrale se comprendrait alors comme une recherche d'harmonie où toutes les forces cosmiques seraient célébrées pour donner puissance à la création théâtrale.

L'espace théâtral serait ainsi pour Soyinka et Labou Tansi le lieu d'une autre invention, la liberté d'une parole qui sonderait les manifestations d'un mal-être social et spirituel dépassant largement leur univers référentiel respectif. Cette quête des «profondeurs malades» de la société s'apparenterait à un processus thérapeutique qui engagerait le dramaturge, les personnages de ses univers scéniques mais aussi les lecteurs ou les spectateurs. Cette dimension accordée au théâtre n'est pas nouvelle, il suffirait de se référer à certains théoriciens ou praticiens qui ont marqué l'esthétique théâtrale. De même, on trouverait dans l'essence religieuse des manifestations culturelles et de la création littéraire africaines les éléments d'une telle orientation.

Nous voudrions, de fait, nous donner les «instruments» méthodologiques pour y parvenir. Pour cela, une analyse littéraire paraît inséparable de cette volonté. D'abord parce que l'analyse littéraire de type structural est une démarche rationnelle qui sort l'œuvre littéraire de «ce statut d'exception». Comme le souligne P. Bourdieu, le critique littéraire est comparable au sociologue pour qui

*« la réalité qu'il poursuit ne se laisse pas réduire aux données immédiates de l'expérience sensible dans lesquelles elle se livre ; il ne vise pas à donner à voir, ou à sentir, mais à construire des systèmes de relations intangibles capables de rendre raison des données sensibles. »<sup>2</sup>.*

Il s'agira donc de trouver la fécondité de l'organisation des pièces capable d'irriguer une réflexion dense des données sensibles qu'elles évoquent.

A la suite de cette prospection structurale, nous utiliserons une méthode herméneutique qui s'inspire des données méthodologiques de l'ethnologie. Enfin, Il nous paraîtrait insuffisant de nous limiter qu'à l'aspect descriptif et interprétatif des pièces du corpus, c'est pourquoi cette thèse prospecte dans «l'inventé» littéraire, en l'occurrence le texte théâtral, les éléments qui permettent de saisir les écritures tansienne et soyinkaïenne comme une thérapie qui donnerait une portée rituelle à leur

---

<sup>2</sup> Bourdieu(P.), 1992, *Règles de l'Art, Genèse et Structure du Champ Littéraire*, E . du Seuil p.13

œuvre dramatique comme si, en se détachant de sa matrice originelle, le théâtre se mettait à reconstruire un rituel nouveau en fonction des tensions sociales ou métaphysiques du référent socioculturel où il prend naissance.

# **PRELIMINAIRES METHODOLOGIQUES**

## ESQUISSE D'UNE RUPTURE

Le théâtre négro-africain moderne prendrait forme à partir de deux faits historiques majeurs : la **Colonisation** et les **Indépendances**. Situations inédites dans l'histoire de l'Afrique et qui ont engendré des rapports nouveaux de l'homme africain avec sa manière de percevoir son environnement et son être social.

Les travaux consacrés au théâtre négro-africain (comme ceux de Cornevin ou d'Ulli Beier) durant la période qui précède les Indépendances africaines, c'est-à-dire avant le début des années 60, montrent que la pratique et l'écriture théâtrales ne se s'étaient pas encore affranchies d'une certaine propension à mettre en scène des données culturelles autochtones, souvent orientées vers la satisfaction des curiosités exotiques européennes. Il s'agissait souvent d'une véritable manipulation des données culturelles, compte tenu des multiples opérations de destruction des manifestations authentiques des cultures traditionnelles pour des réalités artistiques dépouillées de leur contenu spirituel. C'étaient alors les aspects relevant d'un besoin exotique qui furent présentés pour donner une image réductrice et puérile de la conscience culturelle négro-africaine. Mais il serait hasardeux, voire trompeur de considérer la théâtralisation des rituels traditionnels comme des représentations théâtrales. L'insuffisance du pouvoir de l'imagination, la part peu importante du conflit social de l'époque, tout comme l'insuffisance d'éléments esthétiques démontrent qu'il s'agissait d'une période durant laquelle la création théâtrale en Afrique noire était en quête de sens. Toutefois, sans tomber dans un jugement excessif, on remarquera, à la même époque, une expression théâtrale qui conviendrait mieux à la définition que nous nous faisons du théâtre. Le théâtre de l'école William Ponty en Côte-d'Ivoire et de petites troupes scolaires, un peu partout sur le continent, montrent parfois des créations théâtrales qui sortent progressivement de cette orientation et commencent à poser la donnée sociale comme le terreau vivifiant de la création théâtrale. Cependant, elles restent encore enchaînées au contrôle du pouvoir colonial. C'est en Afrique de l'Ouest anglophone que se manifeste de manière plus éclatante l'autonomie du théâtre négro-africain de la censure idéologique coloniale, notamment au Nigeria avec Hubert Ogundé dont les

pièces étaient souvent des satires sociales. D'ailleurs, Ogundé fut interdit en 1945 par le gouvernement colonial pour avoir monté une pièce, *la Grève et la Faim*, dénonçant la condition misérable des ouvriers nigériens et prenant partie pour la grève générale. Certes, un auteur comme Soyinka fait figure de précurseur d'un théâtre dense et novateur en matière de mise en scène, avec les pièces suivantes : *Les Gens des Marais* (1959), *Les Tribulations de Frères Jéro* (1960) ou encore *La Danse de la Forêt* (1960) commandée pour la célébration de l'Indépendance du Nigeria.

Mais de manière générale, la théâtralisation des données culturelles et la satire des mœurs traditionnelles caractérisent encore la pratique et l'écriture théâtrale négro-africaine jusqu'à la fin des années 70. Néanmoins, quelques exceptions sont à signalées, par exemple chez Aimé Césaire, si l'on élargit l'espace de la création littéraire négro-africaine à la problématique culturelle et historique du peuple noir. Le théâtre de Césaire, tout comme l'ensemble de son œuvre littéraire, renvoie à un engagement culturel, social et politique : **la négritude**. Il en porte toute la vigueur qui a caractérisé ce langage de la contestation des libertés spoliées, des cultures violées et de l'affirmation de la dignité du peuple noir. C'est à ce titre que nous citerons *La Tragédie du Roi Christophe* comme l'une des pièces majeures qui marque la naissance du théâtre négro-africain moderne. Christophe fait roi, à la suite de la libération contre le maître blanc, hérite aussi du mythe de son compagnon de révolte Toussaint Louverture. Le peuple qui savoure encore les instants d'indépendance a du mal à suivre la dérive autoritaire d'un monarque naguère héros révolutionnaire. Le mythe tombe sous le coup des libéricides. Le poids de la mort de Christophe sonne le début d'une longue nuit cauchemardesque qui a englouti les rêves de régénérescence du peuple haïtien. Avec cette rupture thématique et esthétique, le théâtre négro-africain commencerait à quêter l'essence d'un malaise social en action. Ce changement est bien visible chez Soyinka et La'bou Tansi.

## 0.1 LE CHOIX DE SOYINKA ET DE LABOU TANSI

Soyinka et La'bou Tansi ne se contentent pas d'évoquer l'affrontement des consciences et les tensions avec leur environnement socioculturel. Le langage, chez eux, participe aussi à faire sentir au lecteur la force des problèmes collectifs par une esthétique du grotesque où sont mêlés les niveaux de langue, les créations lexicales (surtout chez Sony La'bou Tansi), le grossissement des situations ou leur réalisme décapant..., en somme, il y aurait, chez ces deux dramaturges, une volonté de dépasser les techniques simplistes du théâtre à thèse africain par une recherche constante de l'existant problématique qui caractérise bien la situation de l'homme africain contemporain. La place particulière que prend un personnage par rapport au groupe social démontre clairement qu'il y a un déplacement du champ thématique et esthétique traditionnel par l'exploration, à travers des parcours fictifs des problématiques sociales, rechercher dans celles-ci l'unité de l'être. Car il y a chez Soyinka, comme chez La'bou Tansi, une quête permanente d'harmonie au sein d'un univers éclaté. L'acte d'écrire, ici, s'apparenterait à une sorte de rite de purification qui devrait aboutir à la réconciliation des forces en conflit tant sur le plan immanent que sur le plan transcendantal. Nous allons tenter de cerner cette hypothèse, à travers les résumés des pièces de notre corpus.

## 0.2 LE CORPUS

### *Les Gens du Marais*<sup>3</sup>

Dans le cadre spatial du delta du Niger en pays Ijaw, le couple âgé formé d'Alou et Makouri témoigne du plus grand respect des traditions. Par contraste, la ville offre aux jeunes une solution de fuite. Les deux jumeaux d'Alou et de Makouri n'ont pu résister

---

<sup>3</sup> Soyinka(W.), 1976, *Les Gens des Marais*, Paris, Hatier,150 pages.

au mirage. Déception pour Igouézou qui a tout perdu à la ville. Il retourne au village complètement frustré. Malgré une volonté remarquable et des sacrifices importants qu'il fait à la Divinité du Marais par le truchement du prêtre, le Kadiye, ses récoltes ne seront pas épargnées des intempéries. Il se révolte contre l'autorité religieuse donc contre l'ordre établi et s'exile à nouveau. L'exil individuel serait un acte de liberté authentique, une volonté de rupture par rapport du groupe social. Wole Soyinka a réussi à introduire dans cette pièce une nouvelle dimension à deux thèmes récurrents de la littérature africaine : l'opposition Ville/Campagne et le conflit des générations.

### ***La Mort et l'Ecuyer du Roi*<sup>4</sup>**

Elle aborde le problème d'une communauté traditionnelle qui voit l'ordre métaphysique de son histoire menacé par l'incapacité d'un homme à assumer et à pérenniser un acte fort de l'unité de sa société, le culte de passage. Derrière cette impossibilité, Soyinka soulève deux questions essentielles :

1. Comment la conscience historique et religieuse peut-elle s'exprimer dans un contexte d'impérialisme culturel ?
2. Le devenir d'une communauté est-il déterminé par l'histoire ou par l'acte d'un individu ?

Question nouvelle qui apparaît comme un non sens par rapport à l'ontologie communautaire. Elle traduit toutefois une crise au niveau de la gestion de l'héritage spirituel.

### ***La Parenthèse de Sang*<sup>5</sup>**

Dans cet espace où la vie est «suspendue», seule la mort régit les personnages. Certains demeurent lucides et d'autres apparaissent complètement «dopés» par les pulsions du mal qui se traduisent par la folie, la loi de l'envers et de l'immoral. Cependant, l'espoir suscité par le mythique Libertashio continue de faire des adeptes malgré la chasse aux opposants ouverte par la dictature militaire.

---

<sup>4</sup> Soyinka(W.), 1986, *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, Paris, Hatier, 126 pages

<sup>5</sup> La'bou Tansi(S.), 1981, *La Parenthèse de Sang*, Hatier, 72 pages.

La place de mythe prend sens à partir d'un vécu original. Le mythe change de portée temporelle. La dimension ancestrale est remplacée par un acte historique authentique réduit à une échelle temporelle courte. Le processus de la mythification ne prendrait plus souche dans la conscience historique mais dans la liberté individuelle ou collective.

### ***Je Soussigné Cardiaque*<sup>6</sup>**

Un instituteur, Mallot, décide de rompre le silence généralisé et forcé sur les injustices sociales. Il s'attaque ainsi aux symboles de la puissance financière et politique : Perono, un colon (pour qui les noirs sont des sous-hommes) qui est l'alpha et l'oméga des existences dans cet univers gangrené par la corruption, le népotisme, la délation et le bâillonnement de la parole contestataire. Le combat de Mallot est vain. Il est démuné matériellement et ne possède que la puissance du verbe. Son héroïsme, acte de liberté qui dépasse les silences, a cependant une portée mystique.

Il est évident que nous n'omettrons pas de mentionner les autres pièces de Soyinka et de Labou Tansi lorsqu'il y aura nécessité de les citer.

### **0.3. EXPLICATIONS METHODOLOGIQUES**

Ces explications sont nécessaires pour mieux comprendre la démarche méthodologique que nous utilisons afin de rendre compte de notre réflexion. La connaissance de la méthode est un préalable incontournable avant toute exégèse.

---

<sup>6</sup> La'bou Tansi(S.),1981, *Je Soussigné Cardiaque*. Paris, Hatier, 72 pages.

### 0.3.1. DEFINITION DE L'OBJET

#### 0.3.1.1. Le texte théâtral : définition

Toute analyse d'une structure ne doit pas faire l'économie de la définition des éléments qui la composent. Partant de ce postulat, nous tenterons de cerner les différentes parties constitutives du texte théâtral.

La pièce de théâtre est un univers polysémique où tous les constituants forment une totalité signifiante. Ces constituants apparaissent sous deux formes :

**La première se manifeste souvent sous un aspect descriptif** : elle énonce les conditions de l'action ou, si l'on veut, elle répond aux questions suivantes : Par qui ? Comment ? Dans quel cadre spatio-temporel la fable va-t-elle être dite ? Cette partie du texte théâtral est communément appelée «didascalies». Elle implique pour le lecteur ou le praticien du théâtre la représentation imaginaire du cadre et des modalités de l'action. Anne Uberseld en donne la définition suivante :

«*Tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas proféré par l'acteur, c'est-à-dire ce qui est directement le fait du scripteur*»<sup>7</sup>. Le pluriel souvent accolé au terme traduit la diversité des éléments qui composent cette partie du texte théâtral. En effet on y dégage :

**1- La liste des personnages.** Elle précise les personnages de la fable ou fournit des informations sur leurs particularités sociales. Quelques exemples pris chez Soyinka et La'bou Tansi étayeront notre propos.

Dans la pièce, *La Route*, la liste des personnages se présente de la manière suivante :

**«Mourano** : *serviteur personnel de Professeur*

**Kotonou** : *précédemment chauffeur de «sans-tarder-sans danger»*

**Samson** : *coxeur (rabatteurs de passagers) et second de Kotonou*

**Saloubi** : *apprenti chauffeur*

**Professeur :** patron (entre autres...) du havre des chauffeurs. Ancien moniteur de l'école du dimanche et ex-prédicateur laïque.

**Big Boss :** politicien

**Say Tokyo Kid :** chauffeur et chef d'un gang d'hommes de main.

**Jo- les pièces :** policier.

**Quelques vagabonds, Une foule»<sup>8</sup>**

Dans *Une Chouette Petite Vie bien Osée* de La'bou Tansi, la liste des personnages a la configuration suivante :

« **L'espèce d'homme,** alias roi de ce monde, également nommé Mandchoues

**Son écuyer,** 40 ans

**Emam,** général, 50 ans

**Mikael,** colonel, ami du général Emam

**Adona,** capitaine, ami de Mikael

**Essayine,** femme de 29 ans

**Esther,** assistante du reporter Coppola, 26 ans

**El-Maboule,** savant, archéologue, 86 ans »<sup>9</sup>.

Ces informations montrent le type de précision que peut contenir une liste des personnages. Celles-ci peuvent aussi souligner ou mentionner les rapports de forces en présence. On notera aussi que le contenu de ces indications scéniques varie selon les auteurs et leurs intentions scéniques. Chez La'bou Tansi, on note une habitude à signaler l'âge des personnages, tandis que chez Soyinka c'est plus la situation sociale et professionnelle des personnages qui est évoquée.

**2- La deuxième couche didascalique concerne les indications de décor** dans lesquelles l'auteur présente le cadre spatio-temporel de la fable. Elles peuvent dépasser la seule description des constituants scéniques et présenter les attitudes ou

---

<sup>8</sup> Soyinka (W), 1986, *La Route*, Paris, op cit. p.9.

<sup>9</sup> La'bou Tansi, op. cit. p.65.

les gestes des personnages avant le texte dialogué, comme le montre une description du décor dans *les Gens des Marais* :

« un village palustre :

*Les grenouilles, la pluie, les bruits qui montent du marais. La scène se passe à l'intérieur d'une hutte bâtie sur un de ses îlots de terre à peu près ferme dispersé dans les marais (...) Makouri, un vieillard d'une soixantaine d'années, se tient près de la fenêtre et regarde au-dehors (...) Alou, sa femme presque 'aussi âgée que lui est assise sur une natte, occupée à retirer d'une pièce une étoffe qui vient d'être teinte les fils dont la marque forme des motifs décoratifs, elle a près d'elle un chasse-mouches qu'elle utilise fréquemment, poussant des petits cris chaque fois qu'elle se fait piquer par surprise. »<sup>10</sup>*

**3- La dernière couche didascalique englobe les indications scéniques à l'intérieur** du texte dialogué. Elles sont insérées entre les répliques des personnages et ont pour but de fournir des informations de nature diverse : informations sur les déplacements, les attitudes, les gestes, les mimiques, l'intonation et les silences. Ces informations peuvent aussi apparaître lors d'un projet de représentation scénique comme des notes adressées au metteur en scène et aux comédiens.

**La deuxième partie du texte théâtral est constituée des répliques des personnages**, c'est-à-dire le texte dialogué sans les indications scéniques. Elles sont un univers de rôle qui met en jeu les rapports de force, les événements et les actions des personnages.

Toutefois, une définition du texte théâtral ne prenant en compte que l'existence concomitante des parties citées peut paraître insatisfaisante, dans la mesure où il y a des pièces presque entièrement composées de dialogues et ne comportant que l'indication de lieu. C'est surtout le cas des tragédies antiques et des pièces françaises d'avant la deuxième moitié du XVIIIème siècle (cf. Beaumarchais).

En outre, il existe des textes de théâtre qui ne sont composées que d'indications scéniques comme *Acte sans paroles* de Samuel Beckett.

---

<sup>10</sup> Soyinka (W.), op.cit. p.9.

Cependant, une définition totalisante du texte de théâtre ne peut se suffire du seul critère de l'organisation de l'énonciation dont nous avons posé les limites. Les contextes et les préoccupations esthétiques qui ont jalonné l'histoire de l'écriture et de la pratique théâtrale lui ont souvent donné des contours terminologiques différents ou nuancés les uns par rapport aux autres. Une définition normative du texte de théâtre est donc difficile. Les éléments que nous avons retenus constituent néanmoins des repères sur lesquels nous partirons pour une définition minimale. Jean-Pierre Ryngaert écrit en ces termes pour mentionner l'impossibilité d'une définition rigide des caractéristiques de l'écriture théâtrale :

*«Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes, quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et, la plupart du temps, le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture. L'écriture théâtrale y a gagné en liberté et en souplesse ce qu'elle perd parfois en identité ».*<sup>11</sup>

### 0.3.1.2. Théâtre et réel

Deux niveaux d'approche se présentent lorsqu'on pose les rapports entre le théâtre et le réel. Le premier renvoie au théâtre comme un acte de fiction qui a une vocation scénique. Le deuxième niveau est celui du traitement de l'univers référentiel dans le texte et dans la représentation :

***Le théâtre est un genre littéraire fondé sur la fiction (comme le roman ou la nouvelle)***. Cela signifie que tout est inventé (personnages, cadre de l'action, intrigue ...). C'est une construction imaginaire quelle que soit la dimension historique de la pièce. Au niveau de la représentation les signes «imaginaires» de l'espace du texte renvoient à une réalité scénique concrète, mais celle-ci reste du domaine du jeu pour lequel ils ont été créés.

#### ***La question de l'univers référentiel au théâtre***

Le théâtre ne renvoie pas au réel tel qu'il peut se produire mais, comme l'écrit A. Ubersefeld «à un discours sur le réel, non pas à l'histoire, mais à une idée sur

---

<sup>11</sup> Ryngaert(J.P.), op. cit. p.21

*l'histoire*». Ce sont donc les questions engendrées par la fiction théâtrale qui posent la proximité avec les problématiques sociales de tel(s) univers référentiel(s).

Cette brève présentation sur les rapports du théâtre et du réel, nous conduit à clarifier la méthode d'analyse que nous utiliserons.

### **0.3.2. APPROCHE METHODOLOGIQUE**

Elle partira de deux démarches. La première sera consacrée à l'analyse structurale, dramaturgique et thématique. La deuxième se fera autour d'une approche de type ethnologique. Chaque système critique aura un objectif clair en fonction des attentes que nous nous fixons. Il existe néanmoins un lien entre les deux niveaux d'analyse. La première aura un caractère descriptif et explicatif sur les conditions qui déterminent l'émergence des problématiques socioculturelles. Il s'agira de connaître les personnages, la nature et les causes de leurs désaccords avec le groupe social. La deuxième démarche sera axée sur l'interprétation des crises décrites précédemment. La question est de savoir comment l'analyse des parcours actantiels conduisent à saisir et évaluer les projets des personnages de la fable.

#### **0.3.2.1. Premier axe : analyse structurale, dramaturgique et thématique**

##### **0.3.2.1.1. Analyse structurale**

###### ***a-Organisation de la fable***

L'intérêt principal sera porté sur l'aspect narratif des pièces en les épurant de tout ce qui relève des sentiments et des discours. Autrement dit, nous ne retiendrons que les actions des personnages. Celles-ci sont évoquées dans les répliques des personnages lorsqu'ils projettent d'accomplir une action mais c'est surtout dans les didascalies qu'elles sont présentes. La mise en place de ce travail sous-tend «*une sorte de neutralité de l'analyse, un travail chirurgical de séparation entre le narratif et le*

dramatique. Ce travail s'avère encore plus difficile quand il n'existe pas de source connue à la fable et qu'il faut reconstruire cet état premier avec la seule aide du texte dramatique»<sup>12</sup>. R. Monod suggère que l'organisation se fasse de la manière suivante :

- Distinguer les situations et les actions. Il faudrait, selon lui, résumer l'œuvre à une «trame informative»
- Faire abstraction des sentiments et des discours. Seuls les sentiments exprimés par des actions et des discours qui agissent sur l'émetteur et le(s) récepteur(s) en leur faisant accomplir des actions seront mentionnés. Nous intégrerons aussi toutes les actions prévues de se passer sur scène et celles qui se produisent hors scène mais faisant partie de la trame du texte. Après ce travail de structuration de l'intrigue, nous procéderons à la mise en place des relations actantielles dont voici le procédé :

### **b-La structuration actantielle**

Elle est tributaire des travaux de Propp sur les récits(contes) traditionnels russes et ceux de Souriau contenus dans *Les Deux Cents mille Situations Dramatiques*. Selon lui, la fable est «une structure nucléaire en action» dont les unités constituent des situations, c'est-à-dire des moments scéniques qui forment un système de forces dynamiques en raison des tensions qui gouvernent les personnages. Souriau appelle «fonctions dramatiques» les forces qui gouvernent les personnages et qui s'organisent en réseau et dessinent une figure structurale dans un moment scénique. Personnage et fonction ne se recouvrent pas et les systèmes de relation se définissent selon l'examen de tel ou tel personnage. Souriau considère dans les textes dramatiques deux prédicats de base, désir et crainte. Il dégage de ses études six fonctions dramatiques qui traduisent les rapports de forces en présence. Celles-ci apparaissent proches des résultats de la sémiotique narrative. Voici donc les six fonctions dramatiques de Souriau: la force thématique (appétitive), la valeur vers laquelle est orientée la première (bien souhaité), l'arbitre (attributeur du bien), l'obteneur éventuel, un rival ou un opposant, le complice (co-intéressé, adjuvant).

---

<sup>12</sup> Monod, op.cit. , p.110

Partant des travaux de Propp et de Souriau, les sémanticiens et particulièrement Greimas vont élaborer une grammaire du récit plus rigoureuse, en s'appuyant sur les insuffisances de l'analyse des récits proppiens sans qu'ils ne déconsidèrent néanmoins son important apport.

La principale distinction qu'opère Greimas est au niveau de la structuration du récit. Il met en place deux plans : le niveau immanent des structures narratives et le niveau apparent des structures linguistiques. Greimas et à sa suite A. Ubersfeld, qui a intégré l'analyse sémiotique sur les textes de théâtre, distinguent trois couples de force en présence, désignés par le terme «actants». Une définition de ce terme est essentielle, car elle instaure une approche nouvelle des constituants de l'action dramatique traditionnellement centrée sur l'anthropomorphisme du personnage. Selon donc A. Ubersfeld, le terme actant ne s'identifie pas au personnage, car écrit-elle :

*«Un actant peut être une abstraction (la Cité, Eros, le Bien, la Liberté) ou un personnage (le chœur antique, les soldats d'une armée) ou bien une réunion de plusieurs personnages. Ce groupe de personnages pouvant être (...) l'opposant à un sujet et à son action»<sup>13</sup>.* Selon toujours A. Ubersfeld

*«Un personnage peut assumer simultanément ou successivement des fonctions actantielles différentes. Un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n'être inscrite que dans le discours d'autres sujets de l'énonciation (locuteurs) tandis que lui-même n'est jamais sujet de l'énonciation. »<sup>14</sup>*

Les trois couples de personnages qu'elle dégage sont les suivants :

- *le couple sujet/objet* : couple principal. Le sujet tend vers l'objet ou accomplit une action sur lui. On peut le représenter par un schéma fléché :



---

<sup>13</sup> Ubersfeld (A.), op.cit. p.61

<sup>14</sup> Ibidem, p. 62.

- *Le couple destinateur/destinataire.* Le premier cité est celui ou ce qui fait agir le sujet. Le destinataire est le complément d'attribution, celui ou ce pour qui est destiné(e) l'action du sujet.

- *Le couple adjuvant/opposant :* l'adjuvant aide le dessein du sujet sur l'objet, le second le contrecarre.

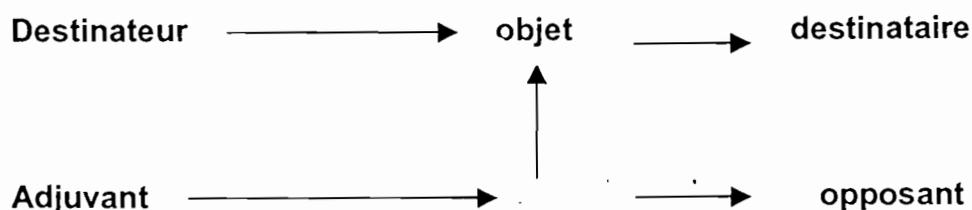
Le schéma actantiel, comme le dit Anne Ubersfeld, est une «véritable syntaxe» de l'action dramatique, seule à même de faire apparaître ses éléments invisibles et ses rapports.

Richard Monod fait un examen critique des schémas actantiels proposés par Anne Ubersfeld et par Greimas et élabore quelques aménagements pour rendre compte de la dynamique actantielle.

Sur le modèle Greimassien, Monod relève l'inopportunité de préciser la relation du sujet à l'objet qui, selon lui, est un «tropisme» :

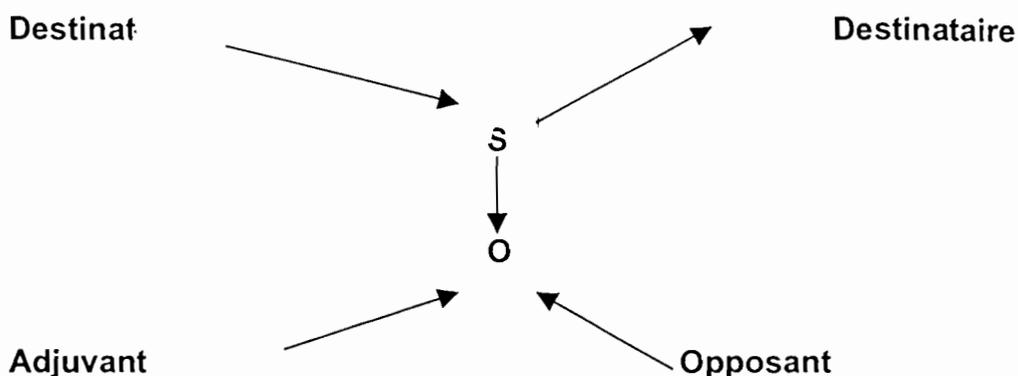
*« la flèche qui lie S à O est un tropisme, positif ou négatif (obsession ou phobie, selon Greimas) »<sup>15</sup>*

Il mentionne aussi l'absence de l'action du destinateur sur le sujet dans le schéma Greimassien :

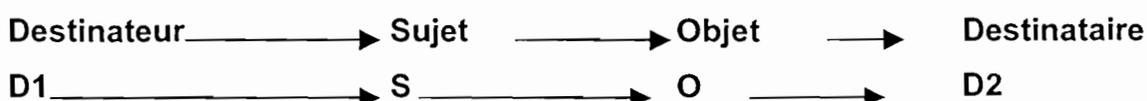


<sup>15</sup> Monod(R.), op.cit. p.152

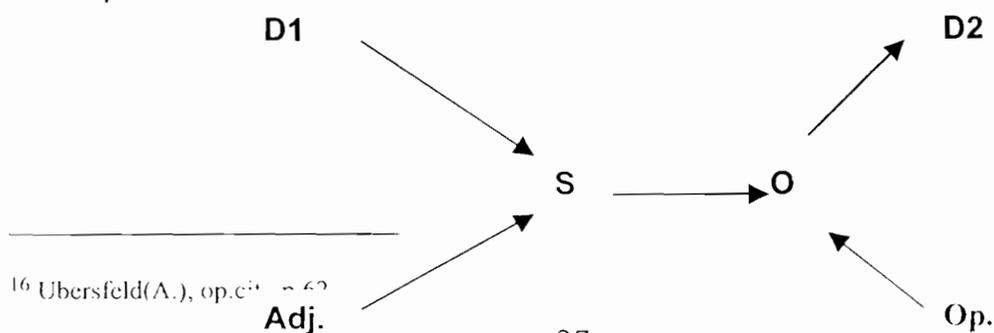
S'agissant de la variante ubersfeldienne, cette action apparaît de la manière suivante :



Toutefois Monod ne trouve pas justifiée la relation de l'adjuvant et de l'opposant sur l'objet et la mise «hors circuit» de l'objet du destinataire posée par le tropisme central :



Ainsi donc, il propose «pour figurer clairement le dynamisme ou tropisme en question, un schéma uniquement orienté de gauche à droite, sens de la lecture, et où adjuvant et opposant viennent se brancher à la fois sur le sujet et sur l'objet ou plutôt sur l'action qui les relie»<sup>16</sup> :



<sup>16</sup> Ubersfeld(A.), op.cit. p. 62

Des essais parfois multiples et variés doivent amener à obtenir les modèles actantiels appropriés qui doivent conduire à l'élaboration d'un modèle actantiel unique qui va permettre :

*«d'obtenir des éléments d'ordre idéologique, politique, historique ou d'ordre symbolique, psychologique, fantasmatique, qui permettent la liste des actants (personnages ou abstracts). Le schéma principal et ses variantes concurrentielles ou accessoires, établi en conformité avec le modèle actantiel, mettant en évidence la structure profonde de l'action dramatique »<sup>17</sup>*

Après l'étude structurale suivra celle des grands ensembles du jeu dramatique : espace, temps, personnages et leur discours.

#### **0.3.2.1.2.L'analyse dramaturgique**

Le deuxième axe de notre analyse portera sur la dramaturgie des textes. L'emploi de ce mot, dans le contexte textuel, peut susciter ambiguïtés et paradoxes ; d'où la nécessité de cerner toutes ses subtilités sémantiques. Dans *Les Termes Clés de L'analyse du théâtre*, Anne Ubersfeld propose une définition de ce terme : *« le mot dramaturgie, (dit-elle), désigne, traditionnellement, le travail de l'auteur des œuvres théâtrales : sens sorti de l'usage. Actuellement il est un de ces termes de la théâtrologie qui possède trois acceptions »<sup>18</sup>* :

1-La dramaturgie est l'étude de la construction du texte de théâtre : ainsi, *La Dramaturgie Classique en France* de Jacques Schérer est l'étude de l'écriture et de la poétique.

---

<sup>17</sup> Ubersfeld (A.), op. cit.62

<sup>18</sup> Ubersfeld(A.), 1996, *Les Termes Clés de l'analyse théâtrale*, Seuil, p.33

2-Elle désigne l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation.

3-Elle est l'activité du dramaturge au sens allemand ou post-brechtien.

En ce sens la dramaturgie est l'étude concrète des rapports du texte et de la représentation avec l'Histoire, d'un côté, et avec l'Idéologie «actuelle» de l'autre. La dramaturgie est alors l'étude non seulement du texte de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre : elle implique donc non pas deux éléments, mais trois.

Il apparaît clairement que la dramaturgie n'appelle pas une définition unilatérale. Monod comme Ubersfeld présente trois définitions de ce terme, la dramaturgie, selon lui, renvoie en définitive à un *«travail d'analyse littéraire qui porte sur la sémantique, la poétique, le discours, l'idéologie de la pièce qu'il s'agit de montrer»*.<sup>19</sup>

La dramaturgie est donc un travail critique qui permet de répondre aux questions suivantes : Dans quelles conditions l'œuvre a-t-elle été écrite, représentée, reçue en son temps, quel a été son sort ensuite ?

La seconde définition porte sur la représentation elle-même et ses rapports avec le texte théâtral. Il appelle dramaturgie *«les types de rapports qui s'instaurent entre le hic-et-hunc de la représentation et l'ailleurs autrefois de la fable»*.<sup>20</sup>

La troisième définition concerne les choix dramaturgiques de l'auteur, autrement dit les aspects relatifs à *«la disposition, au découpage en actes, scènes, répliques, de montage (rythmé, enchaîné, contracté)»*.<sup>21</sup>

Monod n'accepte que moyennement cette définition car pour lui :

---

<sup>19</sup>Monod(R.), op.cit p.121.

<sup>20</sup>Ibidem. p.121.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 122.

*« La dramaturgie ne peut guère être analysée sur le texte seul ou sur l'effet produit par le texte dramatique (...). Les réflexions de Brecht sur l'identification et la distanciation sont trop importantes, trop riches, pour qu'on en fasse l'économie. ».* <sup>22</sup>

C'est à partir de la troisième acception que nous élaborerons notre analyse. Il semble, toutefois, d'un grand intérêt que nous précisions notre position. Le préalable est de considérer la dramaturgie dans les rapports texte/ représentation. Cependant, ceux-ci ne doivent pas nous enfermer dans le refus ou le rejet d'une dramaturgie du texte théâtral. Ceci dit, la dramaturgie concernerait dans une pièce tous les aspects qui peuvent être représentés mentalement par l'imagination du lecteur, qui crée ainsi un espace de jeu lui permettant de construire l'action théâtrale telle qu'elle se présente dans la pièce. Ces aspects concernent : l'espace (Où se joue la pièce ? Quels en sont les constituants scéniques objets, éléments du décor...); les personnages (Qui jouent la pièce ? Comment se présentent-ils ?); la rhétorique et la prosodie (Comment le discours est dit ? Il s'agira ici de voir comment le jeu des formes littéraires est employé pour signifier). Nous serons attentifs aux rapports Parole/silence, aux niveaux de langue, aux registres métaphorique, aux références culturelles, à l'esprit des mots...

#### **0.3.2.1.3.L'analyse thématique**

Le troisième niveau concernera l'étude thématique des pièces : Il s'agit d'un cadre générateur des pistes thématiques qui orienteront une réflexion plus dense. Les thèmes étant éclatés dans toute l'œuvre, il s'agira de les regrouper dans des grands ensembles thématiques afin de mieux saisir les questions que posent les textes.

Cette orientation complète les aspects méthodologiques de la première partie dont l'esprit, rappelons-le, est « d'essorer les textes » afin d'en retirer toute l'eau nécessaire à l'irrigation d'une réflexion ethno-sociologique et philosophique. Autrement dit, nous passons du plan de la structuration et des significations des constituants scéniques à celui du sens et de leur intégration critique dans l'histoire et le vécu actuel des espaces socioculturels évoqués à travers les pièces. La question est de voir comment le texte

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 123.

s'inscrit dans le référent et comment l'un justifie l'autre et le pose comme réflexion critique.

### **0.3.2.2. Deuxième axe : Analyse ethnologique**

#### **Présentation**

Avant d'expliquer la méthodologie sur laquelle reposera notre réflexion, il serait important de faire un état des lieux de la critique littéraire africaine de type ethnologique pour mieux saisir les enjeux de cette approche qui a largement influencé la perception des œuvres littéraires africaines, jusqu'au début des années 80.

Une recherche littéraire portant sur les problèmes socioculturels pose la question des rapports entre la société et la littérature, de même qu'elle soulève d'importantes questions au niveau de ses modes d'approche.

La plupart des travaux sur cette question ont été souvent de type sociologique (portant sur un thème ou plusieurs thèmes inhérents aux sociétés africaines) ou de type ethnologique (en insistant sur la spécificité culturelle comme critère distinctif de cette littérature). C'est ce dernier aspect qui retiendra notre attention.

L'approche ethnologique de la littérature africaine a été en particulier initiée par L.Sedar Senghor, J. Jahn, Le Révérend Père Engelbert Mveng et un panel d'écrivains et critiques que réunissait la Société Africaine de Culture (S.A.C.) Tous ont mis en avant une démarche qui visait à mettre en lumière la «*personnalité culturelle*» de l'africain. Le point de départ de leur réflexion est la définition de la culture négro-africaine et ses modes d'expression. Ensuite, ils ont essayé de voir comment cette personnalité s'exprime dans les œuvres littéraires. Cependant loin de ces convergences, chacune de leurs orientations comportait des nuances, voire des différences qui méritent d'être soulevées.

Certes la tendance actuelle sur les recherches littéraires africaines est plutôt orientée dans le domaine de la poétique ou des biographies. De ce fait notre démarche critique pourrait paraître inactuelle, voire dépassée. Mais nous pensons que la lecture

ethnologique peut encore trouver sa place quand on voit l'étendue des questions d'ordre socioculturel et métaphysique dans la littérature africaine. Une présentation des grands courants de cette critique serait donc opportune.

Nous distinguerons quatre grands courants qui ont connu chacune des fortunes diverses.

#### **0.3.2.2.1. L'orientation senghorienne : la culture africaine comme une spécificité existentielle et philosophique**

La réflexion de Senghor sur la culture négro-africaine prend source dans la prise de conscience qu'il a de la place et du rôle particulier de l'émotion chez le noir.

Cette idée-force, il faudrait la restituer dans son contexte d'énonciation pour mieux saisir l'emploi particulier que lui donne Senghor. Maints ethnologues et autres hommes de sciences comme Levy-Bruhl <sup>23</sup> et Gobineau avaient affirmé l'existence d'une «*mentalité primitive*» chez les Noirs, mentalité qui se traduit, selon eux, par un sens émotif très développé et ferait du noir un être dépourvu de pensée logique et raisonnée. Senghor va reprendre le concept d'émotion en lui donnant une spécificité raciale non péjorative.

Ainsi ; écrit-il :

«*Le Blanc est d'abord discursif, le Négro-africain est d'abord intuitif* »<sup>24</sup>. Cette phrase a été longuement commentée et contestée pour son aspect restrictif.

Toutefois la prééminence de la «*raison intuitive*» est pour Senghor «*La base de l'ontologie, de la conception nègre du monde*»<sup>25</sup> qu'il définit comme «*présence à la vie et au monde. C'est un existentialisme(...) enraciné dans la Terre-Mère, épanouie au soleil de la Foi. Cette présence au monde est participation du sujet à l'objet, participation de l'Homme aux Forces cosmiques, communion de l'Homme avec les autres hommes et, par de là, avec tous les existants, du caillou à Dieu. Ici, connaissance, art et action sont liés par des échanges fulgurants. La connaissance s'exprime non en chiffres algébriques, mais en œuvres d'art, en images rythmées, où le symbole n'est pas signe, mais sens identificateur. Et l'œuvre d'art, parce que*

---

<sup>23</sup> Concept formulé par Levy-Bruhl mais qu'il dut rejeter par la suite.

<sup>24</sup> Senghor(L.S.),*Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, p.24

onctionnelle, est action efficace. Telle est la civilisation de l'unité par symbiose, par symbole. L'individu s'y réalise en personne par et dans la société. Une société qui n'est pas collectiviste, c'est -à- dire un agrégat hétéroclite d'individus, mais communielle, je veux dire un peuple tendu vers le même but, animé de la même Foi.»<sup>26</sup>

La Négritude est le concept qui résume cette attitude de l'existant négro-africain au monde. Elle se présente également comme une existence pleine et totale qui trouve son expression à travers l'art en général et la littérature en particulier.

Pour Senghor deux valeurs prédominent dans toute œuvre d'art négro-africain (la littérature étant considérée comme un art) : l'image et le rythme. S'agissant de l'image son importance s'expliquerait par la part que les africains confèrent à la parole :

*« La parole est le souffle animé et animant de l'orant ; elle possède une vertu magique, elle réalise la loi de participation et crée le nommé par sa vertu intrinsèque. Aussi tous les autres arts ne sont-ils que des aspects spécialisés de l'art majeur de la parole »*<sup>27</sup>.

L'image, selon le poète et critique sénégalais, ne va pas chez le négro-africain sans la notion de rythme, car les deux sont inséparables. Et c'est pourquoi il dit que :

*« Le rythme est consubstantiel à l'image ; c'est lui qui l'accomplit, en unissant dans un tout, le signe et le sens, la chair et l'esprit »*.<sup>28</sup>

Voyons maintenant la position de Jahn dont certaines analyses se rapprochent de la position de Senghor.

#### **0.3.2.2.2. Jahn : la permanence de la culture négro-africaine**

Jahn commence par récuser l'idée selon laquelle l'Afrique perdrait de ses valeurs. Il rejette celle d'une culture nouvelle qui n'appartiendrait ni à la civilisation européenne

---

<sup>25</sup> Ibidem, p.318

<sup>26</sup> Ibid., ibidem.

<sup>27</sup> Senghor (L.S), « l'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro- africaine » in Présence Africaine, « Premier Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs », n°8-9-10 Juin- Nov.p.58.

<sup>28</sup> Senghor(L.S), op.cit.p.59.

ii à la civilisation autochtone qui, selon les termes de Malinowski<sup>29</sup>, serait due au choc des deux cultures qui produisent de nouvelles réalités»<sup>30</sup>. Jahn, au contraire, croit en l'existence et à la permanence d'une véritable civilisation africaine. Dans *Muntu*, il montre comment la civilisation négro-africaine se manifeste à travers un ensemble de conduites spécifiques qui traduisent la façon dont les noirs africains et ceux de la diaspora réagissent au réel, le conçoivent et l'organisent. Ainsi ses travaux qui portent spécifiquement sur la diaspora noire montrent que malgré l'esclavage, les principes directeurs de la culture africaine sont restés inviolés.

En reprenant les concepts fondamentaux de *La Philosophie Bantou* du R.P. Tempels, Jahn va trouver les principales catégories de l'unité de la civilisation négro-africaine. Ces concepts sont :

- 1-*Muntu* : être humain, pluriel : Bantu
- 2-*Kintu* : chose, pluriel : Bintu
- 3-*Hantu* : lieu et temps
- 4-*Kuntu* : modalité

Ntu est le principe focal de la philosophie négro-africaine, selon Jahn, le radical commun à tout principe d'existence, c'est la force vitale contenue dans toutes les catégories. Ainsi écrit-il :

« L'Homme est force, les choses sont des forces. L'Homme et la femme (catégorie Muntu), l'Est et Hier (Hantu), la Beauté et le Rire (Kuntu) sont des forces comme telles, apparentées entre elles». <sup>31</sup>

La parenté entre ces forces s'exprime sémantiquement par l'élément radical commun Ntu qui apparaît après le déterminatif spécifique dans le terme désignant chacune des catégories fondamentales.

Ntu est la force universelle en tant que telle, purement et simplement. Ntu, force radicale ne se présente jamais en dehors de ses spécifications concrètes Muntu, Hantu et Kintu. Ntu, c'est donc l'être même, la force cosmique universelle «*Ntu est la force au*

---

<sup>29</sup> Idem, ibidem.

<sup>30</sup> Malinowski(B.),1970, *Les Dynamiques de l'évolution culturelle*, Paris, Payot, p.51.

<sup>31</sup> Jahn(J.),1961, *Muntu, l'Homme africain et sa culture néo-africaine*, traduit de l'allemand par Brian de Martinoir, Paris,Seuil, p.109

sein de laquelle l'être et «l'étant» coïncident. Ntu est une force qui se manifeste dans tout être, elle ne désigne pas l'action de ces forces, mais leur être»<sup>32</sup>.

Partant de ce principe communiant. Jahn spécifie par la suite les concepts catégoriels comme ils ont été définis par R.P. Tempels :

- Le «**Muntu**» force donnée d'intelligence ne recouvre pas seulement les vivants mais également les morts, divinités et le Dieu suprême.

- Le «**Hantu**» est la force qui localise dans le temps et dans l'espace tout événement ; tout «mouvement», car tout «étant» est force, donc toujours en mouvement.

L'autre principe générant qui est évoqué par Jahn et qui a été abordé par Marcel Griaule dans *Dieu d'Eau, Entretiens avec Ogotomméli* est le Nommo, moyen donnant à la force vitale sa réalisation complète car le **Nommo** est «l'essence de Dieu (...), fait de sa semence qui est source de mouvement et de persévérance dans l'être. Et cette force est l'eau. Le couple est présent dans toute eau»<sup>33</sup>.

Le Nommo est pouvoir du verbe, «pouvoir magique» par lequel l'Homme exerce sa maîtrise sur les choses, et sa capacité de les transformer, de les rendre agissantes par la vertu des mots. C'est le Nommo qui insuffle son pouvoir évocateur à l'artiste.

Comme Senghor, Jahn fait de l'image et du rythme les fondements de l'esthétique négro-africaine.

Jahn systématise ses travaux sur l'unité de la civilisation africaine dans la littérature. Il utilise le terme de «*littérature néo-africaine*» pour définir les textes écrits en langues européennes par les africains sub-sahariens et ceux de la diaspora. Cette littérature contient, selon lui, des constances formelles qui sont des éléments d'une culture commune négro-africaine : pouvoir magique de la parole et de l'image avec la prédominance du rythme. Le travail de l'écrivain africain serait, selon lui, de puiser dans son groupe culturel les éléments de fonds commun et de les organiser en fonction du

---

<sup>32</sup> Idem, ibidem.

<sup>33</sup> Griaule (M.), 1948, *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotomméli*, Paris, E. du Chêne, p. 25

discours qu'il veut tenir. L'appartenance d'une œuvre à la littérature négro-africaine s'appréciera donc sur ce critère.

Le travail du critique exigerait alors la maîtrise de tous les éléments formels constitutifs de la civilisation négro-africaine.

Toujours dans la même ligne de la critique ethnologique, nous citerons l'Herméneutique du Père Mveng :

#### 0.3.2.2.3. L'herméneutique du Père Mveng

L'Herméneutique du Père Mveng suit la pensée de Senghor et celle de Jahn, car elle constate également que «*toute œuvre nègre exprime le nègre*» et qu'elle est un langage globalisant et totalisant qui embrasse tout l'homme, tous les aspects de sa vie et de ses expressions.

Le Père Mveng écrit à ce titre que «*La musique, la danse, le costume, l'architecture, les statues des ancêtres, les symboles sculptés sont les expressions d'un seul et même langage formant la trame d'une immense liturgie où l'homme célèbre son destin, la lutte dramatique de la vie au prise avec la mort et le triomphe final de la vie sur la mort* »<sup>34</sup>.

Toujours comme Senghor et Jahn, le père Mveng qui distingue cinq éléments structurels du langage négro- africains (le rythme, le geste, la danse, le signe et la signification), place le rythme et la parole comme éléments fondamentaux de l'esthétique négro-africaine. La parole mettrait l'homme en relation avec le monde supranaturel et en tant que discours, la parole se fondrait dans le rythme dont elle serait consubstantielle. Le rythme donnerait «*consistance, vérité et originalité*» à toute activité du négro-africain.

---

<sup>34</sup> Dans *la Philosophie Bantou*, le R.P.Tempels écrit : « *Les défunts continuent à vivre selon les africains dans un état de vie diminuée, comme des forces amoindries qui cependant conservent la puissance qualitativement la plus élevée de leur être. Les défunts gagnent à ce changement de statut une connaissance plus profonde des forces naturelles et vitales qui ne peuvent en général prendre les vivants* »p.111. Cet élément apparaît bien dans la pièce de Soyinka, *La Ronde de La forêt*.

L'Herméneutique qu'il définit comme la « science de l'interprétation » serait donc une science de discernement. La tâche du critique consisterait à exposer les lois de l'intelligibilité du monde négro-africain. Comme Jahn encore, le R.P. Mveng pense que le critique qui veut s'engager dans la lecture d'un texte littéraire africain doit être initié aux savoirs culturels du continent noir.

Le point de vue du R.P. Mveng concorde avec celui de la Société Africaine de Culture dont il a été un des membres influents. Voici donc la substance de l'orientation critique de ce groupe d'intellectuels africains.

inc

#### **0.3.2.2.4. La société africaine de culture : pour une critique littéraire spécifiquement africaine**

La Société africaine de culture (S.A.C.) prend une position qui veut rompre avec le constat d'échec de la littérature africaine et de sa critique. Elle en appelle donc à un nouveau criticisme devant conduire à la révision et la réévaluation des notions et méthodes en sciences humaines sur l'approche des sociétés africaines. On pourrait résumer cette position par un certain nombre d'affirmations :

- **l'existence d'un patrimoine artistique et littéraire africain**
- **la connaissance du patrimoine artistique et littéraire africain passe par ses propres ressources symboliques.**

Dans le préambule de son *Bulletin Intérieur*, la S.A.C. clarifiait sa position en ces termes :

*«Chaque société a ses normes d'appréciation. Celles-ci sont parties intégrantes de l'éthique de la vie. Les courants extérieurs, si généreux soient-ils, ne sauraient remplacer l'effort personnel de recherche et de confrontation qui, seul permet d'éclairer le jugement à travers le contexte d'une civilisation spécifique. Les œuvres littéraires et artistiques de l'Afrique sont présentées au peuple africain, son destinataire légitime, par la critique occidentale. Celle-ci apprécie, consacre ou désavoue la démarche de nos créateurs. Elle s'arroge le droit de tracer les lignes directrices, d'intégrer dans des catégories élaborées par elle, une part importante de notre patrimoine culturel. L'on est grand écrivain, grand peintre, grand sculpteur, par la volonté des tenants de telle ou telle école de Paris ou de Londres, de Bruxelles ou de New-York. Et, très souvent, si*

ces marques extérieures de considération marquent le peuple africain, celui-ci ne se sent pas profondément concerné. C'est que le peuple africain, d'où sont issus les écrivains et les artistes en question, n'a pas les moyens d'apprécier le talent de ceux-ci.

Question de langage et de méthodes- le support des œuvres est emprunté à l'extérieur.

Question de visions du monde aussi, qui implique une transformation large et constante, non seulement sur les problèmes nationaux, mais aussi, sur tout ce qui se passe à l'extérieur des frontières de nos pays (...). Qui pourrait mieux que celui-ci indiquer aux écrivains la voie à suivre, les écueils à éviter ?

*Il s'agit d'intégrer le peuple tout entier avec ses artistes, aux responsabilités que la vie moderne impose à chaque nation et à chaque civilisation»* <sup>35</sup>

La Société Africaine de Culture accorde ainsi un primat aux valeurs symboliques des cultures africaines qui constitueraient ainsi les fondements et les critères esthétiques et critiques de la littérature négro-africaine.

Ce discours identitaire à prétention novatrice a eu des continuateurs comme Makhily Gassama et Zadi Zaourou qui veulent dans les années 80 prouver l'existence d'une poétique africaine dont le commentaire autorisé serait donné par des critiques africains ou occidentaux initiés aux connaissances de la civilisation africaine. Mais c'est surtout par Makouta Mboukou que la continuité de cette critique se fera plus radicale. En effet, le critique congolais pose comme critères de lisibilité de la littérature négro-africaine un rejet systématique des courants critiques occidentaux car pour lui "*La littérature négro-africaine est une maison fermée. L'on ne peut inventorier ses richesses que de l'intérieur.*" . Il faudrait, selon lui, partir de "*l'espace géographique et humain, spirituel et religieux particulier*" pour comprendre les œuvres littéraires des africains. Notons cependant que Makouta-Mboukou s'intéresse particulièrement à la dimension poétique des romans négro-africains.

---

<sup>35</sup> La Société Africaine de Culture, 1972, *Le Critique Africain comme producteur de civilisation*, Paris, Présence Africaine, p.67.

### **0.3.2.3. Critique sur les orientations majeures de l'approche ethnologique des œuvres littéraires africaines**

Nous ne récusons pas la validité de cette critique de type ethnologique, car elle a sorti du ghetto de l'indifférence les idées-forces des cultures negro- africaines. Ce fut un combat culturel qui s'imposait au regard des préjugés dévalorisants établis par les européens sur les sociétés colonialisées. Il nous semble, de ce fait, que deux principes majeurs de cette critique méritent d'être retenus :

- Pour saisir les questions soulevées par les œuvres littéraires africaines, il faudrait partir des contextes socioculturels dans lesquels ses œuvres s'insèrent et aborder tous les signes textuels comme une totalité signifiante.
- Il existerait un dénominateur commun à toutes les cultures négro-africaines. Celui-ci permettrait de comprendre la similarité des problèmes posés.

Toutefois, nous émettons des réserves sur certaines positions majeures de cette critique :

**Chez J. Jahn**, nous réfutons l'idée d'une permanence ontologique systématique et culturelle entre la diaspora négro-africaine et les peuples africains. Jahn ne tient pas compte du dynamisme des populations et des cultures de manière endogène et exogène. Quels liens culturels pertinents y a-t-il entre les populations noires d'Amérique du Nord et celles d'Afrique Noire contemporaine? La diversité des situations socioculturelles chez les populations noires de la diaspora laissent apparaître que les vécus culturels sont inhérents aux orientations et aux rapports socioculturels qui ont été établis entre les populations blanches et celles d'origine africaine durant l'esclavage. Ainsi; on pourra remarquer que lorsque que les dominants ( les blancs d'origine européenne) ont laissé s'exprimer les rites traditionnels venus d'Afrique, le lien culturel a été maintenu, par exemple, au Brésil et à Cuba. D'autres exemples peuvent être pris, sur d'autres critères comme celui

du nombre de la population noire par rapport à la population blanche, facteur qui aurait permis le maintien très vivace des données culturelles africaines.

Certes l'analyse de Jahn comporte des remarques pertinentes comme celle de la sensation rythmique comme une donnée fondamentale de la poésie. Mais elle est contestable sur le plan de la méthodologie comparatiste. Le souci de la généralité qui caractérise sa méthode occulte les pertinences sociales et la part personnelle de l'écrivain dans l'œuvre.

**Senghor** n'a pas échappé comme Jahn à la tentation généralisante, en posant le principe de la spécificité et de l'unité culturelles comme l'essence de tout produit artistique et littéraire négro- africains. L'approche senghorienne va même plus loin en reprenant à son compte une série de concepts ou de langages spécifiant l'ontologie négro-africaine, qui au demeurant souffrent de l'absence d'une véritable assise scientifique et pourraient servir à justifier un discours réducteur sur les noirs.

**S'agissant de R.P. Mveng**, son Herméneutique s'approche déjà d'une démarche plus comparatiste en ce qu'elle énonce des cadres d'analyse adaptés au contexte socioculturel. Toutefois, certains aspects de cette méthodologie restent peu opérationnels sur le texte littéraire, par exemple l'étude de la gestuelle et de la parole qui relève plus des arts scéniques que du texte littéraire écrit.

Ainsi nous nous inscrivons contre le caractère exclusionniste et identitaire de la critique ethnologique négro-africaine qui de manière insidieuse a établi l'argument de l'autorité culturelle, c'est-à-dire que seuls les critiques autochtones peuvent apprécier correctement le contenu des œuvres littéraires et artistiques africaines. La rupture avec cette orientation critique à été opérée de manière significative ces cinq dernières années par une approche plus «intégrale» des textes littéraires africains. L'aspect le plus récurrent de cette orientation est l'intérêt accordé à la création verbale qui s'inscrit dans un contexte culturel particulier. Le chef de file de cette lecture (qui n'est pas une école ni un courant critique mais une conjonction de perceptions analytiques d'universitaires africains ou africanistes) est incontestablement Georges Ngal dont l'ouvrage, *Création et Rupture en Littérature Africaine*, bien qu'appliqué essentiellement au champ romanesque africain francophone, pose de façon significative la manière

dont la création verbale dans le roman africain en langue française peut conduire à une théorie de la littérature africaine qui n'occulte pas la dimension socioculturelle. Quelle sera donc notre position dans ce contexte critique controversé et diversifié ?

Nous rejetons donc la généralisation systématique qui a caractérisé les premières orientations critiques de la littérature africaine

Toutefois, l'analyse comparatiste qui part d'un cadre différentiel et des pertinences peut établir ou trouver un faisceau synthétique et unitaire. Autrement dit, le comparatiste peut voir comment les diversités s'expriment et tendent à exprimer une forme d'unité. C'est ainsi que, dans notre démarche, nous veillerons à lire tous les signes et à les considérer sous l'angle de leur expression littéraire et sous celui de leur cadre référentiel pour mieux les comprendre.

Cette disposition va maintenant nous amener à présenter l'orientation méthodologique de la deuxième partie consacrée à l'analyse ethnologique.

#### **0.3.2.4. Pour une herméneutique littéraire de type ethnologique**

L'analyse précédente aura permis de dégager la structure des textes, de peser des forces en présence, de saisir leurs motivations... Elle ouvre la voie à une analyse en profondeur des thèmes qui s'y engagent. Toutefois, elle n'épuise pas ou ne rend pas compte de la totalité de la signification des signes textuels qui permettraient de saisir les problématiques socioculturelles des univers référentiels en rapport avec l'univers référentiel. Or, notre souci est de compléter ce que l'analyse littéraire ne fournit pas par les apports de sciences humaines, précisément l'éthnologie, pour mieux rendre lisible notre réflexion.

Nous prenons la précaution de signaler que la méthode choisie n'est pas un prétexte à une extrapolation littéraire. Car nous recherchons à montrer que le texte théâtral étant un acte social (du fait d'abord qu'il est un art collectif et aussi parce qu'il porte en lui les questions que se pose une société à un moment donné de son histoire) peut être soumis à une approche qui tendrait à expliquer et à comprendre une société dans sa « totalité existentielle et religieuse ».

Les difficultés ne manqueront pas, car le texte n'est pas dans sa matérialité un terrain social, même s'il pourrait être un espace qui l'exprimerait avec force. Le texte de théâtre n'est pas, non plus, une monographie ethnographique malgré des similitudes qu'on pourrait dégager dans l'approche de l'univers référentiel.

La première difficulté de notre méthodologie résiderait au niveau de l'expression des signes à même d'aider à saisir les questions sociales. Autrement dit, il s'agira de voir comment celles-ci sont manifestées dans le texte.

Cette préoccupation fait intervenir deux problèmes : la stylistique et le concept «social» au niveau de leur champ terminologique respectif et de leur concrétisation dans un texte théâtral.

La deuxième difficulté intervient au niveau de l'expression des éléments de la tradition dans un espace hétéroculturel. Nous entendons par hétéroculturel la situation dans laquelle se trouve une société qui puise son organisation à deux cultures considérées à la fois comme essentielles et antagonistes : la tradition et la modernité, autrement dit la continuité et la novation.

La troisième difficulté se trouverait dans les rapports qu'entretiennent la littérature, particulièrement le théâtre avec l'ethnologie.

S'agissant de la première, nous dirons que la stylistique qui étudie la manière dont est exprimée le texte renvoie à l'écriture de l'auteur. Elle répond à la question suivante : Comment l'auteur écrit-il ce qui est dit pour lui donner plus d'expressivité ? On parle ainsi du style de l'auteur qui peut utiliser toutes les subtilités de la langue (métaphores, métonymies, niveaux de langues, néologismes...) pour donner force au contenu. Le style de l'auteur ne serait donc pas en contradiction avec le projet ethnologique. La même exigence existerait, certes à un degré moindre, chez l'ethnologue qui enregistre sur le terrain des données orales d'un informateur et chez le critique littéraire qui interroge des textes où intervient, inévitablement, son style personnel.

Nous définirons le social comme toute manifestation d'organisation, de sens et de projection de la vie d'une communauté donnée. Le social concerne les activités

économiques, les manières de penser ou de concevoir le monde, les rapports au religieux...

S'agissant de la deuxième difficulté, nous verrons que dans l'espace hétéroculturel les éléments de la tradition se manifestent à travers les conservatismes des relations sociales et religieuses : le poids de la parenté familiale dans les œuvres de Sony La'bou Tansi le montre bien dans la *Parenthèse de sang* : «*Elle respectait les oncles... Elle prétendait que sans oncle on devient le néant* »<sup>36</sup>. Les manifestations rituelles dans l'espace urbain nigérian dans *La Route* sont aussi des preuves suffisantes. :

« *C'est la fête des chauffeurs et ils sont tous armés de fouets et d'épaisses tiges en fibres. Deux d'entre eux portent un chien attaché à un pieu et brandissent des coupe-coupe. Ils se lancent dans toutes les directions au rythme de leur psalmodie solo et chœur ; ils se dispersent de temps en temps pour se livrer à de brefs échanges de coups de fouet à l'issue desquels ils reprennent frénétiquement leur poursuite.* » <sup>37</sup>. En fait dans cet espace évoquant des problématiques sociales nigérianes, la tradition se déploie à travers des survivances ou des résistances.

Enfin, pour la dernière difficulté, celle qui concerne les rapports du théâtre et de l'ethnologie, il nous semble qu'un éclairage sur chacune des disciplines est nécessaire avant même de confronter leurs différences, leurs points communs et d'évoquer la faisabilité d'une démarche ethnologique sur le texte théâtral.

Pour mieux définir l'ethnologie, il nous semble au préalable nécessaire de dire ce qu'est l'anthropologie dont elle découle. Il n'est pas aisé de définir succinctement et de manière satisfaisante l'anthropologie. Comme toute discipline, une définition véritable ne prend sens qu'à travers un examen minutieux de son contenu, de son évolution et de ses enjeux intellectuels et scientifiques. Nous tenterons ici de révéler quelques contours significatifs du projet anthropologique et de l'évolution de son contenu depuis sa germination.

---

<sup>36</sup> Labou Tansi(S.), 1981, *La Parenthèse de Sang*, Paris, Hatier, p.12

<sup>37</sup> Soyinka(w.),1986, *La Route*, Hatier, p 112

L'histoire de l'anthropologie se confond avec celle de l'évolution de la société européenne et de la relation que celle-ci a entretenue avec les autres sociétés depuis le XVIème siècle. Pourtant, c'est dans la deuxième moitié du XIXème siècle que l'anthropologie se constitue comme discipline scientifique qui survient après une période de curiosité intellectuelle pour les peuples situés hors de la sphère géographique et culturelle de l'Occident. Cet intérêt pour l'autre se manifestait par des récits de voyage, des discours théologiques, la littérature et des commentaires philosophiques. Avec l'affirmation du positivisme, les idées évolutionnistes dans le domaine de la science et l'accélération du processus colonial vers la fin du siècle dernier, l'anthropologie se «scientifise» et s'autonomise, en constituant des méthodes, des concepts et des champs d'investigation. Cependant, jusque-là, elle fut la science des sociétés dites archaïques, sauvages et exotiques. Progressivement ces termes péjoratifs vont être remplacés par celui de sociétés primitives, marquant ainsi le caractère originel et antérieur de ces sociétés qui auraient précédé les sociétés européennes. De nombreux préjugés entourant ce terme, on parle alors de sociétés «sans histoire», «sans écriture », etc.

Des débats et des remises en question au sein de la discipline anthropologique renforcés par le phénomène de la décolonisation, par les crises de valeurs et par la croyance en la suprématie de la civilisation européenne sur les autres cultures, vont entraîner un changement de tendance. L'anthropologie se définit dès lors comme la science des sociétés «traditionnelles», marquant ainsi son extension dans les sociétés industrialisées. De fait, c'est l'opposition entre tradition et modernité qui est prise en compte. Cependant cette distinction ne paraît plus satisfaisante car l'anthropologie se définit désormais comme la science des diversités culturelles et sociales, et de façon générale comme la science de l'homme en société.

L'objet de l'anthropologie n'est donc plus exclusivement réservé aux sociétés «traditionnelles» puisqu'il englobe l'ensemble des situations d'altérité et de diversité partout où elles se manifestent, même dans des sociétés industrielles avancées.

### **0.3.2.4.1. Le projet de l'anthropologie**

Malgré les nombreuses ruptures dans son histoire, il y a une permanence dans le projet de la discipline anthropologique consistant dans l'étude de l'homme tout entier et dans celle de l'homme dans toutes les sociétés, sous toutes les latitudes, dans tous ses états et à toutes les époques à partir des données recueillies à travers des observations directes et des techniques d'investigation. Il existe cinq domaines principaux de l'anthropologie qui entretiennent entre eux des relations étroites :

**1 L'anthropologie biologique** ou anthropologie physique concerne l'étude des variations des caractères biologiques de l'homme dans l'espace et dans le temps. Elle s'intéresse également à la génétique des populations.

**2 L'anthropologie préhistorique** s'occupe de l'étude de l'homme à travers les vestiges matériels enfouis dans le sol (ossements, mais aussi toute trace de son activité passée). Avec l'archéologie, elle cherche à reconstituer les sociétés disparues sur le plan de leurs techniques, de leurs organisations sociales, de leurs productions culturelles et artistiques. Elle est proche dans ce sens des buts visés par l'anthropologie sociale et culturelle.

### **3 L'anthropologie linguistique**

Partie intégrante du patrimoine culturel d'une société, c'est la langue qui permet de véhiculer les valeurs, les préoccupations et les interrogations d'un peuple. L'anthropologie linguistique s'intéresse ainsi à tout ce qui concerne :

- les pensées et les émotions d'une communauté culturelle (ethnolinguistique)
- la manière d'exprimer l'univers et le social (étude de la littérature écrite et orale)
- la façon dont un groupe culturel pense son avoir et son savoir-faire (ethnoscience)
- la linguistique s'intéresse également au mass média et à la culture de l'audiovisuel

#### **4 L'anthropologie psychologique**

Elle s'occupe du processus et du fonctionnement du psychisme humain.

**5 Enfin, l'anthropologie sociale et culturelle (ou ethnologie)** dont nous allons longuement parler par la suite.

Ainsi présentée, on voit bien que l'anthropologie est une discipline en perpétuelle évolution.

L'ethnologie à laquelle nous nous intéressons particulièrement est un savoir sur toutes les constituantes d'une société : ses modes de production économique, ses systèmes de parenté, ses connaissances, ses manifestations sociales, culturelles et religieuses. Cette parcellisation des champs du savoir et d'investigation de l'ethnologie ne doit pas être vue comme une inadéquation ou un isolement de ses différentes ramifications. Car le projet et le faire ethnologiques visent la globalité sociale dans la pluridisciplinarité et la condensation des résultats de ses moyens d'approches. Comme le dit François Laplantine :

*« L'une des caractéristiques de la démarche anthropologique (il parle de l'ethnologie), c'est qu'elle s'efforce de tenir compte de tout, c'est-à-dire de prendre garde que rien ne lui a échappé. Sur le terrain, tout doit être observé, noté, vécu, même si cela ne concerne pas directement le sujet que l'on se propose d'étudier. D'une part,*

*le moindre phénomène doit être saisi dans la multitude de ses dimensions (tout comportement humain a un aspect économique, politique, psychologique, social, culturel...). D'autre part, il n'acquiert de signification anthropologique qu'en étant relié à la société tout entière dans laquelle il s'inscrit et au sein de laquelle il constitue un système complexe ».* <sup>38</sup>

L'ethnologie, comme l'anthropologie dont elle découle, est une démarche descriptive. La description est un certain mode qui signifie ou veut signifier la réalité en «*montrant les objets*» et en les soumettant à la vue de l'esprit.

L'ethnologie, science empirique, est de fait, concernée par cette question qui au demeurant intéresse aussi la linguistique, la stylistique et également la sémiologie comme discours et modes d'approche de la signification.

C'est donc la recherche de la "connivence" avec les réalités observées sur le terrain qui est la donnée fondamentale de l'ethnologie. Ce qui justifie qu'elle se présente comme une activité dont le principe est d'objectiver et d'explicitier ce qui a été observé.

La description ethnologique invite également à révéler ce que l'observation portée sur les microstructures passe sous silence, c'est-à-dire toutes les formes de comportement et de sociabilité les plus excentrées par rapport à l'idéologie dominante de la société globale à laquelle on s'intéresse.

*Quels rapports pourrions-nous alors établir entre l'éthnologie et le théâtre?*

#### **0.3.2.4.2. Les rapports entre l'ethnologie et le théâtre**

Le théâtre est une œuvre de fiction. Cela suppose que tout ce qu'elle présente est le produit d'une imagination. Tout ce qui existe est «inventé», même s'il arrive que l'intrigue relate un fait réel, comme celui de *La Mort de l'Ecuyer du Roi* de Soyinka qui a pour origine des événements qui se déroulent à Oyo, ancienne cité Yorouba du Nigeria en 1946. Le dramaturge lui-même évoque d'entrée dans son avertissement le «modelage» des faits :

---

<sup>38</sup> Laplantine (F.), 1987, *L'Anthropologie*, Paris, E.Seghers, p.155

*« Les modifications que j'ai apportées ne concernent que des détails, la chronologie et, bien sûr les personnages. L'action est aussi rapportée à deux ou trois ans en arrière, à l'époque de la guerre, pour des raisons secondaires de dramaturgie. »*

39

Pourtant, ces «êtres de papiers» jouent les rapports de la société. Car à travers leur existence se posent des questions auxquelles sont confrontés les individus d'une société donnée car ce que dit un texte théâtral, comme toute œuvre littéraire, ne surgit pas de la «virginité d'une inspiration ineffable» comme le dit A. Ubersfeld. C'est l'état de la société qui propose au dramaturge et même lui recommande implicitement les questions qu'il devra aborder.

En partant de cette portée sociale du théâtre, nous pouvons y voir des liens avec la monographie ethnographique.

La monographie ethnographique pourrait être lue comme un texte et faire l'objet d'une analyse qui rendrait compte de son organisation et de sa signification. Autrement dit, la monographie ethnographique, document de base de l'ethnologue qui résulte de son travail de terrain, transformerait l'expérience en récit qui a une valeur «stylistique».

Si nous évoquons ce fait, c'est pour dire que le texte théâtral, en fournissant des éléments de lieux, de costumes, de rituel... et d'autres formes de comportement et de sociabilité insérées dans une suite de dialogues et d'indications scéniques, formule en d'autres termes le procédé d'un texte ethnographique qui, non plus, n'est pas une copie des réalités existant objectivement telles qu'on les découvre. Car, comme pour le dramaturge, l'ethnologue modèle ce qu'il donne à connaître.

#### **0.3.2.4.3. Éléments pour une analyse ethnologique**

Pour se faire, deux orientations seront envisagées :

---

<sup>39</sup> Soyinka, op. cit.p.7

## **a-Etudier l'espace «traditionnel» dans ses manifestations culturelles et sociales**

La tradition sera étudiée à travers ses permanences et ses mutations. Cela impliquerait l'analyse des formes d'organisation, le fonctionnement et la signification des espaces socioculturels tels qu'ils sont présentés dans les textes.

Plusieurs centres d'intérêts constitueront le corps de notre analyse :

- ***Etudier la personnalité traditionnelle : structure, caractère, formation***

L'ethnologie nous a appris que la notion de personne résume et unifie souvent les idées forces de la pensée traditionnelle. Celle-ci apparaît à travers l'évocation du milieu villageois et même dans les relations sociales en milieu urbain. On y retrouve l'exigence de pluralisme, les réseaux de participation et de correspondance qui relient les sujets au groupe et au cosmos, des dimensions verbales, le dynamisme et l'inachèvement, la richesse et la fragilité et la référence inévitable au sacré.

- **Le deuxième et dernier axe d'étude sera la situation des personnages dans l'espace traditionnel.** Nous nous intéresserons aux croyances fondamentales, aux attitudes signifiantes, au pouvoir du symbole et du langage, aux relations avec les objets et les choses. Il s'agira aussi de voir comment s'élabore la catégorisation de la pensée traditionnelle. En terme d'existant avec d'intelligence (homme), d'existant sans intelligence (chose), d'existant localisateur (lieu-temps), d'existant modal (manière d'être de l'existant) qui a rapport avec la religion. La notion de préexistant, cause première des existants (Dieu suprême) sera également abordée, quoiqu'elle ne soit qu'implicitement évoquée dans les pièces. Ce qui pourrait s'expliquer par le fait que la relation de l'homme avec le Dieu suprême, le Nzambe des Bantu ou l'Olorun des Yorouba n'est pas directe mais intermédiaire. Car, ce qui précède toute pensée religieuse négro-africaine, c'est la notion de liberté entre le Créateur et le Créé, notion fondamentale qui prédétermine la conception du monde. L'homme étant ainsi perçu comme entité physique et spirituelle engendrée et comme liberté qui s'assume et qui crée en maintenant le rapport de connivence entre l'expression de sa pensée (en terme de création et de réflexion) avec le non engendré, cause première des êtres vivants.

## **b-La deuxième orientation portera sur les changements sociaux et culturels**

Les principaux thèmes abordés seront les suivants :

*la situation coloniale*

*les institutions politiques et pédagogiques*

*institutions religieuses en crise, par la présence et l'action considérable de nouvelles religions*

*la permanence du désordre qui se traduit en termes de liberté violée, de malaise existentiel, c'est-à-dire le sentiment fréquent de l'insignifiance de l'être...*

Pour l'analyse de ces centres d'intérêt deux axes méthodologiques vont être retenus :

**L'anthropologie des systèmes symboliques** qui s'attache principalement à mettre en lumière la logique des systèmes de pensée mythologique, cosmologique des sociétés traditionnelles... En somme tous les aspects qui renvoient à la métaphysique d'un peuple.

Le deuxième axe sera consacré à l'analyse des facteurs de changements sociaux. L'anthropologie dynamique<sup>40</sup> est à même de rendre cette lecture plus féconde. Il s'agira d'abord de voir tous les phénomènes de changement : le devenir des milieux sociaux, la transformation du système d'autorité, les transformations de la famille, les nouveaux modes d'éducation (exemple : l'école, l'église...).

Après avoir dégagé et décrit la problématique sociale, nous allons voir dans la partie finale comment l'exposition de celle-ci s'apparenterait à un acte thérapeutique (dont le fonctionnement serait proche des rituels de guérison, au

---

<sup>40</sup> Georges Balandier élabore dans les années 50 une sociologie de l'acculturation en Afrique, puis une anthropologie dite politique qui prend source sur l'étude des "phénomènes" de changements qui selon lui, rejettent tout culturalisme.

niveau de leur fonctionnement symbolique. Nous y reviendrons) et pourrait être comprise comme un moyen qui viserait la transformation sociale.

#### 0.3.2.4.4. Théâtre et guérison

Il s'agira de voir comment les pièces de Soyinka et celles de La'bou Tansi, à partir de leur structure et des questions qu'elles posent, rejoindraient les objectifs des rites traditionnels et tenteraient de répondre aux crises individuelles ou collectives. Il nous paraît important d'en donner quelques repères terminologiques avant de présenter leur cadre analytique.

##### 1- Essai de définition du rite

Le rite est une manifestation d'ordre religieux qui *«authentifie la croyance, en même temps qu'il l'entretient»*.<sup>41</sup> Il touche la totalité des activités humaines. Dans les sociétés traditionnelles, il constitue un cadre d'expression où l'homme manifeste son attachement au numineux.

Le rite vise, à travers une esthétique verbale et corporelle, à : *« unir le groupe, sublimer les tensions sociales, résoudre les conflits, régénérer la collectivité, maîtriser les aléas du temps destructeur, assurer la continuité du phylum clanique, se concilier les puissances telluriques et munineuses, telles sont les principales fonctions de l'activité rituelle, de ces «drames culturels» libérateurs d'énergie longtemps refoulés »*.<sup>42</sup>

Toute classification du rite rencontre la problématique des critères taxinomiques retenus. Nous garderons dans notre propos la classification proposée par les auteurs de *La Terre africaine et ses religions* qui intègrent l'acte, mieux la pratique rituelle, aux instants pertinents de la vie individuelle. Nous distinguerons donc :

---

<sup>41</sup> Thomas(L.V.) et Luneau(R.), op.cit. p. 203.

<sup>42</sup> Thomas(L.V.) et Luneau(R.), op.cit. pp. 203-204.

## **a - Les rites de naissance**

Il s'agit des rites qui intègrent le nouveau-né à la communauté des vivants. Ces rites peuvent tout autant concerner la purification de la future mère afin qu'elle engendre dans des bonnes conditions que favoriser la fécondité de la femme ou bien, il peut s'agir du rite de naissance stricto sensu qui valide une nouvelle vie. Un exemple fort intéressant est donné dans *La Danse de la Forêt* avec l'enfant inabouti.

Le rite de naissance peut également être intégré dans un autre rite comme celui de la mort. Le rite funéraire n'étant ainsi réalisé que s'il est suivi de la promesse d'une autre vie. C'est en ce sens qu'on pourrait qualifier le rite funéraire dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*) comme un rite qui mêle aussi le rituel de naissance : Elesin Oba est appelé à passer l'épreuve de la nuit nuptiale avec une vierge à qui il doit insuffler son flot de vie : « *Il ne s'agit pas simplement de la trace du sang d'une vierge, mais de l'union de la vie et de la semence du passage. Mon flot de vie, le dernier sorti de cette chair, est uni à la promesse d'une vie future...* »<sup>43</sup>.

## **b- Les rites d'initiation**

Dans ces rites se retrouvent toutes les mutations individuelles, sociales et religieuses d'une personne dans son aire culturelle. A l'évidence les rites d'initiation sont ceux qui posent de façon claire les dimensions individuelles et sociales de l'Être humain. Comme le disent L. V. Thomas et R. Luneau

« *Le rite initiatique est un ensemble complexe de technique visant à humaniser (culturaliser et socialiser) l'être humain par le biais de la connaissance libératrice et des épreuves bienfaitrices afin de l'orienter vers ses responsabilités d'adultes, de spécifier son statut et ses rôles qu'un tel «passage» ne manque pas de provoquer (sécuriser) ; il permet, le cas échéant, au sujet qui subit (sens passif) d'accéder aux formes les plus hautes de la spiritualité créatrice (sens actif) »* <sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Soyinka(W.), 1986, *La Parenthèse de Sang*, Hatier, p.63

<sup>44</sup> Thomas(L.V.) et Luneau(R.), op.cit. p. 235

Une compréhension optimale des rites initiatiques s'avère difficile au regard de l'ésotérisme des liturgies qui les entourent, notamment l'utilisation d'un langage secret qui ne reste accessible qu'aux initiés.

Toutefois les rites initiatiques ont pour fonction première «*d'être un instrument privilégié pour maintenir, épurer l'ordre social séculaire*»<sup>45</sup>

Des exemples de fonctionnement de rite initiatique se trouvent dans *La Mort et l'Écuyer du Roi*, Elesin Oba accomplit le rite funéraire qui apparaît également comme un rite initiatique de «passage». L'écuyer du roi doit accéder aux numineux en subissant un certain nombre de mutations psychosociologiques et se donner la mort pour accéder à la porte des vérités fondamentales de sa communauté. Dans *Un Sang Fort*, il y a aussi la description d'un rite initiatique accompli par des jeunes hommes afin d'accéder au statut d'adulte.

### **c- Les rites funéraires**

On ne peut pas expliquer ou définir convenablement un rite funéraire dans l'univers socioculturel négro-africain si l'on ne donne pas d'abord les contours sémantiques de la notion de la mort.

La notion de la mort pourrait être entendue comme une rupture de la cohésion entre les énergies matérielles (le corps) et les énergies immatérielles (l'âme). Ainsi la mort ne serait pas envisagée comme une destruction totale de l'être humain, dès lors qu'elle est perçue comme une mutation du plan fini au plan infini. Cette mutation intégrerait le principe de vie, car elle supposerait une continuité de l'Homme sur un plan purement métaphysique, notamment l'accession au statut d'ancêtre. Toutefois, seule une mort naturelle, c'est-à-dire non subie, non engendrée par l'intervention d'un tiers ou d'un groupe entraînerait ce statut. Ce qui expliquerait, entre autres raisons, que la communauté cherche à élucider les causes de tel décès. De même, la mort étant comprise comme une «transition» de l'homme, une étape supérieure de son existence, elle va nécessiter un rituel particulier. Les rites funéraires marqueraient donc le passage

---

<sup>45</sup> Idem, ibidem.

du monde terrestre au monde de l'Au-delà. Il s'agit d'un ultime adieu que rendraient les vivants à celui ou celle qui fut parmi eux et qui était leur semblable physique.

#### **d- Les rites de guérison**

Comme pour la mort, nous ne saurions aborder ou cerner les rites de guérison que si nous définissons au départ la notion de maladie. La maladie serait en soi comme le dit R. Girard «*une agression et une intention.*». Elle renverrait à la violence. L'univers traditionnel négro-africain distingue bien les maladies ou troubles d'ordre mystique, attribués généralement aux sorciers ou peuvent apparaître comme des sanctions communautaires suite à des violations ou des manquements importants d'un individu vis-à-vis du groupe auquel il appartient.

La nature et la cause de la maladie ou du trouble ne pourraient être comprises que si on les place dans le sens des «significances» culturelles ou religieuses propres à l'ethnie du malade. Dans la plupart des cas, les maladies mystiques sont attribuées au sorcier. Celui-ci opèrerait pendant la nuit (nous reviendrons sur la portée symbolique de la nuit dans le théâtre de La'bou Tansi) en «dévorerant» les entrailles de ses victimes. Cette opération mystique créerait des troubles mentaux, des affections physiques qui pourraient entraîner la mort de ou des victime(s). Trois types de cause sont souvent attribués aux actes des sorciers :

*la méchanceté qui proviendrait de plusieurs sources : maléfice du sorcier mangeur d'âme, sanction d'un esprit négligé ou courroucé par suite d'un manquement à la coutume et tout simplement vengeance humaine (jalousie, méchanceté...) qui s'opère par le biais du sorcier (ou du magicien) ou par le truchement d'un génie ou bien directement (empoisonnement, envoûtement, mauvais sort...)*

*La violation d'un interdit communautaire pourrait entraîner une sanction d'ordre mystique. A ce niveau, c'est l'individu qui serait opposé au groupe auquel il appartient.*

*La non-appartenance totale d'un individu au monde des vivants ou la séduction que pourraient exercer une personne sur les esprits peuvent également être la cause d'une maladie d'ordre mystique. On*

*constaterait que cette maladie est destinée ou a pour but d'attirer la personne concernée dans un monde qui lui est destiné. Cette situation est souvent perceptible chez les jeunes surdoués ou détenteurs des pouvoirs anormaux.*

*La maladie pourrait avoir aussi une cause purement physique et normale, par exemple une blessure grave occasionnée lors des travaux champêtres, une mauvaise couche... S'il est avéré après consultation d'un voyant que cette maladie est un accident non attribué à l'intervention mystique d'un tiers, il n'y aura pas de rituel de guérison mais une guérison directe par un spécialiste de médecine traditionnelle.*

Ainsi tout rituel de guérison n'est engagé que pour les maladies ou troubles qui ont une cause d'ordre mystique. Il s'agirait alors d'un désordre vécu comme une rupture et une fragilité de la personne par rapport au cadre sécuritaire communautaire. Il existerait à cet effet une série de préventions qui peuvent protéger l'individu ou un groupe de toute attaque d'ordre mystique.

Les rites de guérison seraient donc destinés à résoudre tout déséquilibre individuel ou collectif et à réinsérer le malade dans la communauté.

Après cette présentation du rite tant au niveau de son contenu que de ses différentes variantes, nous verrons maintenant comment cette question a été abordée par les travaux d'universitaires africains qui ont tenté d'établir un lien avec l'écriture et la pratique théâtrales. Nous nous intéresserons nous partirons particulièrement aux travaux de J. M. Hourantier.

Dans son ouvrage, *Du Rituel au Théâtre-Rituel* J.M.Hourantier établit une comparaison entre les enjeux idéologiques du théâtre négro-africain et une série de rites d'initiation, de mort et de guérison observés chez certaines ethnies du Mali, de la Côte- d'Ivoire et du Cameroun. Devant l'apparente absence de dynamisme et la pauvreté créatrice du théâtre négro- africain Hourantier a cherché à élaborer une esthétique théâtrale qui trouverait sa vitalité et son orientation idéologique à partir des

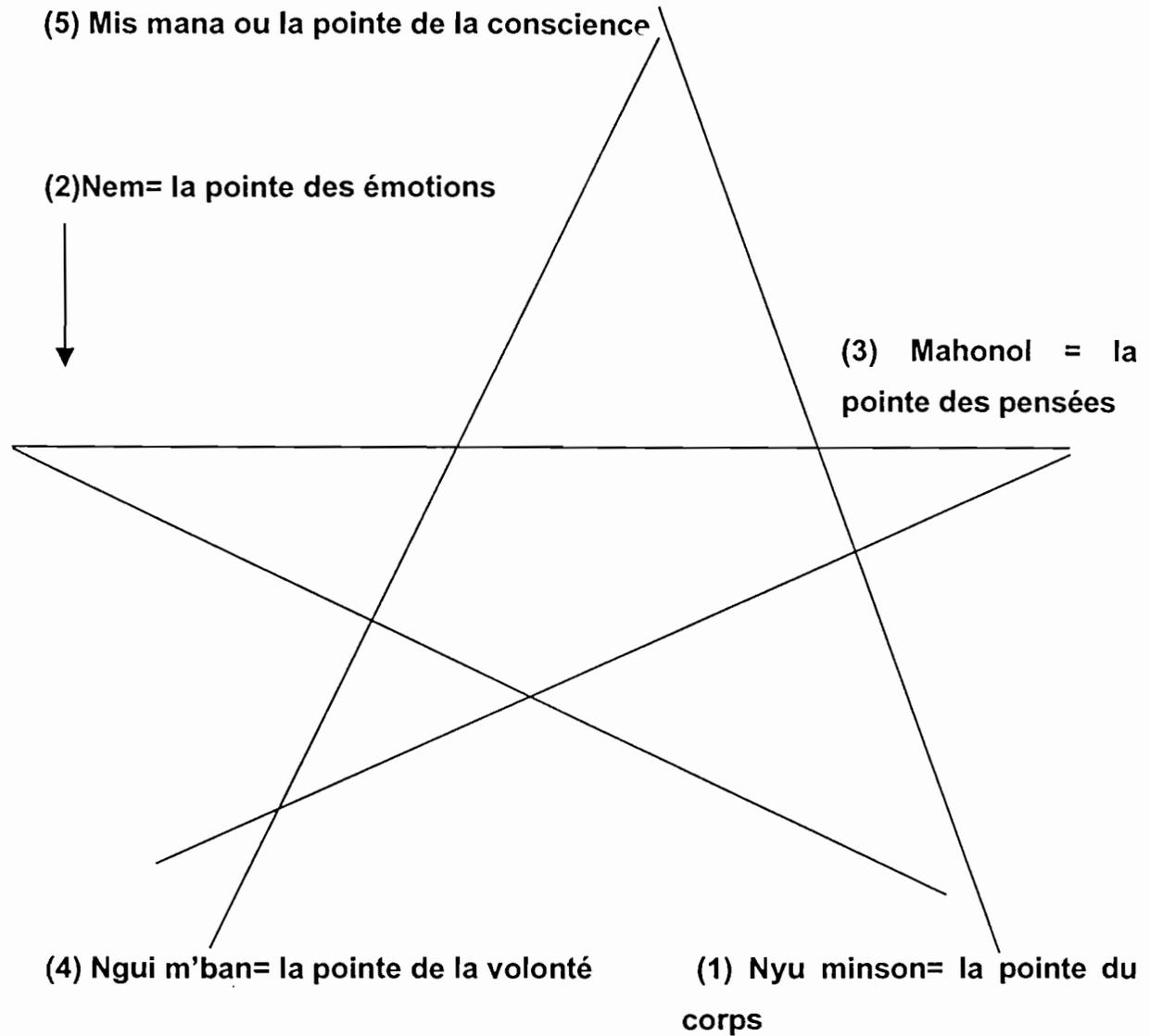
modèles des rituels traditionnels négro-africains. Elle dresse donc une série d'éléments ou de champ théorique et pratique qui devraient, selon elle, conduire à la réalisation de ce théâtre qui chercherait à dépasser les crises en les sondant, à la manière des rituels de guérison. Hourantier propose donc un cadre d'analyse global dont voici les principales lignes : un schéma directeur des rituels observés dont le modèle proposé servirait pour construire un théâtre-rituel négro-africain. Ce modèle est *l'Etoile à cinq branches*.

*l'Etoile à cinq branches* des Hifon et des Ki-yi des Bassa<sup>46</sup>. Selon Hourantier « dans certaines traditions initiatiques, on se réfère à *l'Etoile à cinq branches* pour manifester l'état idéal du « disciple », l'image de la perfection. Le néophyte doit passer par les cinq pointes de *l'Etoile*, symbolisant chacune un idéal à atteindre pour vaincre ses faiblesses en forces ». Elle ajoute : « Les grands rituels sont construits sur le modèle de *l'Etoile à cinq branches* (...), l'être part du néant pour d'abord se chercher puis entrer à l'intérieur de son étoile d'où commencera sa quête. »<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Hourantier (M.J.), 1982, *Du Rituel au Théâtre-Rituel*, Paris, l'Harmattan, p.62

L'Etoile à cinq branches se présente de la manière suivante :



### **Explications**

*La première pointe renverrait au corps* : elle traduirait l'attachement du malade aux impulsions de la chair.

*La deuxième pointe serait celle des émotions* : elle montrerait le malade aux prises avec ses fantasmes, ses doutes et ses peurs.

**La troisième pointe représenterait la pensée** : pour le malade, elle équivaudrait à la faiblesse de son esprit. Il serait influençable «*sa tête est une termitière ou tous les termites du monde pénètrent et ressortent à leur gré*»<sup>48</sup>

**La quatrième représenterait la volonté**: Le malade serait prisonnier de la «*volonté organique, la volonté inconsciente du corps*». <sup>49</sup>

**La cinquième renverrait à la conscience** : le malade ne sentirait pas le symbolisme des choses et des êtres. C'est pourquoi il serait manipulable. La pointe de la conscience serait celle qui ferait appel aux facultés de l'intelligence.

A partir de ce modèle Hourantier mettra en place une esthétique théâtrale appelée théâtre- rituel dont voici le fonctionnement :

### **a-Nature et responsabilité du mal**

Il s'agit ici de répondre aux questions suivantes :

Quelle est la nature du mal ? Individuel ou / et collectif ?

Qui sont les responsables ?

### **b- Les composantes scéniques**

Les composantes scéniques concernent, selon elle, tous les signes qui permettraient la réalisation du rituel. Il en existerait deux :

#### **1- Les signes verbaux dans les rituels de guérison**

Ils concerneraient la parole, le silence et les chants. Dans les signes exclusivement verbaux, il faudrait distinguer la parole pratique de la parole esthétique et thérapeutique. Ces niveaux participeraient à la connaissance de l'être humain et de son environnement.

---

<sup>48</sup> Hourantier(J. M.), op.cit p.64.

<sup>49</sup> Idem, ibidem.

On distinguera dans cette parole proférée un certain nombre de traits :

**a- La parole du quotidien** : parole claire, simple qui exprimerait les questions et les réactions de l'assemblée. Elle ferait appel au niveau de compréhension générale et révèle d'abord la psychologie générale du groupe. Hourantier définit cette parole comme un *« langage du quotidien qui traverse toutes les nuances de l'esprit, cherche avant tout l'affirmation de soi, la maîtrise d'une pensée, la dignité d'une action, une ré-harmonisation entre l'intention, la parole et la réalisation. »*.<sup>50</sup>

**b- La parole thérapeutique** : elle serait axée sur la puissance du verbe, guérit l'âme et le corps. Elle rendrait l'homme réceptif et le réconcilierait avec lui-même et son entourage. Elle libérerait l'être par l'expression verbale, en cherchant le tréfonds de sa conscience, la révélation de sa personnalité « positivante ».

**c- La parole poétique** : Ce serait le discours de la sensation des mots : sons, images... C'est une parole qui laisse suggérer et impressionner. *« Les mots ne sont employés que pour leur matérialité même, pour la sensation physique et spatiale qu'ils produisent, pour les couleurs, les images qu'ils suscitent. »* <sup>51</sup>

Les personnages les plus bloqués, les plus refoulés éprouveraient ce besoin d'expressivité et de créativité personnelle.

Le porte-parole et le griot donneraient le ton de l'expression poétique (par les incitations, par exemple).

Les images seraient plus suggestives que les concepts. La parole rituelle entraîne une communion avec le spectateur qui est emporté dans une sorte d'exaltation collective. Elle n'est pas l'apanage de quelques privilégiés. *« Les plus défavorisés l'exploitent avec bonheur parce qu'elle sort de la terre, qu'elle bute sur ces moindres aspérités, qu'elle renaît d'un choc, d'un grincement et qu'elle s'élève ensuite à la hauteur des désirs les plus avancés »*<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Hourantier(J.M.), op.cit. p.74.

<sup>51</sup> Ibidem, p.130.

<sup>52</sup> Hourantier(J.M.), op.cit. p.130.

Elle serait, pour elle, le commencement d'une affirmation de soi après l'expression de ses marques.

**d- La parole-participation** : elle démarrerait par une parole faite pour créer le cercle rituel et y engloberait les spectateurs appelés à manifester leur adhésion. Cette parole-participation se traduit par certaines réactions du public qui montrent un état d'esprit :

**Onomatopée** : ce seraient des paroles lancées spontanément au milieu des répliques, tous les discours sont scandés, martelés par des réactions impulsives qui marquent l'acquiescement, le refus, la surprise, le dégoût, l'énervement.

Elles libèrent les participants de toutes les énergies impures.

**Le cri** : arme virile qui engendrerait l'action, libérerait la parole curative. Il relancerait l'action, la protégerait, la contrôlerait.

**Les chants** : ce seraient souvent des chants empruntés aux contes. Ils relatent une histoire rituelle dans le but de soutenir et éclairer davantage certains discours et de leur donner une portée plus grande.

Les chants aideraient aussi à l'intégration des participants dans la trame du rituel car les chants sont souvent assumés par un meneur de rite.

## **2- Les signes non verbaux**

Ce seraient les signes qui ne relèveraient pas de la parole et se traduiraient par une présence physique ou matérielle comme signes intégrés et participant à la réalisation du rituel. Ils auraient une grande charge symbolique. Ils traduiraient les correspondances entre les forces matérielles et immatérielles. Ils seraient des éléments d'un univers ésotérique dont l'accessibilité est du domaine de l'initiation. Ces signes seraient nombreux. Parmi les plus couramment exprimés, il y aurait les acteurs, les objets rituels, le décor...

### **Les acteurs**

Il existerait trois types d'acteurs dans les rituels :

**Les officiants** (le guérisseur et ses collaborateurs) organiseraient et orienteraient le rituel. Ils assureraient le lien entre le numineux et les forces humaines.

**Le ou les malade (s)** serait/ seraient la cause du rituel et en même temps il(s) participerait(en)t par les sollicitations constantes du guérisseur à leur guérison, c'est-à-dire à leur intégration dans les normes de la société.

**le public** n'aurait pas un rôle passif car il serait sollicité durant le déroulement du rituel.

Le théâtre-rituel s'organiserait de la manière suivante :

### **c - L'organisation scénique**

**1- Le «warning-up»** serait la première phase du théâtre- rituel et la plus importante car ce serait elle qui déterminerait toutes les autres. Hourantier la présente comme *«la clef de voûte du rituel sur laquelle repose tout le spectacle : il oriente le déroulement, met en évidence les forces en place et décide du dénouement. Il illustre la pointe du corps de l'Etoile à cinq branches : les participants du rituel créent d'abord un premier consensus en exploitant toutes les possibilités du corps»*<sup>53</sup>

Il créerait une communion corporelle entre le public et les acteurs. Cet accord serait nécessaire, car il rendrait tout le groupe réceptif et disponible.

#### **2- La transe–psychodrame :**

Elle serait engendrée par «le jeu des instruments et des chants» jusqu'à ce que le corps atteigne un état second qui entraîne la purification du patient.

Le théâtre- rituel serait une sorte de *«thérapie des opprimés(...), de défoulement, d'exutoire, de dérivation, provoqués par une catharsis qui ne fait finalement que restructurer l'ordre social et le maintenir dans ses orientations. Pourtant, c'est à travers son corps qu'un «malade» peut adresser sa plainte à travers cette image du corps qui est un lieu de rencontre des représentations sociales et individuelles, réservé à tous»*<sup>54</sup>. Elle ajoute : *« Le théâtre- rituel se tourne vers le psychodrame où il retient un élément de plus que ne possède pas la transe, la prise de conscience»*<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Hourantier(J.M.), op.cit. p.130.

<sup>54</sup> Ibidem, p.179.

<sup>55</sup> Ibidem, p.191

L'analyse que porte Hourantier, nous paraît critiquable sur plusieurs points. D'abord l'analyse qu'elle fait du théâtre négro-africain contemporain ne donne pas une lecture dynamique des enjeux sociaux qui ont contribué à des interrogations thématiques qu'esthétiques sur le statut du théâtre africain moderne. Ensuite, elle est essentiellement focalisée sur les rapports idéologiques qui ne tiennent pas compte de l'engagement du dramaturge en tant que libérateur et acteur social. Par ailleurs, le théâtre-rituel apparaîtrait comme un espace où la création théâtrale serait verrouillée sans tenir compte nécessairement de multiples contestations structurelles qu'elle pourrait susciter, en fonction d'autres besoins ou d'autres nécessités. Toutefois nous pourrions retenir un certain nombre d'enjeux communs avec l'orientation théâtrale que nous visons, en voici donc la substance :

*Au niveau de l'objet*, nous retiendrons la problématique du mal physique ou mental ; sociétal ou métaphysique constitue une quête analytique essentielle pour saisir la portée des crises sociales.

*Au niveau des personnages* : Il s'agit de cas "pathologiques" dans les deux cas. Cependant dans les pièces que nous étudions «les souffrants» sont connus par l'action alors que dans le rituel ils sont désignés dès le commencement.

*Au niveau des composantes scéniques* , on retiendra la part importante du symbolisme des objets, des espaces et des traits humains ou cosmiques.

*Au niveau des finalités*, nous considérons que le théâtre comme tout rituel pourrait être un instrument d'autorégulation par lequel chacun passerait pour atteindre sa propre libération. Il favoriserait le raisonnement des lecteurs, des spectateurs ou des acteurs. Il pourrait être un moyen subversif de l'ordre social par la conscientisation des lecteurs ou des spectateurs. On notera que cette fonction, mieux cette orientation a été souvent peu visible dans les rituels. Toutefois, dans certains rituels les opprimés (par exemple, les femmes dans les sociétés traditionnelles) trouvaient et élaboraient dans des rites qui leurs étaient propres des stratégies de protestation.

Ainsi nous pourrions élaborer, à ce niveau de notre réflexion, une démarche analytique qui tiendra sur les points suivants :

### **Démarche analytique pour une interprétation thérapeutique du théâtre soyinkaïen et tansien :**

**a – La première phase** visera à connaître la nature de la problématique sociale, existentielle et métaphysique. A ce niveau les précédentes analyses (structurale, dramaturgique, thématique et ethnologique) nous aurons permis de saisir le type de «pathologies» et les causes qui les déterminent.

**b – Dans la deuxième phase**, nous serons attentifs aux parcours actantiels de certains personnages comme processus thérapeutique. Les éléments du premier stade

de l'analyse permettront de comprendre en quoi les parcours de certains personnages constitueraient des processus de guérison.

**c - Troisième phase,** nous verrons comment ces parcours permettraient de conscientiser le lecteur et constitueraient un exutoire pour le dramaturge. A ce stade interviendrait la sollicitation du vécu du dramaturge qui paraîtrait nécessaire puisque lui aussi serait un souffrant au même titre que le lecteur potentiel.

Les parties qui vont suivre vont donc constituer des applications des différentes méthodes qui viennent d'être décrites. Elles apparaîtront nécessairement techniques sur bien d'aspects.

# **PREMIERE PARTIE**

## CHAPITRE I

# ANALYSE STRUCTURALE, DRAMATURGIQUE ET THEMATIQUE DES GENS DES MARAIS

### 1.1. ANALYSE STRUCTURALE

#### *1.1.1 Organisation de la fable*

##### *1.1.1.1 Le déroulement des actions*

1- Il pleut dans le village palustre, Makouri et Alou (un couple de vieillards) attendent leur fils parti surveiller ses récoltes. Une discussion portant sur les raisons de cette absence s'engage entre eux.

2- C'est à ce moment que survient le mendiant, un personnage venu d'une contrée lointaine frappée par la Sécheresse. A la demande de Makouri, celui-ci fait le récit de son voyage.

3- Alors que l'attente du fils se prolonge, surgit Le Kadiye, prêtre de la divinité des Marais. Le couple salue le dignitaire conformément aux us traditionnels. Ayant été présenté au Mendiant, le Kadiye offre une pièce comme l'exige le devoir communautaire à l'égard des affligés. Or, indifférent, le mendiant refuse le don qui lui a été fait. Le batteur profite de cette indifférence et s'empare de la pièce.

4- Le Kadiye fait part de son intention de se faire raser mais refuse de se faire tondre les cheveux par Makouri, préférant les services du jeune Igouézou. Alors le Kadiye prend congé de ses hôtes pour accomplir une séance de circoncision chez Darougué.

5- Igouézou entre au domicile familial

6- Le Kadiye revient chez le vieux couple.

7- Igouézou rase le Kadiye. Il engage une vive discussion avec le Kadiye.

8- Une panique règne dans la demeure familiale. Igouézou quitte le village en confiant ses champs au mendiant

#### **1.1.1.2. Chronologie des événements des personnages**

Chaque personnage accomplit une série d'actions que nous avons tentées de saisir sous forme de parcours actantiel permettant de voir leur part dans la trame du texte.

##### **a- Chronologie événementielle du couple Alou/Makouri**

- Alou et Makouri attendent leur fils
- Alou et Makouri reçoivent la visite d'un mendiant
- Arrivée d'Igouézou : Le couple est dans tous ses états

Trois moments caractérisent le parcours du couple Alou/ Makouri :

- **L'attente d'Igouézou**, qui est parti dans les marais dès son arrivée au village. Durant cet instant, le couple se livre à des longues discussions sur leur fils. Le couple apparaît tendu mais se laisse aussi aller par quelques réminiscences sur les premiers instants de leur vie conjugale :

- 1- le passage des marchands venant de la ville et qui tentent de séduire Alou.
- 2- La nuit de noces d'Alou et Makouri

3- Les rapports des jeunes à la ville et leurs attitudes à l'égard des traditions.

Ces trois faits constituent une suspension de la discussion âpre du couple. Ils permettent également de meubler l'attente d'Igouézou.

• L'attente du retour d'Igouézou occupe la moitié du texte. Elle est constituée de trois phases :

- 1- la phase de la confrontation du couple
- 2 l'arrivée du mendiant
- 3- l'arrivée du Kadiye.

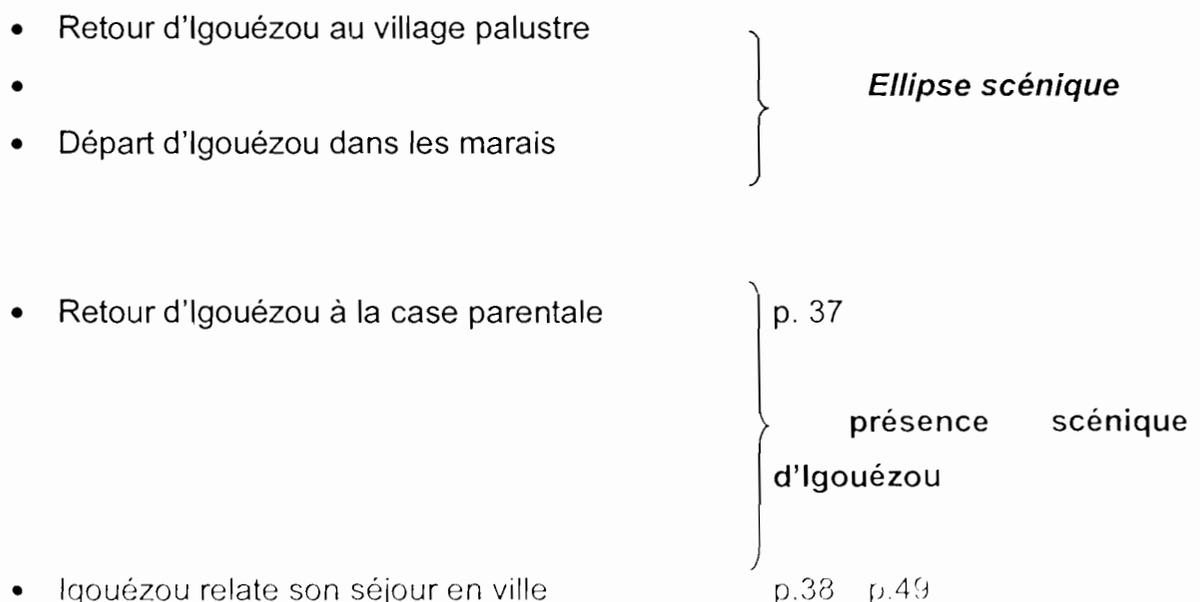
Les deux dernières phases font passer l'objet principal du couple au second plan et atténuent également la tension dramatique que suscite cette attente.

• **Les arrivées du mendiant et du Kadiye**

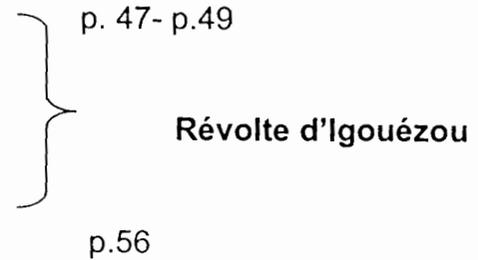
Elles sont incluses dans la phase d'attente mais constituent par leur fonction actantielle des phases importantes de la fable ; elles marquent également une suspension de la tension qui s'est installée entre Makouri et son épouse.

• **L'arrivée d'Igouézou** est une phase capitale de la fable puisqu'elle constitue le premier objet du parcours actantielle du couple. Cette arrivée transforme les rapports entre personnages. Le couple passe au second plan et c'est Igouézou qui occupe désormais un rôle scénique majeur.

***La chronologie événementielle d'Igouézou***



- 
- 
- Igouézou rase le Kadiye
- Départ d'Igouézou du village



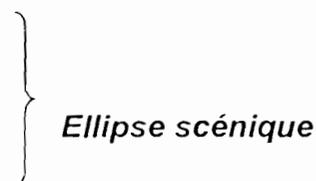
L'ellipse tient une place importante dans la chronologie événementielle d'Igouézou. Nous avons peu d'informations sur ce qu'il fait dès son retour au village. Le seul élément connu est la visite qu'il effectue dans les marais. Toutefois cette ellipse a une grande fonction dramatique puisqu'elle instaure le suspens sur l'intérêt de son retour. De plus, maintes interrogations sont suscitées par son absence et par la carence d'informations à ce sujet. Les autres personnages vivent constamment sous la pression de ce qui vient de l'extérieur.

L'arrivée d'Igouézou à la case familiale est, pour les parents, l'occasion de s'enquérir de son séjour urbain et de la situation de son frère jumeau Awoutchiké. Cette partie se rattache au hors-texte puisque les actions accomplies ne font pas intégrées dans la trame des actions qui se produisent sur scène. Cependant, cette arrivée permet de répondre aux inquiétudes du couple.

C'est aussi le moment où Igouézou évoque la situation désastreuse de ses récoltes et manifeste sa révolte contre de l'autorité religieuse, le Kadiye.

### ***La chronologie événementielle du Mendiant***

- Sécheresse à Boukandji
  - 
  -
- Départ du mendiant de Boukandji



- - 
  - Arrivée du mendiant à Boukandji p.18
  - Evocation de la situation de Boukandji p.19
  - Arrivée d'Igouézou p.37
  - Départ d'Igouézou p.56
- } **Désir**  
**d'intégration du mendiant**  
 p.27
- } **Le projet du mendiant**  
 p.56

La part du hors-texte est presque équivalente à celle du texte, parce qu'une grande partie des répliques du mendiant est un récit sur les événements qui se produisent à Boukandji, son village d'origine et sur son voyage. Au niveau du texte, c'est-à-dire les actions accomplies sur scène, le mendiant livre son projet.

### ***La chronologie événementielle du Kadiye***

- Arrivée du Kadiye chez le couple p.27
- Départ du kadiye p.33
- Retour du Kadiye chez le couple p.45
- Le Kadiye se fait raser par Igouézou p.49
- Enervement du Kadiye p.53

Le parcours du Kadiye est relativement court par rapport à ceux des autres personnages. Cette situation s'explique par le fait qu'on ne sait rien de ce qu'il fait avant son arrivée chez le couple Alou et Makouri. De même la part du hors-texte est moins importante puisqu'elle ne concerne que la circoncision qu'il effectue chez Darougé.

En revanche, le Kadiye occupe une place de choix dans la fin du drame puisqu'il est l'objet de la révolte d'Igouézou.

## Commentaire

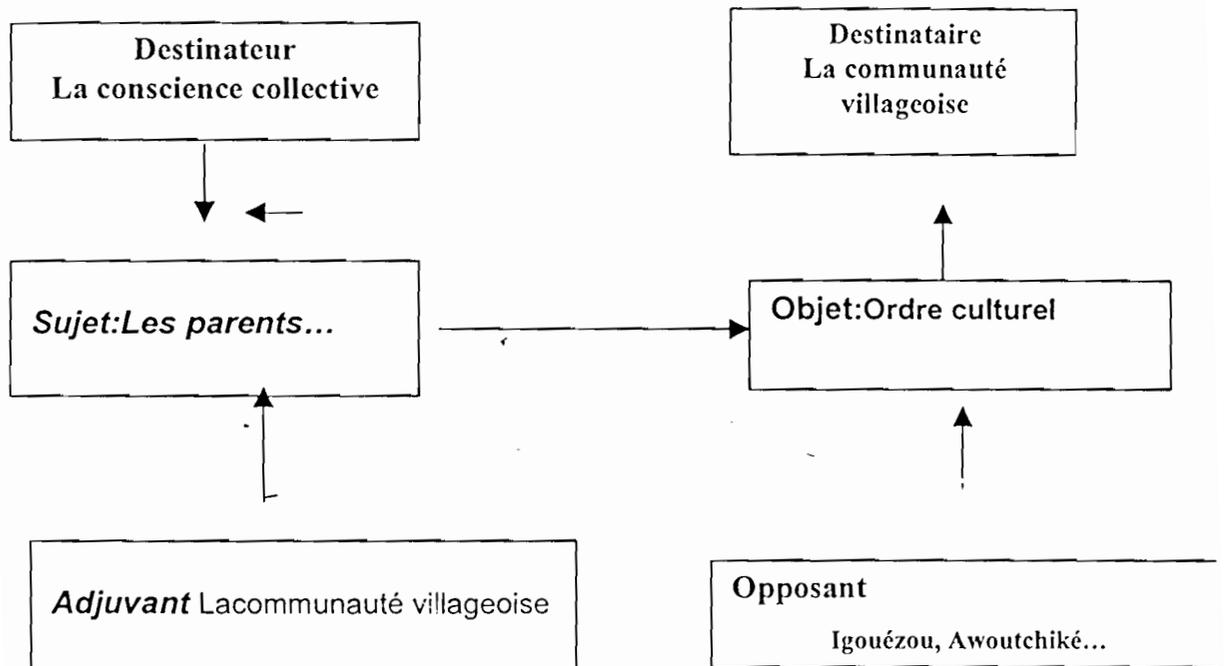
Les actes ou actions posés scéniquement ne peuvent être compris et expliqués qu'en fonction des actes précédents accomplis par les personnages avant leur arrivée chez le couple Alou/Makouri. Ce qui explique la part importante du récit dans le jeu des personnages.

Soyinka met en place, à partir des récits du séjour urbain d'Igouézou et de l'exil du mendiant, deux centres d'intérêts dramatiques qui finalement ne correspondent pas au sujet de la pièce: **l'attente d'Igouézou**. Ce qui ressort, en dernière analyse, ce sont les trajectoires des deux personnages (le Mendiant et Igouézou) qui veulent aller au-delà de leur destin personnel. En ce sens, pour Igouézou comme pour le Mendiant, la présence au village doit leur permettre de résoudre la question de leur devenir. Bien évidemment, elle se pose différemment pour chacun d'eux. Pour Igouézou, le devenir est lié à une introspection de son être à partir d'un second rattachement à ses origines. Pour le Mendiant, le devenir passe par une intégration dans un autre espace socioculturel. C'est pourquoi nous parlons pour l'organisation de la fiction d'une construction de type initiatique où le vécu antérieur (le hors-texte) est un élément important dans la résolution des conflits. Nous reviendrons sur cette construction dans la troisième partie de notre travail qui sera consacrée à la dimension thérapeutique du théâtre soyinkaïen et Tansien. L'analyse actantielle qui suit permettra de confronter les parcours actantiels sous un angle idéologique.

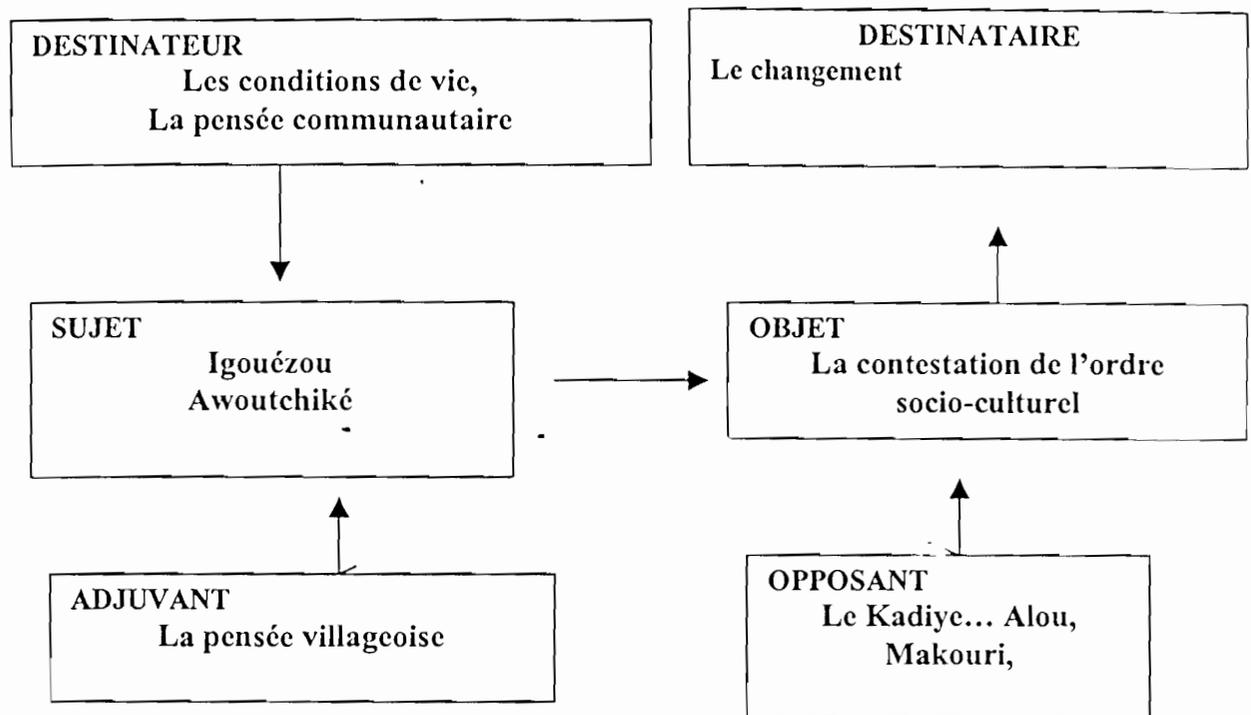
### 1.1.2. Analyse actantielle

La structure actantielle de *Les Gens des Marais* repose sur deux schémas qui sont la préservation de **l'ordre socioculturel autochtone** et la **contestation de cet ordre**.

a)- La préservation de l'ordre socioculturel autochtone



a) **La contestation de l'ordre socioculturel autochtone**



**Commentaire**

La préservation de l'ordre socioculturel autochtone que nous avons appelé l'autochtonie réside dans la conscience collective, c'est à dire la pensée profonde du groupe social. Cette conscience apparaît comme le point focal et le vecteur des idéaux communautaires.

Les sujets, membres de la communauté, imprégnés des valeurs acquises de génération en génération assurent la pérennité et la défense de cet ordre même quand son équilibre est menacé. Ce qui explique les réactions de Makouri et d'Alou contre l'offense d'Igouézou à l'endroit de l'autorité religieuse.

La préservation de l'ordre socioculturel autochtone signifie aussi acceptation des contingences de la nature soumises à la volonté divine. Pour les habitants de Boukandji, tout ce qui advient à l'homme émane de la puissance divine, considérée comme énergie fécondante de toutes les énergies, force actante de toutes les forces. L'homme n'a aucune influence sur le temps, ni sur le monde. Sa passivité apparaît comme une soumission à l'ordre du monde voulu et engendré par Allah.

En quête de réalisation personnelle, les jeunes (Awoutchiké, Igouézou) s'opposent à l'ordre socioculturel autochtone. Mais cette opposition ne vise pas à ébranler le système socioculturel de l'intérieur. Elle se traduit par un détachement individuel, une non adhésion qui passe par l'exil. Toutefois, la contestation d'Igouézou et d'Awoutchiké crée un malaise au sein de l'unité familiale, parce qu'elle nie, de fait, le lien de la progéniture à sa matrice. Il y a donc rupture du «cordon ombilical» de la parenté, de l'appartenance à la terre et de l'autorité paternelle.

Le mendiant, quant à lui, conteste la pensée dominante de son groupe social qui conçoit l'homme comme une création passive et soumise à la volonté du divin. Le mendiant est animé par une énergie de transformation et de conquête de son existence.

Le deuxième schéma actantiel, antithèse du premier, met en évidence la contestation de l'ordre socioculturel autochtone. Les conditions de vie villageoise constituent une opposition significative, dès lors qu'elles touchent les jeunes et les individus animés d'une volonté personnelle très forte. L'idéal que poursuivent les sujets de cette contestation est une volonté d'affirmation individuelle qu'incarne la vie urbaine. Le déplacement spatial serait alors une quête de rupture et un dépassement de la pensée villageoise. A l'opposé, la contestation du mendiant ne relèverait pas d'une rupture métaphysique, elle apparaîtrait comme une quête matérielle. Le mendiant reste un musulman convaincu. Son exil n'a pas entamé sa foi. Ainsi lorsqu'on compare les parcours du Mendiant et ceux d'Awoutchiké et d'Igouézou, on peut noter deux conceptions différentes de l'exil :

#### **L'exil entendu comme une quête d'individualité contre une oppression collective**

Awoutchiké et son frère jumeau ont subi une oppression collective par rapport à leurs idéaux personnels, c'est-à-dire le sens qu'ils donnent individuellement à leur existence. Ils choisissent de s'exiler en ville, parce qu'il s'agit d'un espace qui convient parfaitement à leur volonté de liberté.

#### **L'exil entendu comme une recherche de survie**

Le mendiant veut s'affranchir de la misère en cherchant un lieu où il peut satisfaire par le travail les besoins vitaux. Il n'y a pas de détermination spatiale dans la quête du mendiant car il désire, avant toute chose, un travail. Or, on pourrait comprendre que

son état ne le prépare pas à affronter les exigences de la ville. Il ne peut trouver place que dans un contexte de vie traditionnel.

On verra dans l'analyse qui suit comment l'espace, le temps et le parcours des personnages permettent de mieux saisir ces questions.

### **1.1.3. Analyse dramaturgique**

#### **1.1.3.1. Espace et temps**

La pièce *Les Gens des Marais* fournit un grand nombre de renseignements d'ordre spatio- temporel qui sont des signes déterminants et explicatifs des enjeux idéologiques et culturels.

##### **1.1.3.1.1.L'espace**

Nous distinguons l'espace du texte (la hutte sur pilotis) et les espaces du hors-texte que regroupent les marais, la ville et les étapes du voyage du mendiant.

##### **a- L'espace textuel**

La première indication scénique sur le décor signale un lieu vaste mais particulier : « *un village palustre* ». Cette vue générale prépare le lecteur ou le spectateur à fixer mentalement le cadre où va se dérouler le drame. On passe de cet aspect globalisant à une connaissance plus intime du milieu.

Soyinka utilise une technique cinématographique courante. Il balaie d'abord le champ visuel général. Ensuite, il éclaire tous les constituants scéniques. Enfin il termine par une focalisation sur les personnages.

Soyinka ne rompt pas les rapports scène et hors-scène. La description du décor finit sur une allusion au temps et au bruit qui proviennent de l'extérieur.

L'espace textuel est celui de la hutte bâtie sur pilotis, le domicile du couple Alou et Makouri. Sa configuration architecturale est la suivante : « *deux portes, à gauche.*

mènent aux autres pièces de la case ; à droite, la porte couvrant sur l'extérieur...»<sup>56</sup> et sa situation spatiale se présente de cette manière : «la scène se passe à l'intérieur d'une hutte bâtie sur pilotis sur un de ces îlots de terre à peu près ferme »<sup>57</sup> L'ensemble donne au cadre une ouverture constante vers l'extérieur qui influe même sur les attitudes de Makouri et d'Alou, ce qui confirme cette remarque : « Makouri, un vieillard d'une soixantaine d'années, se tient près de la fenêtre et regarde au-dehors ». <sup>58</sup> ou bien « Alou va vers la porte et regarde au-dehors ». <sup>59</sup> ou encore « Il (Makouri) va vers la porte et écarte la natte ». <sup>60</sup> Il ne s'agit pas d'un espace clos, replié sur lui-même mais plutôt d'un lieu de rencontre des consciences qui se cherchent et dont le devenir est comme lié à ce qui se passera à l'extérieur de la hutte.

Cet espace pourrait être perçu comme une métaphore d'un temple initiatique où les maîtres du rituel (Alou et Makouri) attendraient l'arrivée des patients dont les trames existentielles se sont construites ailleurs. L'espace textuel apparaîtrait donc comme l'espace de prospection du moi à travers une confrontation avec autrui, pour accéder à la connaissance de son être.

---

<sup>56</sup> Soyinka(W.), op.cit. 7

<sup>57</sup> idem.

<sup>58</sup> idem.

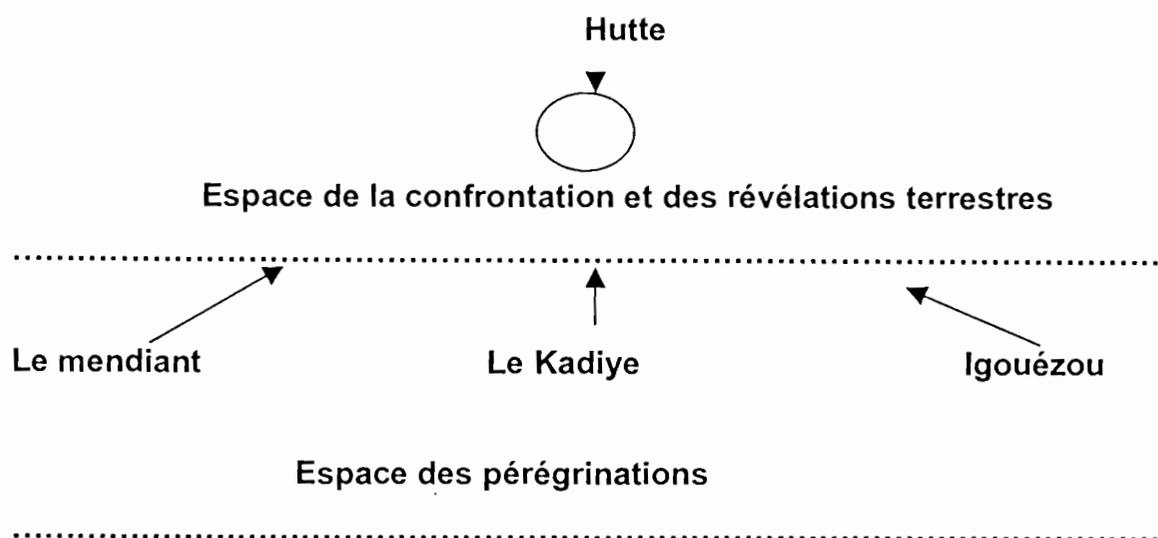
<sup>59</sup> idem.

<sup>60</sup> idem.

Le schéma suivant montre le processus de quête individuelle dont l'étape ultime se passe dans la hutte :

### Espace de la Totalité non accessible aux communs des mortels

---



### Commentaire

Makouri évoque dans une de ses répliques la consubstantialité de l'univers qu'il habite à celui de la Totalité cosmique. Le monde considéré comme une totalité (dont les contours ne sont pas donnés dans le texte), créé depuis le commencement du temps, englobe l'espace des marais (un espace parmi tant d'autres). L'espace «monde» est un espace fini dès sa création, parce qu'il est parcellisé en fonction des différentes forces qui l'habitent et qui ont chacune un lieu déterminé dont les limites sont connus :

*« la terre que nous cultivons et qui nous fait vivre nous appartient depuis le commencement des temps. »<sup>61</sup>*

L'espace textuel serait alors perçu comme un espace global qui permettrait une mobilité des personnages à travers des quêtes particulières. Voyons comment se déroulent ces pérégrinations à travers des lieux dont nous allons lire la portée symbolique.

---

<sup>61</sup> Soyinka (W.), op.cit. p.26.

## **b- L'espace frontière**

C'est l'espace qui délimite l'univers des humains et celui de la divinité. Il est formé d'«arbres Iroko qui poussent là depuis la naissance du monde, depuis que le temps a commencé»<sup>62</sup>

## **c- L'espace sacré**

Il se présenterait comme l'espace de la divinité. Constitué de marécages, il serait aussi l'espace de la dualité du monde car, il engloberait en son sein les forces de la vie: les noces de Makouri et d'Alou se font aux alentours des marécages, « là où se joignent les rivières, là doit commencer le mariage. Et il n'y a pas meilleur lit de noces que le lit même de la rivière.»<sup>63</sup> En plus de cette intimité que l'homme et la femme peuvent trouver dans cet espace, il existerait une sorte de connivence et de gaieté particulières établies entre les humains et la divinité, au point même que le corps et le rire de l'homme deviennent ceux de la divinité : « tout le village disait que les jumeaux avaient exactement les couleurs du marécage... »<sup>64</sup>, plus bas « ... Même quand les temps étaient durs et que les marais débordaient sur les terres, nous étions encore capables de rire avec le Serpent. »<sup>65</sup> Mais cet espace de vie serait aussi espace de mort : « J'avais un autre fils, et les frontières l'ont attiré dans leurs profondeurs. »<sup>66</sup>

Le schéma qui suit permettra de comprendre la phénoménologie spatiale et le réseau des correspondances liées à la mobilité des personnages.

---

<sup>62</sup> Soyinka (W.), op.cit. p.26.

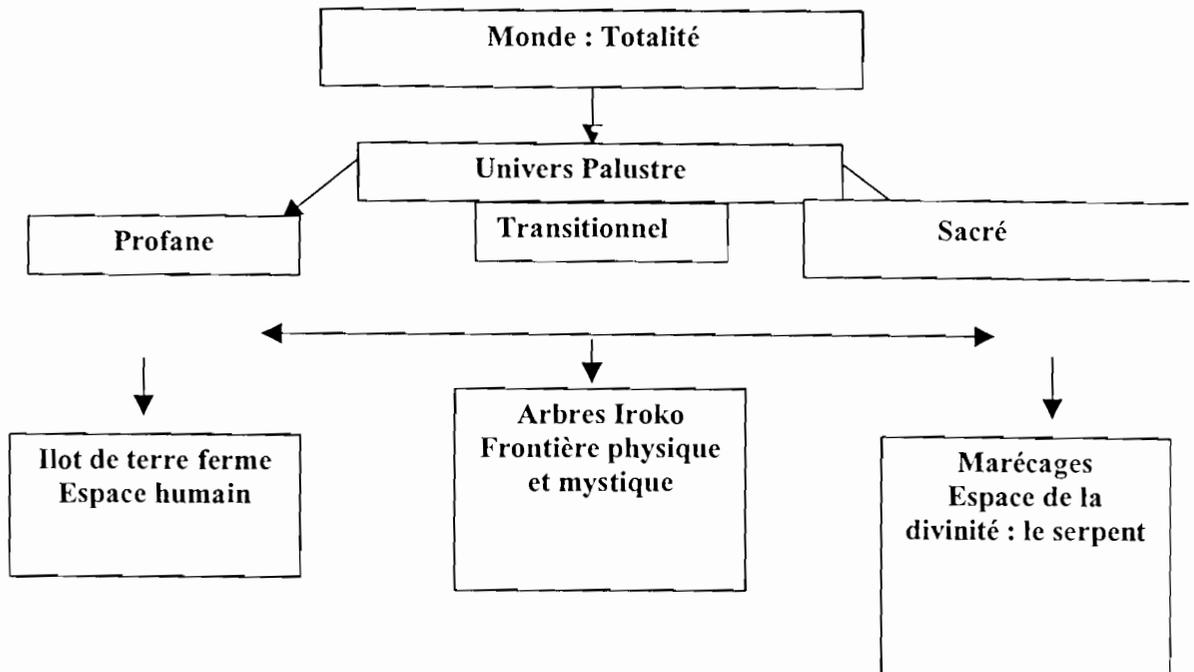
<sup>63</sup> Idem, Ibidem p.15

<sup>64</sup> Idem

<sup>65</sup> Idem

<sup>66</sup> Ibid., ibidem. p.14

### Schéma spatial de la totalité et de la diversité :



#### Commentaire

L'espace total renverrait à une donnée à la fois physique et mataphysique ou religieuse issue d'une volonté unique, celle d'un créateur transcendant l'espace qu'il a créé.

La totalité spatiale supposerait l'unicité et la conjonction des espaces qui lui sont contingents. Autrement dit, il n'y aurait pas de fonctionnement autonome de chaque espace constitutif de la totalité. C'est pourquoi la mobilité des personnages s'inscrirait comme une forme de participation perpétuelle à la totalité spatiale dont le principe vecteur est d'ordre métaphysique.

La totalité se concevrait donc comme une mystique d'intégration et de fusion permanente. La diversité des composantes de l'espace total ne serait pas une notion différentielle ni exclusionniste mais une globalité inséquable où chaque particule n' a de réalité que par rapport aux autres.

Notons aussi que l'espace urbain et Boukandji sont reliés à l'espace de la totalité mais ne sont pas régis par la pensée villageoise, celle des habitants des marais.

#### **d- Les espaces lointains :**

##### ***La ville ou la rupture du lien matriciel de l'homme avec le sacré***

La ville est évoquée à travers les discours des personnages. Elle apparaît comme une force centrifuge qui exerce tantôt la fascination, tantôt la peur auprès des villageois, au point même qu'elle semble être un espace mythique. La ville incarnerait le principe moteur de la rupture.

##### ***La fascination par l'aisance financière et le mode de vie***

Pour les habitants des Marais, la ville est le lieu de la prospérité financière. Makouri y voit la raison principale qui attire tant les jeunes. « *Tous les jeunes gens s'en vont à la ville pour essayer de se faire de l'argent.* »<sup>67</sup> Pour le Kadiye, le séjour urbain est couronné par la richesse, c'est pourquoi il ne croit pas qu'on y revienne pauvre ou démuné.

« **Le Kadiye,** *Allons, Igouézou. Je ne cherche pas à me faire promettre un bœuf pour le sacrifice... Tu as bien fait un peu d'argent.*

**Igouézou :** *Non.*

**Le Kadiye.** *Je vois qu'il faut le flatter... Avoue que tu as gagné assez d'argent pour acheter tout le village, hommes et bétail compris.* »<sup>68</sup>

La ville exerce aussi une fascination pour son mode de vie. Ces charmes sont vantés sous un aspect onirique, comme dans ces propos de Makouri relatant les tentatives de séduction des marchands sur son épouse « *chaque fois qu'un marchand passait par ici, il voulait t'emmener avec lui, il te promettait de te faire vivre comme une reine ; tu aurais eu des vêtements de soie et des serviteurs pour veiller à tes moindres désirs... Vous n'êtes pas faite pour vivre ici, te disaient-ils, venez avec nous, à la ville, là où les hommes savent apprécier les femmes...* »<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Soyinka (W.), op. cit. p. 11

<sup>68</sup> Soyinka (W.), op. cit. p. 47.

<sup>69</sup> Soyinka (W.), op. cit. p. 13.

### ***La ville : une logique sociale anticommunautaire***

La ville apparaît comme le lieu de la dislocation des liens du sang et de la remise en question des fondements socioculturels traditionnels. L'intégration sociale dans cet espace exigerait une pensée et des actions individualistes. Igouézou fait le difficile apprentissage de la vie urbaine : « *Quand j'ai connu la dureté de la ville, je ne me suis pas plaint. Quand j'ai ressenti ma nudité devant son hostilité, je l'ai acceptée. Quand j'ai vu son couteau trancher les liens du sang et de l'amour et dresser le frère contre le frère...* ».<sup>70</sup> La ville serait donc le lieu de la nuance du lien de l'homme avec ses ancêtres et sa famille. Elle ne permet pas, par exemple, aux frères jumeaux de réaliser la fusion de leur personnalité dans un être commun. Elle détruit la force du sang qui est le fondement de l'ontologie paysanne et force de vie qui donne sens à l'appartenance à un géniteur commun. Pis encore, elle ne favoriserait pas les rapports féconds de l'homme et de la femme (Desala rompt avec Igouézou pour Awoutchiké). Elle instaurerait d'autres types de relation axés sur l'individu.

### ***Boukandji : misères et Fatalité***

Boukandji est aussi un des espaces lointains de la pièce dont la description est entièrement assurée par un personnage, le mendiant. Boukandji apparaît comme le lieu scénique où la mort triomphe de la vie et des êtres : « *Nous sommes habitués à la disette. D'un bout à l'autre de l'année, c'est la Sécheresse...* »<sup>71</sup>

Pourtant dans cette immense « *nuit de misère*» où toute forme de vie ploie sous l'absence de l'eau, il arrive qu'un espoir illumine les cœurs et revivifie des corps faméliques et squelettiques : « *les pousses sortiront de terre et pendant tous les mois d'attente nous n'avons plus quitté les champs. Nous dansions autour des plantaniers et frottions notre peau contre les branches...* »<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Ibid., ibidem, pp. 42-43.

<sup>71</sup> Soyinka (W), op. cit.p.34.

<sup>72</sup> Ibid., ibidem,,p.35.

Mais le destin de Boukandji serait scellé par la puissance des énergies de la mort qui, comme celles de la vie, seraient les deux et uniques principes de l'acte transcendantal de la volonté divine à laquelle se soumettrait l'Homme de Boukandji. Ainsi l'arrivée des sauterelles qui replonge le village dans sa condition première serait vécue comme une manifestation de cette volonté : « *elles sont arrivées en nuages et se sont abattues sur les champs. Il a suffi d'une heure ou deux, et le village est retourné à sa vie normale.* ». <sup>73</sup>Le tragique destin de Boukandji se reflète dans la vie des habitants dont le sort est finalement de mendier pour exister. Et il n'est pas surprenant que la seule évocation de ce nom suscite des pensées sombres où se dessine l'implacable visage de la malédiction :

« **Le Mendiant.** *Non. Je viens de très loin au nord. Avez-vous déjà entendu parler de Boukandji ?*

**Makouri.***Boukandji ? Boukan... Ah ! est-ce que ce n'est pas ce village de mendiants ? »*<sup>74</sup>

ou suscite une pitié instinctive, voire une obligation morale entretenue par les croyances religieuses :

« **Makouri.** *Non, Kadiye. C'est un étranger qui est venu me demander la charité. Il est aveugle.*

**Le Kadiye.** *Que les dieux te protègent, ami.*

**Le Mendiant.** *Qu'Allah te protège de tout mal.*

**Le Kadiye, (surpris)-** *Allah, cet homme viendrait-il du Nord?*

**Makouri.** *C'est cela même. Il est venu à pied de Boukandji.*

**Le Kadiye.** *Ah ! de Boukandji. (à son serviteur) Koundigou, donne-lui quelque chose. »* <sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Ibid., ibidem, p.36 .

<sup>74</sup> Ibid., ibidem, p.20

<sup>75</sup> Soyinka (W ), op. cit.p 28.

Dans tous les cas, il faudrait comprendre la phénoménologie spatiale dans *les Gens des Marais* comme un réseau de symboles dont nous tenterons ici de montrer l'importance.

### **e- Les espaces symboliques**

Par espaces symboliques, nous voudrions désigner les éléments de la nature (Terre, Eau, Homme) constituant au niveau du texte un faisceau de signes qui permettent de lire et de comprendre le fonctionnement poétique de l'espace dans *Les Gens des Marais* comme un réseau de symboles. La Terre et l'eau apparaissent comme des lieux d'un investissement physique, social, culturel et métaphysique où se définissent et se déterminent toutes les actions des personnages.

#### **La Terre**

L'espace «Terre» suppose une configuration géographique, sociale et culturelle. Ainsi dans le texte, cet espace se présente sous une grande diversité structurelle : « *les îlots de terre à peu près ferme dispersés dans les marais.* », <sup>76</sup> ou encore la ville et le village de Boukandji, terre sèche avec sa végétation naine et mourante. Ces espaces sont des lieux contenus et sont des composantes de la totalité «Terre» dont les différents contours et aspects sont encore plus nombreux et diversifiés.

Au premier abord, on pourrait considérer l'espace " terre" comme :

#### **le réceptacle des choses et des êtres créés**

La Terre est l'espace de la vie de l'Homme. Aussi est-elle le berceau de l'enfance et des temps immémoriaux dans lequel Igouézou retourne pour chercher refuge. Sous cet aspect, elle serait un espace protecteur comme l'indiquent ces paroles d'Igouézou : « *J'ai un endroit où aller, une maison, et bien qu'elle se trouve en plein marécage j'y retournerai.* »<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup>Ibid., ibidem, p.26

<sup>77</sup> Ibid. ibidem, p. 44

Elle serait aussi le lieu où s'instaurerait l'autochtonie parce qu'elle serait l'attachement et revendication de l'appartenance de l'Homme aux principes fonctionnels et idéels de l'espace où il vit. Le couple Alou/Makouri vit dans la symbiose parfaite avec son milieu. La conscience de leur consubstantialité au monde matriciel pourrait engendrer, et c'est le cas pour le mendiant de Boukandji, une conscientisation et une problématisation de la condition existentielle.

A cet aspect fonctionnel s'ajouterait une dimension symbolique, c'est pourquoi nous la concevons comme *l'espace de la jonction et de la disjonction des principes de Vie et de Mort*

Mère généreuse et ouverte aux sollicitations de ses enfants, elle se transformerait souvent en une mère ingrate, sévère et meurtrière. Elle refuserait, par exemple, à Igouézou les fruits de son travail malgré l'amour que lui voue ce dernier :

« *Je l'ai semée avant de partir. C'est maintenant le moment de la récolte, et les gousses de cacao doivent être pleines à craquer.... Je suis venu plein d'espoir, la consolation au cour. Je suis venu avec la certitude que celui qui a vécu avec sa terre et l'a travaillée fidèlement...* »<sup>78</sup>

plus bas : « *jamais je n'aurai pensé... que la terre pouvait me trahir aussi totalement, qu'elle pouvait me porter le dernier coup, trancher le lien qui m'attachait à elle...* »<sup>79</sup>

La terre se manifesterait ainsi comme l'espace d'un investissement sentimental qui agirait sur les personnages.

### ***La Terre, objet d'une quête sentimentale***

L'exil, thème pivot de *Les Gens des Marais*, montre que les personnages principaux entretiennent avec les espaces qu'ils habitent successivement des rapports intimes qu'on pourrait dire sentimentaux. Ces rapports reflèteraient la situation courante d'une liaison entre deux amants : l'un ou (et) l'autre éprouvant soit un désir

---

<sup>78</sup> Soyinka (W ), op. cit.p 44.

<sup>79</sup> Idem.

d'attachement, soit une envie de rupture qui apparaît souvent comme la résultante de l'affrontement de deux attentes.

L'autre espace symbolique est l'eau. C'est un espace de transition qui se concevrait comme le vecteur de la permanence du principe de la totalité spatiale.

### ***L'Eau : l'espace transitionnel***

L'eau, dans *Les Gens des Marais*, renverrait à l'espace de la transition. Elle permet le passage d'un lieu à un autre. Igouézou doit traverser les marais pour se rendre en ville, le Kadiye emprunte les pistes marécageuses pour aller d'un îlot à un autre. Le mendiant suit le cours du fleuve pour aboutir à l'endroit rêvé.

L'Eau est également l'espace où se construit la mutation des personnages. Ils passent ainsi d'un état de doute à un état de plénitude. La mutation s'opère grâce à la participation des forces divines dont le pouvoir est également contenu dans l'élément fluide. Facteur du changement et de la transition comme la terre, l'eau contiendrait le principe de la dualité de l'existence : élément de régénérescence, elle donne vie là où la stérilité serait de mise (le village de Boukandji trouve sa prospérité dans le cycle discontinu des pluies), elle réaliserait la fusion de l'homme et de la femme (les noces d'Alou et Makouri se font dans le lit des marais), élément de mort, elle engloutit des vies en pleine floraison.

Tout le fonctionnement poétique de l'espace dans *Les Gens des Marais* se fait à travers le passage et le brassage de ces deux lieux qui apparaissent également comme des forces motrices de l'action des personnages à partir du culte de la terre et de la participation active des forces de transition.

Les données temporelles participeraient aussi à ce principe fusionnel et duel.

#### **1.1.3.2. Le temps**

##### ***a - Le temps de l'espace scénique***

L'action commence à la nuit tombante «*c'est bientôt le crépuscule*» et se termine dans la nuit. Aucune précision n'est donnée à ce sujet, la seule mention faite porte sur les lampes qui «*s'éteignent doucement et le rayon de lune qui tombe par la fenêtre.*»

Trois phrases marquent le temps scénique de la pièce. Chacune des phrases correspond à des actions différentes les unes des autres :

### ***Le crépuscule***

C'est la phase tensionnelle. En effet, le couple Makouri qui attend l'arrivée de leur fils est partagé sur les raisons de ce retard. Pour la femme, le fils a été englouti dans les marécages. Pour le mari, il n'est pas mort, il doit "traîner" chez des amis. Le crépuscule est aussi la phase de l'évocation des douceurs des premiers instants de leur union. En somme, le crépuscule équivaut au temps de l'intimité.

### ***L'éclairage de la hutte***

« *Alou allume les lampes à huile suspendues aux poutres* », cette didascalie correspond à l'entrée scénique du mendiant et marque une rupture au niveau de l'action. Il y a passage de l'introversion à l'extraversion. Car Alou sort de l'univers matrimonial au contact du mendiant et du Kadiye. C'est également le temps du conflit entre le Kadiye et Igouézou.

### ***L'extinction progressive des lampes***

Elle marque la fin du drame avec le départ d'Igouézou du village.

Le temps scénique apparaît comme un temps réel. Il n'y a pas recours aux moyens techniques de la mise en scène. Ce sont les personnages qui prennent en charge l'éclairage scénique, en fonction des changements temporels. C'est Makouri qui demande à son épouse d'éclaircir la pièce : « **Makouri** (...) «*apporte la lumière. Il fait trop sombre ici.*». Un peu plus loin, Alou exécute la demande de son mari ; « *Alou entrant avec une bougie. Elle allume les lampes à huile suspendues aux poutres, et sort* »<sup>80</sup>

En outre, la temporalité apparaît comme un modulateur de l'action. On peut constater qu'à une phase temporelle du texte correspond une phase du drame joué :

---

<sup>80</sup> Soyinka (W ), op. cit.p.19.

1. Discussion du couple portant sur l'absence de leur fils : pôle tensionnel.
2. Evocation des douceurs de leur vie sentimentale : apaisement.

Cette phase englobe toute la conversation de Makouri et du mendiant. Elle est interrompue par les bruits provenant de l'extérieur et par l'entrée en scène du Kadiye : «*Makouri : Attendez. (Il écoute un moment le tam-tam qui est maintenant juste devant la porte). C'est le batteur du prêtre. Alou entre en courant*». <sup>81</sup>

A cette dimension fonctionnelle correspondrait une portée symbolique

### ***b- Le temps métaphysique***

Le Temps dans *Les Gens des Marais* se présenterait comme un signe social et culturel qui renverrait à la relation de l'homme avec son univers.

### ***Le Temps comme alternance de la vie et de la mort.***

Une oppressante atmosphère d'anéantissement enveloppe toute la pièce. Ce sont les conditions climatiques qui offrent cette impression de désolation.

La scène s'ouvre sur une atmosphère de grande tension dramatique, renforcée par le climat particulièrement rude des marais. Il pleut, le pays est marécageux et les crues ravagent les récoltes.

A Boukandji, c'est la chaleur destructrice qui anéantit hommes, animaux et plantes.

Dans les deux espaces, le temps est un facteur de mort, en ce qu'il destitue les forces de vie de leur pouvoir de régénérescence. Toutefois, en certaines occasions, il apparaît comme facteur de vie grâce au cycle d'alternance pluie/Sécheresse, comme à Boukandji où l'arrivée des pluies est signe de vie et d'espairs nouveaux : « *il y a environ un an, ou plus.... nous avons eu ce jour-là plus de pluie que je n'en avais connu de toute ma vie. Et non seulement le sol garda l'eau, mais on vit apparaître ça et là de petites feuilles... même sur des arbres à cola qui n'avaient jamais été autre chose que des souches. Du mil sauvage sortit de terre et de petites touffes d'herbe à éléphant se*

---

<sup>81</sup> Ibid., ibidem, p.26

*mirent à surgir de graines oubliées là depuis des années.... Mieux encore, l'espoir commence à germer dans le cœur de chacun... »<sup>82</sup>*

Le temps comme signe de vie se trouve également dans l'apparition du rayon de lune (à la fin de la pièce) qui éclaire une soirée où tout a failli basculer vers un irrémédiable chaos social. Mais cette impression de fin de vie ne dénie pas au temps son principe fondamental qui est l'éternité et le changement.

### ***Le temps entre éternité et changement***

Deux notions importantes caractérisent les relations des personnages au temps : la circularité et le changement.

-

### **La circularité temporelle dans l'espace traditionnel.**

Le temps est vécu comme une durée invariable qui est considérée sous l'angle de la continuité entre générations, autrement dit entre le passé et le présent. Ce lien existe de manière atemporelle entre ce qui a été conçu «*depuis le commencement des temps*» et ce qui est vécu quotidiennement par les villageois. Le Temps, pour la conscience communautaire, signifie circularité des principes socioculturels et réaffirmation continue de l'homme à son histoire. Ce qui explique le rejet de toute pensée ou acte qui vise à perturber l'ordre établi. La réaction des parents d'Igouézou à la suite de l'opprobre subie par le Kadiye, autorité religieuse de la communauté, constitue une preuve suffisante : « **Makouri** : *il faut que je le suive, sinon il va soulever tout le village contre nous. (Il s'arrête à la porte). C'est ta maison, Igouézou, et je ne voudrais pas t'en chasser, pour rien au monde. Mais il vaudrait peut-être mieux que tu retournes à la ville, jusqu'à ce que ceci soit oublié.. Il sort. Un temps* ». <sup>83</sup> En ce sens le temps s'inscrit sous l'angle de l'atemporel puisque la clause fondamentale qui définit l'organisation du monde est valable en toute époque. C'est ainsi que peut se concevoir le temps dont parle Makouri : « ... *Les frontières en sont marquées par les arbres Iroko*

---

<sup>82</sup>Soyinka (W.), op. cit.35

<sup>83</sup>Ibid., ibidem.p 53

*qui poussent là depuis la naissance du monde, depuis que le temps lui-même a commencé... »<sup>84</sup>*

- **Le temps principe de changement**

Certains personnages (Igouézou et le Mendiant) perçoivent le temps comme un principe de changement, en ce qu'il se présente comme une projection constante sur le devenir. Pour Igouézou ou le Mendiant, le futur serait le temps de l'accomplissement de l'être, c'est-à-dire qu'il y a nécessairement des mutations qui s'opèreraient dans le cheminement individuel. Le passé pas plus que le présent n'aurait une réelle emprise sur leurs pensées. Igouézou conteste l'immobilisme villageois dont le principe est la référence au passé. De plus son parcours n'est fait que d'énormes déceptions . Le mendiant, quant à lui, se situerait aux antipodes du fatalisme de sa communauté d'origine, c'est une conscience en perpétuelle pérégrination.

### **1.1.3.3. Les personnages.**

Les personnages de la pièce appartiennent essentiellement au même milieu socioculturel (le village), à l'exception d'Awoutchiké et des commerçants. Le statut social des personnages est une donnée essentielle des relations entretenues dans le drame. On pourrait, au premier niveau de l'analyse, situer les personnages selon deux paradigmes : les Humains et les Esprits.

#### **1.1.3.3.1. Statut social des personnages**

Nous distinguons trois catégories de personnages qui se définissent selon trois statuts sociaux : les esprits (Allah et les Divinités), les humains (les villageois : Alou, Makouri, Le Kadiye, son valet, Igouézou, Le Mendiant) et les citadins (Awoutchiké, Desala, les commerçants) :

---

<sup>84</sup>Soyinka (W ), op. cit.p.26.

## a - Les Esprits

Il s'agit de la divinité des Marais et d'Allah.

- **La divinité des Marais ( le serpent )** : Elle est le garant de l'ordre spirituel et social de la communauté villageoise par l'intermédiaire d'un prêtre, le kadiye. Les villageois n'ont aucun contact direct avec leur divinité. Il existe un rapport de vénération à son égard.

- **Allah**. Son évocation est très sommaire dans le texte. Rien ne laisse entrevoir sa relation directe avec les humains.

## b- Les Humains

Ils appartiennent à deux espaces géographiques et sociaux différents.

### Les villageois

#### Les conservateurs

##### *Le couple Alou et Makouri*

Le couple Alou et Makouri est le prototype du couple villageois cloîtré dans son immobilisme et son attachement aux principes communautaires ancestraux. Deux valeurs semblent particulièrement le préoccuper : la force du lien familial et le respect de l'autorité religieuse. La force du lien familial se traduit dans la peur suscitée par l'absence des frères jumeaux du domicile parental et dans la déception engendrée par la déchirure du lien du sang par Awoutchiké : *«Awoutchiké est mort pour toi et pour la maison. N'évoquons plus son fantôme »*<sup>85</sup>dit Alou à son fils.

Le respect de l'autorité religieuse est la manifestation la plus patente de l'adhésion aux traditions de la communauté. Makouri réagit furieusement lorsque le mendiant prononce des paroles sacrilèges contre la divinité :

« **Le Mendiant** (...) *Si un homme avait envie de prendre un bout de terre et de le gagner sur le marais... est-ce qu'on le lui permettrait ? Si cet homme avait envie*

---

<sup>85</sup> Soyinka (W ), op. cit.p.43.

*de drainer l'eau grasse et faire produire à la terre des ignames et des laitues...  
est-ce qu'on le lui permettrait ?*

**Makouri**, le regard brusquement furieux. *Faites attention à ce que vous dites, l'ami. Pas de paroles sacrilèges dans ma maison.*

**Le Mendiant (surpris)**. *Je demandais simplement qu'on me donne un peu de cette terre qui ne vous sert à rien.*

**Makouri**. *Vous voulez la voler au Serpent du marais ? Vous voulez lui retirer le pain de la bouche ? »*<sup>86</sup> Ou bien, lorsque l'autorité du Kadiye est sapée par Igouézou :

*« Igouézou (lentement et d'une voix éccœurée) : Pourquoi êtes-vous si gras, Kadiye ?*

*(Le batteur ouvre de grands yeux, hésite, et sort en courant. Le serviteur se rapproche de la porte.)*

**Makouri (frappant sa tête de ses doigts)**. *Que le ciel pardonne ce qui s'est dit ce soir ! Que la terre rejette la folie des paroles de mon fils !*

**Igouézou** *Vous écrasez la terre sous votre poids, Kadiye. Vous l'étouffez dans les anneaux d'un Serpent.*

**Makouri** *Mon fils, écoute-moi... »*<sup>87</sup>

L'immobilisme d'Alou et Makouri reflète tout le fonctionnement de l'univers traditionnel, où la permanence des lois et des principes ancestraux commande le quotidien des habitants.

*Le kadiye*

Il représente l'autorité religieuse du village. Ce statut lui vaut considération et respect de la part des villageois. Le kadiye est en fait un intermédiaire entre les habitants des Marais et la Divinité animale. Cependant le kadiye se sert de ce pouvoir à des fins purement personnelles. D'ailleurs, le pouvoir du kadiye est rudement contesté par Igouézou et maintes fois suspecté par Makouri et le Mendiant.

---

<sup>86</sup> Soyinka (W), op. cit.p.25.

<sup>98</sup> Ibid. p.42.

## ***Les habitants de Boukandji***

Ils n'assument pas de rôle scénique mais sont évoqués dans le texte à partir du récit du mendiant. Ce sont des musulmans attachés au sort qu'ils subissent.

### **Les personnages contestataires**

#### *Le Mendiant*

Personne énigmatique, mue par une grande force de transformation personnelle, le mendiant récuse la fatalité qui caractérise la pensée villageoise de Boukandji. Cependant, cette attitude n'est pas un rejet de la pensée religieuse communautaire puisque le mendiant assume son adhésion à l'Islam.

#### *Igouézou*

Son parcours narratif est jalonné de nombreuses déceptions: échec de son expérience urbaine, échec de sa vie sentimentale, échec de son retour au village (ses récoltes ont été ravagées). Il n'a plus aucun repère social et culturel. Ce qui explique l'opprobre qu'il inflige au Kadiye et l'ostracisme dont il est l'objet.

### **Les citadins**

#### *Awoutchiké*

Il est scéniquement absent mais évoqué dans le texte. Il est l'antithèse de son frère jumeau pour avoir réussi à s'intégrer en ville. Il a complètement rompu les liens avec son passé.

#### *Desala*

Elle apparaît comme une victime des «charmes» citadins. Elle abandonne son mari et se lie avec Awoutchiké.

#### *Les Marchands*

Ils se présentent comme les diffuseurs des biens matériels de la ville auprès des villageois sur lesquels ils exercent une grande séduction.

Les rapports entre les personnages mettent en évidence des tensions qui déterminent des enjeux idéologiques, culturels et sociaux.

#### **1.1.3.3.2. Les rapports entre les personnages**

Le drame trouve sa signification dans la dimension conflictuelle des relations des personnages. Plusieurs pôles tensionnels existent à partir des enjeux individuels et collectifs.

##### **La tension conjugale**

Alou et Makouri ont une vie conjugale très tendue. Le point de départ de cette tension est l'absence d'Igouézou. Leur relation accuse le poids des années et la monotonie d'une vieille union. Igouézou apparaît comme l'élément focalisateur de la vie du couple. Leur attention est souvent tournée vers l'extérieur, où ils espèrent son retour. On pourrait distinguer dans leurs rapports une phase ascensionnelle et deux phases descendantes :

##### **- La phase ascensionnelle**

Elle correspond au moment de la tension : discussion et énervement sur le devenir d'Igouézou.

##### **- La phase d'accalmie**

Elle renvoie à l'évocation de leurs souvenirs de mariage

##### **- La phase de retrait**

C'est l'instant où disparaissent les rapports directs entre les deux personnages.

Les rapports d'Alou et Makouri traduisent la place et les rôles de la femme et de l'homme dans l'espace traditionnel.

##### **La tension culturelle**

Le deuxième pôle tensionnel de la pièce se trouve dans les rapports du kadiye et d'Igouézou. Il s'agit d'une opposition d'ordre culturel.

Igouézou conteste le pouvoir du kadiye qu'il juge inefficace face aux interrogations et aux besoins des populations. Le kadiye est un conservateur. Il ne supporte pas la

contestation de son rôle et de son prestige social. A travers la confrontation du kadiye et d'Igouézou, il y a affrontement de deux principes : la continuité et la rupture.

Le deuxième aspect de ce pôle tensionnel est la confrontation de la conscience collective avec la conscience individuelle, autrement dit entre la pensée communautaire et la pensée volontariste. Dans cette confrontation, un personnage va jouer un rôle capital, le mendiant.

### **Le Triomphe de la sagesse**

Les tensions du drame sont apaisées par le Mendiant qui apparaît comme le «modérateur» des conflits et le «régénérateur» des énergies disloquées. Le mendiant conjugue le respect des lois et valeurs traditionnelles avec la volonté de triompher du fatalisme. Il a su gagner le respect de tous pour sa sagesse et à obtenir la confiance d'Igouézou pour sa fidélité.

Pour mieux approcher la réalité scénique des personnages et voir comment le langage participe aussi à une connaissance plus approfondie des données socioculturelles.

#### **1.1.3.4.L'Analyse stylistique**

La rhétorique dans *Les Gens des Marais* offre plusieurs centres d'intérêt. La première est l'étude des niveaux de langue, la deuxième l'esthétique de la parole, enfin la troisième, l'étude des pronoms personnels «je» et «nous» qui permet une approche de la conception de la personnalité dans l'espace traditionnel.

##### **1.1.3.4.1 Les niveaux de langue**

Deux niveaux de langue sont employés dans *Les Gens des Marais*, le langage familier et le langage soutenu, renvoyant l'un et l'autre à une intégration de la parole au statut social et au niveau culturel des personnages.

D'un point de vue général, la langue de *Les Gens des Marais* se caractérise par une simplicité qui donne aux discours des personnages une grande fluidité. La

construction phrastique est en général courte et les tirades sont peu longues, à l'exception du récit du Mendiant sur le passé de Boukandji.

### ***Le langage familier***

Le langage familier se manifeste essentiellement dans les dialogues du couple Alou/Makouri. Quelques exemples le montrent aisément :

« **Alou** : *Eh ? Quoi ? Qu'est-ce qui te fait rire comme ça ?* »<sup>88</sup>

ou bien

« **Alou** : *ça se dit un homme ça* »<sup>89</sup>

La familiarité des discours d'Alou et Makouri se trouve aussi dans l'emploi constant de certains mots, par exemple :

- dans les interjections

« *Ayayaa ! le lit de la rivière* » (\*), « *Ayii, tu as vraiment bien vieilli (...)* » (\*)

- dans certaines expressions:

« **Alou** : *Oh ! vieux crapaud, va !* »<sup>90</sup>

« **Makouri** (...) *vieux crocodile que tu es !* »<sup>91</sup>

Cette familiarité atteste la nature des rapports du couple, en même temps elle constitue un certain décalage par rapport à l'intensité dramatique de la pièce. Il y a à ce stade un mélange de niveaux qui instaure une atmosphère parfois de détente par rapport à la gravité de la situation.

### ***Le langage soutenu***

Il existe un autre langage plus soutenu employé par le Mendiant et Igouézou pour relater le récit des événements qu'ils ont vécus :

« **Le Mendiant** (...) *Du mil sauvage sortit de terre, et de petites touffes d'herbes à éléphant se mirent à surgir de graines oubliées là depuis des années (...)* Mais voici que

---

<sup>88</sup> Soyinka(w.) op.cit., p. 15.

<sup>89</sup> Ibid., ibidem, p.16

<sup>90</sup> Soyinka (W ), op. cit.p. 9.

<sup>91</sup> Ibid,ibidem, p.15

*nous respirions la douceur des feuilles de citronniers, et la présence des bouquets de palmiers nous remplissait d'un bonheur que nous n'avions jamais connu.... »* <sup>92</sup>

Les personnage savent restituer les richesses du répertoire traditionnel.

#### **1.1.3.4.2. L'esthétique de la parole**

Le langage, comme art de dire le monde et l'homme trouve son expression dans *Les Gens des Marais*. La variété des niveaux de langue et l'utilisation des ressources langagières et culturelles traditionnelles seront les deux centres d'analyse qui méritent une étude particulière :

##### **L'art de l'ironie**

Il se manifeste dans le dialogue du couple et dans certaines répliques du Mendiant. L'ironie rend compte de la similarité des états des personnages avec des éléments de la nature ou avec des situations humaines (être vivants, choses...). Cette comparaison est perçue sous l'angle de l'amplification des situations décrites et sont souvent employées sur un ton grivois :

*« Alou - Moi je connais bien un mort qui reste assis là, à côté de moi, au lieu d'aller se promener tranquillement en enfer.*

*Makouri (...) Je voudrais t'y voir ! Avec des crânes couverts de croûtes qu'il faut gratter et gratter jusqu'à ce que...*

*(Alou pousse un cri et se donne un coup de chasse-mouches sur le bras)*

*Makouri (la regardant pendant un moment) Ah ! Tu ne vas pas me faire croire qu'il y a encore des moustiques qui essaient de te sucer le sang. Ils ne doivent plus trouver grand-chose ! »*<sup>93</sup>

##### **L'art oratoire**

La technique oratoire du conte est très présente dans les répliques des personnages, notamment chez le Mendiant et Igouézou qui l'utiliseront pour narrer les événements qu'ils ont vécus. Ces micros-récits éclairent le sens global du drame.

---

<sup>92</sup> Ibid,ibidem, p.12

<sup>93</sup> Soyinka (W ), op. cit.p. 13.

L'effet créé sur le plan scénique est l'instauration d'un théâtre dans le théâtre, qui révèle l'importance de la parole dans l'univers traditionnel.

### ***La structure du récit du Mendiant***

Le récit du mendiant débute par une **introduction** qui situe le sujet «*Nous sommes habitués à la disette.* »<sup>94</sup> Ensuite, il y a le **corps** du conte qui comprend : un **état initial du sujet exposé** : «*D'un bout à l'autre de l'année, c'est la Sécheresse... Mais nous en avons l'habitude. Même quand il pleuvait, le sol buvait l'eau immédiatement et elle s'en allait rejoindre quelque cours d'eau dans les entrailles de la terre. Nous le savions, et nous nous contentions de vivre d'aumônes (...)* » ; une **transformation de cet état** : «*jusqu'au jour où, il y a environ un an, ou plus... nous avons vu ce jour-là plus de pluie que j'en avais connu... Mais ce n'était en fin de compte qu'une méchanceté de plus. Le festin n'était pas pour nous... mais pour les sauterelles.* » ; un **état final Le Mendiant** : *elles sont arrivées en nuages serrés et se sont abattus sur les champs (...)* Alors j'ai quitté ma maison, je me suis mis en route en direction du fleuve. »<sup>95</sup>

### ***La participation de l'assistance, nécessité pour la vitalité du récit***

Le récitant n'assume pas tout seul la performance des faits qu'il relate. Toute l'assistance y participe. Car le récit qu'on écoute est une forme de sociabilité, la parole étant source de vie. Elle doit être prise en charge par l'ensemble de la communauté. Ainsi, tout le déroulement du récit peut être considéré comme une manifestation collective.

Toutes les phases du récit sont ponctuées par les réactions de l'assistance ; soit au niveau des postures : «*On entend seulement le clapotement de l'eau dans la cuvette. Makouri a approché son tabouret et s'assied à gauche du fauteuil, le visage levé vers le mendiant.* »<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Ibid,ibidem,P.34

<sup>95</sup> Soyinka (W ), op. cit.p. 35.

<sup>96</sup> Idem.

soit au niveau de la prise de parole :

« **Makouri** (malgré lui) : les sauterelles ! » ou bien

« **Alou** (gémissant) : Aïe ! Aïe ! »<sup>97</sup>

La participation de l'assistance peut être incitative, dans la mesure où elle oblige le récitant à raconter son histoire.

Igouézou, de retour au village natal, est supplié de raconter son séjour urbain.

« **Makouri** se lève, hébété, puis explose brutalement.

**Makouri** : Qu'a-t-il fait, mon fils ? Que s'est-il passé à la ville ?

**Igouézou** : ce qui arrive habituellement à l'étranger qui entre dans la course (...) de l'aventurier. »<sup>98</sup>

### **L'incitation du public peut être également une demande à dire plus**

« **Makouri** : Et Awoutchiké ? Il était sur le cheval qui a rué ? (Igouézou se tait).

Ton propre frère t'a envoyé rouler par terre, Igouézou ?... Mon fils, parle-moi...

Que s'est-il passé entre vous ? (Igouézou se tait, puis)

**Igouézou** : la plaie guérit plus vite si on la laisse fermée. Ce qui s'est passé ne vaut pas la peine qu'on s'en souvienne... »<sup>99</sup>

### **La technique oratoire du récitant**

Le récitant est maître de son récit, pour cela, il doit savoir captiver l'attention de l'assistance et la faire participer. Cette exigence passe par l'utilisation et la maîtrise de l'art oratoire dont les éléments essentiels sont :

- l'instauration des suspens, en disant peu pour que l'assistance «avide» de savoir le pousse à en dire davantage :

« **Le Mendiant** : comme nous aurions été contents, chez nous, d'avoir tout ce que vous avez en trop. Si nous avions eu seulement un centième de ce qui est tombé ici, je ne serais pas chez vous en ce moment.

---

<sup>97</sup> Ibid,ibidem, P.36.

<sup>98</sup> Ibid., ibidem, pp.43-44.

<sup>99</sup> Soyinka (W ), op. cit.p. 43-44.

**Makouri** : *c'est vraiment un pays aussi sec !*

**Le Mendiant** (souriant avec indulgence) : *encore plus sec que cela.*

**Makouri** : *la disette ? la famine ?*

**Le Mendiant** : *nous sommes (...) à mûrir. »<sup>100</sup>*

### **La maîtrise de la langue, en utilisant toutes ses richesses stylistiques**

La dimension poétique se trouve dans le ton du récit par l'utilisation de l'effet émotif qui colle bien au sujet du récit, ou encore par la modulation de la parole par (l'utilisation de l'anticlimax) : la première phase du récit a une gradation ascendante (climax). Elle correspond à la résurrection de Boukandji. A ce niveau, l'emploi répétitif du « et » constitue un accélérateur du récit : « (...) nous aiguisions des pieux et nous piochions le sable et les cailloux jusqu'à ce qu'ils en saignent...Et on aurait cru que le ciel se réjouissait de notre travail, tant ses bienfaits étaient immenses et tant il nous était clément. Les pluies venaient quand nous le désirions. Et le soleil brillait, et le grain commençait à mûrir. »<sup>101</sup> ; une phase descendante (... « Mais ce n'était en fin de compte qu'une méchanceté de plus. Le festin n'était pas pour nous... mais pour les sauterelles. » <sup>102</sup>

Toutes ces richesses langagières sont complétées par un trésor vivant des principes de la conscience collective.

#### **L'utilisation du répertoire de la sagesse traditionnelle**

Nous distinguerons d'abord :

*les proverbes* : par sa concision, le proverbe «ramasse» une pensée en restituant ses contours les plus significatifs. Il est employé pour étayer et renforcer une idée, une description ou introduire un fait :

« *la plaie guérit plus vite si on la laisse fermée.* »<sup>103</sup> ou encore, le Mendiant à la fin de la pièce : « *Les hirondelles reviennent à leur nid quand l'hiver est fini.* ». <sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Ibid., ibidem,p.34

<sup>101</sup> Soyinka (W ), op. cit.p. 35.

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> Ibid., indem, p.44

*puis la parole énigmatique qui est également un procédé important de l'art oratoire du récitant. Elle sème le doute, crée le suspens avant de faire réagir la clarté et la vérité. Le meilleur exemple nous est donné par Igouézou :*

*« Igouézou : Vois-tu mon masque, prêtre ? Est-il bien de ce village ?*

*Le Kadiye : oui.*

*Igouézou : La bois a bien poussé dans ce village ?*

*Le Kadiye : oui*

*Igouézou : Chante-t-il avec les autres ? Pleure-t-il avec eux ? Laboure-t-il les terres avec le reste de la tribu ?*

*Le kadiye : Oui*

*(...)*

*Igouézou : Et depuis que j'ai commencé à cultiver la terre, n'ai-je pas toujours donné à la terre son dû ? N'ai-je pas toujours porté les premières lentilles au sanctuaire, et versé la première huile sur l'autel ?*

*Le Kadiye : Régulièrement.*

*Igouézou : Et quand le kadiye a béni mon mariage, et en a fixé les liens dans le ciel, n'a-t-il pas promis une longue vie ? N'a-t-il pas promis des enfants ? N'a-t-il pas promis le bonheur ?*

*(...) (Cette fois, le kadiye ne répond plus).*

*Igouézou(lentement et d'une voix écaeurée):Pourquoi êtes-vous si gras,kadiye?»<sup>105</sup>*

### **Un art de la parole qui constitue une approche des réalités sociales et une connaissance du patrimoine culturel**

L'analyse stylistique a fourni des indications précieuses sur les rapports entre les différentes classes d'âge villageoises et entre les hommes et les femmes. Elle a également permis d'accéder à certains aspects culturels véhiculés à travers un art affirmé de la parole. Etudions maintenant le contenu de ce langage.

---

<sup>104</sup> Ibid., ibidem,p.56

<sup>105</sup> Soyinka (W ), op. cit.p. 50-52.

#### 1.1.4. Analyse thématique

La thématique de *Les Gens des Marais* concerne les rapports sociaux, politiques et religieux d'une communauté villageoise dont l'équilibre est menacé par l'exode rural des jeunes.

Deux logiques s'opposent inévitablement dans les rapports ville/campagne : le village apparaît comme le lieu des traditions pérennisées par le culte de la divinité des Marais et par le respect des valeurs ancestrales ; la ville comme le lieu de l'individualisme. Mais au-delà de ces truismes, *Les Gens des Marais* révèle les contradictions et les déchirures des personnages face à leur parcours.

Des destins sont ébranlés par des conjonctures sociales et temporelles. Des certitudes tombent sous le coup d'énormes remises en question, bouleversant ainsi des ordres qui paraissaient immuables.

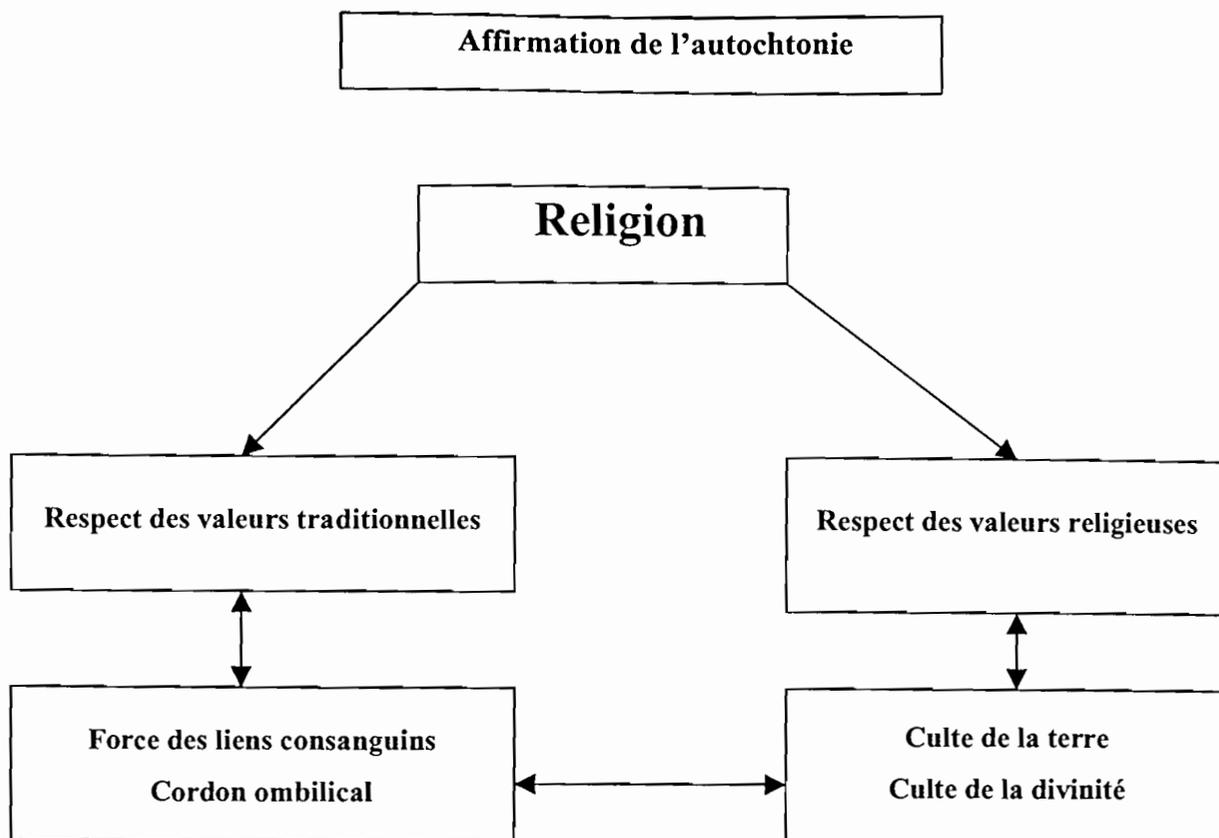
Deux pôles thématiques se dégagent de cette pièce :

##### 1.1.4.1. Configuration thématique

- **l'affirmation de l'autochtonie** que nous définissons comme l'attachement aux modes structurels et de pensée de la communauté villageoise se traduit par la fusion de l'homme à son espace existentiel.

- **Le deuxième pôle que nous désignons par «l'appel de l'exil»** est une résultante de la remise en question totale ou partielle de l'autochtonie. Cet appel est aussi une quête et une conquête de soi à travers la rencontre avec l'autre. L'exil supposerait dans un premier temps un détachement par rapport à ses origines et non une renonciation qui serait une opération tragique et impossible. L'exil se manifeste par un esprit d'ouverture pour une plénitude de soi. Cette expérience s'apparenterait à une «épreuve initiatique» qui révélerait à l'exilé son potentiel fusionnel aux diversités du monde.

Nous verrons comment, à partir de ces deux thèmes, découlent les autres thèmes du texte. Nous commencerons par présenter le champ et l'arbre thématiques de l'autochtonie dans *Les Gens des Marais*.



### Commentaire

Il s'agit d'une configuration thématique, c'est-à-dire, un aperçu sémantique des concepts dégagés dont l'étude approfondie s'intègre dans une approche systémique dont la deuxième partie sera le cadre.

Le point focal de l'autochtonie est la religion. C'est elle qui définirait et agencerait l'ordre communautaire, c'est-à-dire le respect des valeurs ancestrales et le respect des valeurs religieuses, ces deux axes s'imbriquant mutuellement, dès lors qu'aucun rapport d'antériorité ni de postériorité ne peut s'établir entre les deux. Le respect des

valeurs ancestrales engendrerait dans l'espace social des Marais (une généralisation de cette appréciation pourrait se faire dans tout espace traditionnel) un respect des valeurs religieuses. Cependant, comme nous le verrons par la suite, le respect des valeurs ancestrales constituerait le vecteur des valeurs religieuses.

Dans le champ thématique des valeurs ancestrales apparaîtrait la force des liens consanguins : «culte du cordon ombilical», «autorité paternelle» et «sympathie de l'autre».

Dans l'ordre de leur manifestation textuelle, nous citerons d'abord le «culte du cordon ombilical», concept que nous définissons comme le lien naturel d'une mère à son enfant, qui se traduirait par un amour possessif de celle-ci envers sa progéniture. Cet amour excluerait souvent raison et lucidité. Ensuite, nous parlerons de «l'autorité paternelle », qui apparaîtrait comme un contre- poids du «culte du cordon ombilical» et instaure l'affirmation des vues du père sur l'attitude de la mère. Cependant il serait préjudiciable de tirer de ces deux valeurs un caractère conflictuel. Nous verrons dans l'analyse dramaturgique comment les deux forces apparaissent comme pôles tensionnels qui s'équilibrent chaque fois que l'un arrive à son point culminant.

**Le second axe de l'arbre est le respect des valeurs religieuses. Cet axe comprend**

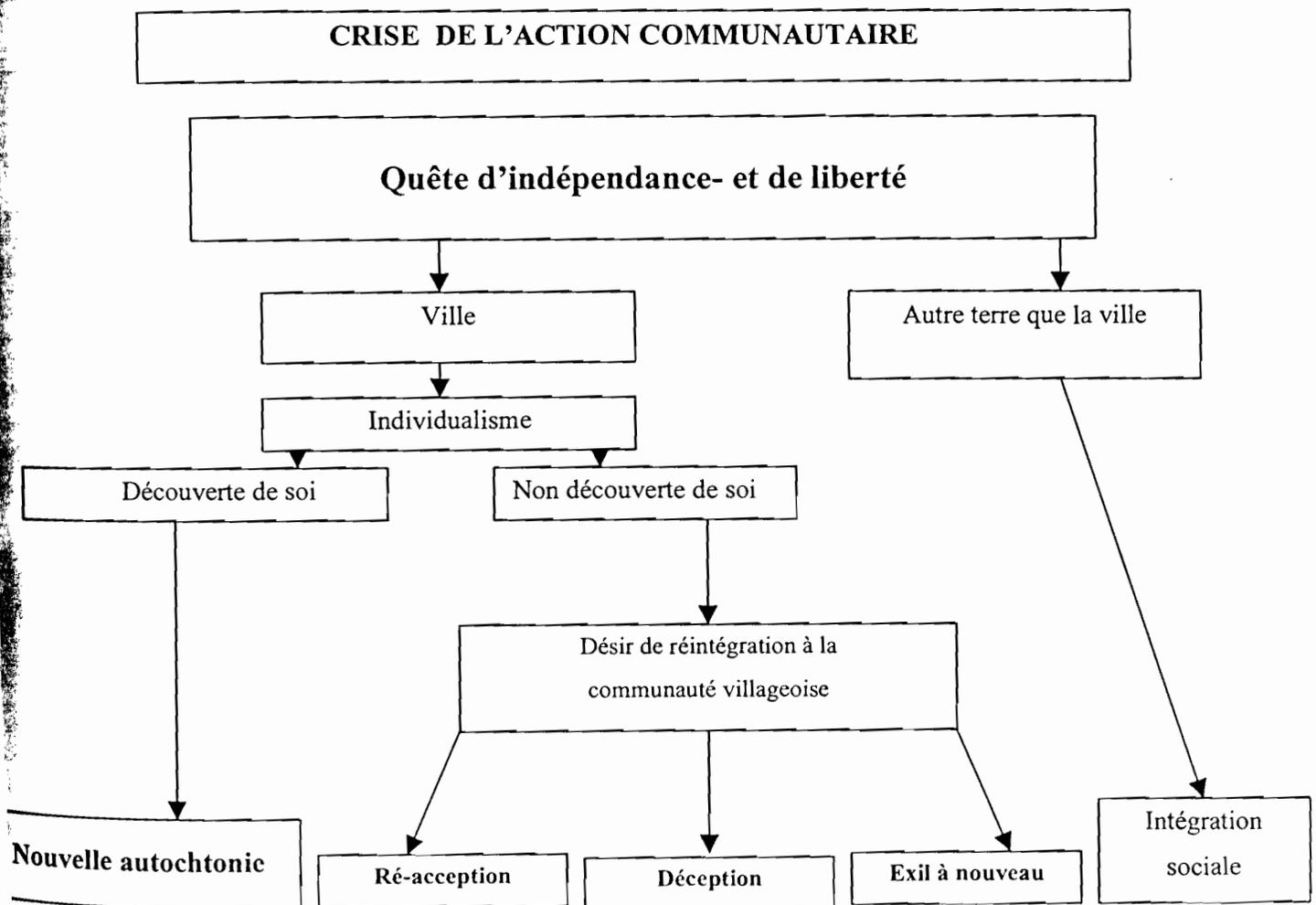
- le **«culte de la terre»**, qui est l'attachement spirituel de l'homme à la terre, force fécondante de vie et d'espoir. Nous le verrons bien lorsque nous aborderons la question des relations des personnages à leur univers socioculturel. Le **«culte de la terre»** renverrait sur le même plan de l'échelle des valeurs religieuses à celui du «culte de la terre». La divinité, le serpent, est le propriétaire physique et spirituel des Marais. L'intégration de l'homme à ce milieu engagerait la participation à la transcendance, c'est-à-dire, le dépassement de la matérialité terrestre pour une élévation à l'ordre de la foi en la divinité, cause et fin de l'existence. La terre serait ainsi soumise aux contingences extra-humaines. Ce qui expliquerait la relation d'implication mutuelle que nous établissons entre le «culte de la terre» et celui de la divinité.

**La «sympathie de l'autre»** signifierait acceptation de la différence et reconnaissance de la pluralité et de la diversité. La «sympathie de l'autre» serait un principe de vie et d'osmose entre les différences. Elle refuse l'exclusion mais appelle au

devoir d'hospitalité, c'est-à-dire de l'intégration de l'étranger à l'espace social et culturel pour lequel il sollicite l'appartenance. Il y aurait à ce niveau une participation concomitante de toutes les forces fécondantes.

L'autochtonie aurait pour principe ou concept antinomique l'appel de l'exil dont les contours conceptuels seraient définis à travers le schéma et le commentaire qui suivent

### L'appel de l'exil



## Commentaire

L'appel de l'exil résulterait de la crise de l'action communautaire, lorsque les structures et la pensée communautaires ne répondraient plus à l'attente de certains individus chez lesquels s'affirmeraient un ardent désir d'indépendance, mieux un dépassement de leur cadre socioculturel pour une autre expérience existentielle. A ce niveau, deux voies apparaissent dans *Les Gens des Marais* :

**L'expérience urbaine** : elle viserait l'acquisition des biens matériels et un autre statut social. Cependant, la réalisation de ces deux désirs exigerait une conscience affirmée de l'individualisme (quête et conquête de soi par le culte des énergies personnelles). L'expérience urbaine pourrait s'avérer concluante (découverte de soi), dans ce cas il y aurait désir d'une autochtonie nouvelle (Awoutchiké en est un exemple patent) ou non concluante (non-découverte de soi), c'est-à-dire non assimilation et non intégration de et dans la pensée urbaine. Dans ce cas, on assisterait à un désir de réintégrer son univers d'origine. La réintégration dans la communauté villageoise pourrait déboucher soit sur une ré-acceptation, c'est-à-dire une réadmission aux valeurs ancestrales et religieuses, soit apparaître comme une déception, dans ce cas on assisterait à la naissance d'un sentiment de révolte qui entraînerait le révolté à un nouvel exil.

**La recherche d'une autre terre que la ville** est la deuxième voie qui se présenterait pour l'exilé. Cette voie résulterait d'un refus de la ville comme lieu de l'exil et de la conquête de soi. Le choix serait donc porté sur un espace où le «communautarisme» demeure une valeur forte. Dans ce cas, le changement d'espace ne bouleverserait pas profondément les acquis culturels et sociaux précédents. C'est le cas du mendiant de Boukandji.

Nous allons maintenant voir comment les thèmes qui viennent d'être présentés s'inscrivent dans un axe oppositionnel que nous appelons la dialectique sociale.

#### **1.1.4.2. La dialectique sociale**

Elle se traduirait par la coexistence au sein du même espace social (l'univers des marais) de deux visions qui s'opposent. La première est l'ordre ou, si l'on veut la continuité, la pérennisation de l'héritage ancestral. La seconde est la contestation de cet ordre parce qu'il serait, pour certains personnages, inopérant par rapport à leur devenir.

#### **Deux axes oppositionnels apparaissent**

##### ***a- L'ordre social***

C'est l'adhésion aux valeurs du village et l'acceptation du statut social. Il se traduirait par l'immobilisme des marais et par le culte du serpent et se manifesterait aussi par la prédominance des éléments de la nature sur l'existence humaine par la force des liens du sang (Igouézou et Awoutchiké)... A Boukandji, village d'origine du mendiant, cet ordre s'élaborerait à partir de l'acceptation de la misère comme volonté divine à laquelle l'homme, impuissant, ne pourrait se soustraire. Les destins seraient scellés par des forces transcendantes qui donneraient et reprendraient ce qu'elles ont offert. ainsi l'homme ne serait pas possesseur des biens de la nature.

##### ***b- La contestation de l'ordre social***

Elle surgirait d'un constat critique sur la relation de l'homme à son univers social, constat qui déboucherait sur la remise en question du statut social de l'homme au sein de sa société. L'homme inventerait ainsi son devenir et non le subir. Il y aurait dans cette attitude le passage d'une conception de l'homme comme énergie consubstantielle

à l'ordre culturel à celle de l'homme comme force agissante et capable d'inventer des nouveaux repères de sa personnalité.

Nous allons maintenant voir, pour compléter les deux analyses qui viennent d'être faites, les thèmes en fonction du parcours narratif des personnages.

### 1.1.4.3. Les centres d'intérêt thématiques des personnages

#### PERSONNAGES

#### THEMES

|                   |           |                           |                     |                      |
|-------------------|-----------|---------------------------|---------------------|----------------------|
| <b>Makouri</b>    | Tradition | Autorité Paternelle       | Ordre Social        | continuité           |
| <b>Alou</b>       | Tradition | Culte du Cordon Ombilical | Ordre Social        | continuité           |
| <b>Le Kadiye</b>  | Tradition | Ordre Social              | Ordre social        |                      |
| <b>Le Mendiât</b> | Liberté   | Exil                      | Intégration sociale | Désir de Changement  |
| <b>Igouézou</b>   | Liberté   | Exil                      | Révolte             | Exil                 |
| <b>Awoutchiké</b> | Liberté   | Exil                      | Découverte de soi   | Nouvelle Autochtonie |

#### Commentaire

Les personnages se définissent à partir de deux centres d'intérêts : l'ordre social communautaire pour les traditionalistes et le désir de liberté pour les jeunes.

Les personnages qui renvoient à l'univers villageois se distinguent par un attachement aux valeurs ancestrales dont les principales manifestations sont le respect de l'autorité parentale, le culte de la terre et le culte du cordon ombilical. Toutes ces valeurs traditionnelles constituent les piliers de l'ordre social.

A l'opposé, il y a les jeunes dont les centres d'intérêts thématiques sont le désir de liberté et la découverte de leurs forces individuelles. Ces deux thèmes se traduisent par des attitudes de révolte contre l'ordre social traditionnel.

Le cadre de *Les Gens des marais* n'est pas le pays Yorouba comme dans la plupart des pièces de Soyinka mais le delta du Niger en pays Ijaw, un des peuples de ce vaste Nigeria. Cette intrusion de Soyinka dans un univers socioculturel autre que le sien montre qu'il maîtrise les diverses subtilités culturelles et sociales de son pays.

L'esthétique de la pièce repose sur le réalisme du décor et des actions, ce qui donne à l'ensemble une simplicité qui allie parfaitement la dimension comique et la portée dramatique de certaines scènes.

La présence de l'espace extérieur enveloppe toute la pièce : l'attente du retour d'Igouézou, l'évocation incessante des marais (actant prégnant de la fable), la présence obsédante des forces de la nature et de la divinité, le départ d'Igouézou à nouveau...

D'un bout à l'autre de la pièce la présence d'un monde obsessionnel crée une impression de malaise qui renforce la crise psychologique, sociale et culturelle d'un monde qui pourtant donne l'apparence d'un espace imperméable à toute perturbation.

En somme *Les Gens des marais* est un univers en crise : exode rural des jeunes, marasme physique et mental des vieux, escroquerie religieuse...

La problématique socioculturelle chez Soyinka est abordée sous un angle différent dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* à travers une nouvelle donne sociale : la situation coloniale.

## CHAPITRE II

### ANALYSES STRUCTURALE, DRAMATURGIQUE ET THEMATIQUE DE LA MORT ET L'ECUYER DU ROI

#### 1.2.1. Analyse structurale

##### 1.2.1.1. *Le déroulement des actions*

##### **ACTE I**

1. Dans l'allée principale du marché, des femmes ferment leurs étalages. C'est à ce moment qu'Elesin Oba entre suivi par ses joueurs de tambours et ses griots.
- 2.- Le Griot interpelle Elesin par un langage énigmatique.
3. - Il s'ensuit entre les deux hommes un échange de paroles qui introduit directement dans le cœur du sujet: l'organisation du rituel
- 4-Des femmes dont Iyaloja se joignent aux deux hommes, au moment où Elesin se met à conter l'histoire de l'oiseau qui dit " Pas moi"
- 5- La discussion continue entre Elesin, le Griot et Iyaloja.
- 6 - Des femmes emmènent la jeune fiancée promise à la chambre nuptiale.

##### **ACTE II**

- 1-Dans la véranda du bungalow de l'Administrateur régional, Pilkings, le maître des lieux et son épouse exécutent une danse.
- 1- Entre un policier indigène
- 2- Le couple s'arrête de danser
- 3- Une vive discussion s'engage entre eux.
- 4- Le policier indigène s'en va après avoir écrit un message au couple.
- 5- Le couple lit et commente le message de l'indigène.
- 6- Entre le domestique

- 7- Il explique au couple le sens des tambourinements qu'on entend dehors.
- 8- Pilkings se remet à exécuter quelques pas de danse.

### **ACTE III**

- 1-Des femmes viennent sur la scène, suivies par des gardiens de la paix.
- 2- Les femmes s'arrêtent et empêchent les gardiens d'avancer.
- 3- Les femmes se moquent d'eux et miment leurs comportements devant les Blancs.
- 4- Entre Iyaloja qui demande d'arrêter le spectacle des jeunes filles.
- 5-Une femme entonne un chant et commence à danser. Le reste de l'assistance la rejoint.
- 6- Entre Elesin
- 7-La danse s'arrête
- 8- Iyaloja s'approche et lui prend doucement le tissu.
- 9- La mariée apparaît et reste timidement debout à côté de la porte.
- 10- Elesin se tourne vers elle.
- 11-Elesin entre progressivement en transe en écoutant les tambours rituels.
- 12- La transe d'Elesin atteint un point culminant..

### **ACTE IV**

- 1- Une réception en l'honneur du Prince des colonies se tient dans la grande salle de la Résidence du Gouverneur.
- 2- Le Gouverneur alerté par un agent colonial sur l'organisation du rituel donne l'ordre à l'administrateur Pilkings de mettre fin au déroulement du rituel.
- 3- Elesin OBA, arrêté dans l'exécution de son devoir rituel, est conduit dans une cellule de prison, sous le regard abattu de son fils Olundé.

### **ACTE V**

- 1- Pilkings entre dans la cellule où étaient incarcérés Elesin Oba et sa jeune épouse.
- 2- Une discussion métaphysique s'engage entre les deux hommes.
- 3- Des femmes entrent dans la cellule en entonnant un chant funèbre. Elles portent un coffre cylindrique recouvert de tissu.
- 4- Le corps d'Olundé (qui s'est sacrifié à la place de son père) est présenté à Elesin Oba et à Pilkings.
- 5- Elesin Oba se donne la mort en s'étranglant. Pendant ce temps les femmes continuent leur chant.
- 6- La jeune épouse recouvre avec un peu de poussière le corps l'Elesin Oba.

La description des actions accomplies par les personnages permet d'affirmer et d'expliquer les différentes étapes ou actes de la pièce en séquence. La séquence se définit comme l'unité narrative et sémantique minimale d'un récit.

#### **1.2.1.2. Analyse séquentielle**

##### **④ a- Première séquence : Les préparatifs du rituel (Acte 1, p. 13 à 34).**

Cette séquence met en jeu Elesin Oba, le Griot et Iyajola. Elle correspond à l'appréciation du potentiel initiatique d'Elesin Oba. Le Griot juge ses réflexes culturels, sa capacité à maîtriser le langage initiatique... Iyajola tient à rappeler les enjeux du rituel que doit effectuer Elesin et les obstacles qui pourraient se dresser sur le chemin de sa « quête » : *Elesin, même à l'extrémité étroite du passage, je sais que tu te retourneras et pousseras un dernier soupir de regret pour la chair apparue à ton esprit dans son envol. Ton œil a toujours été vif. Ton choix a ma bénédiction... »*<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Soyinka (W), op.cit.p.32.

***b- Deuxième séquence : Préparatifs de la réception du Prince des colonies  
(Acte 2, p.37 à 51)***

Il est question ici du couple colonial (Pilkings et Jane )qui essaye un tango dans un costume traditionnel sacré lors de la soirée de réception du Prince des colonies.

Cette cérémonie apparaît comme l'antithèse du rituel de mort. Nous assistons à la célébration du «profane» qui se traduit par une désacralisation du costume traditionnel des Egungun.

***c- Troisième séquence : dévalorisation du pouvoir colonial et réaffirmation du pouvoir traditionnel***

Cette séquence met en jeu un groupe de jeunes femmes contre les gardes de la paix. La confrontation tourne à l'avantage des premières citées. Elles font preuve d'une bonne résistance en empêchant les agents de l'ordre de progresser jusqu'au lieu cultuel.

La victoire des jeunes femmes permet la continuité du rituel dans la paix communautaire. Ainsi la deuxième phase du rituel s'ouvre sur la fin de la première phase du drame, celle qui équivaut à la consommation de la vierge et à l'entrée progressive dans la phase de transition.

***d- Quatrième séquence : Manifestation de la puissance coloniale***

L'arrivée du prince des colonies est l'occasion d'exprimer l'unité et la grandeur de l'empire colonial. Pour cela, l'administration s'est donné rendez-vous dans la grande salle de la Résidence du Gouverneur.

Durant cette cérémonie, le Gouverneur est informé du déroulement du rituel. Surpris par le laxisme de Pilkings, il le somme d'agir au plus vite.

*« Le Gouverneur : Il faut être attentif à tout, Pilkings, être attentif à tout. Si nous laissons tous passer ces petites choses sans y prêter attention, qu'advierait-il*

*de l'empire, hein ? Dites-moi ? Où serions-nous tous ? »<sup>107</sup> . En définitive, Elesin Oba est arrêté par les agents de l'ordre colonial et conduit dans une prison. Il s'en suit la non-réalisation du sacrifice par Elesin Oba.*

***e-Cinquième séquence : Le déséquilibre socioculturel engendré par l'absence de bravoure d'Elesin Oba***

Olundé, déçu par l'incapacité de son père à franchir l'obstacle décisif du rituel, prend la place de son géniteur selon les règles communautaires mais l'incapacité d'Elesin Oba est irréparable. La dysharmonie sociale et métaphysique est déjà accomplie. Cette séquence dresse le bilan de l'acte rituel d'Elesin Oba. Elle est aussi une plaidoirie que fait l'Ecuyer du Roi sur l'intrusion de l'administration coloniale dans les faits culturels autochtones.

**Commentaire**

La présentation séquentielle de la pièce permet de dégager deux axes d'organisation établis sur un mode oppositionnel.

Le premier axe est celui de l'affirmation culturelle ou sociale ; le deuxième contredit cette affirmation.

***1- L'axe de l'affirmation sociale et culturelle***

Il s'agit de la réalisation du rituel selon les normes sociales, sans qu'il y ait une implication oppositionnelle d'une forme de pensée étrangère. Cet axe concerne la première séquence. Ce constat ne peut être fait pour les autres séquences où il y a plutôt effet contradictoire dû à la présence simultanée de deux manières de penser qui s'opposent.

---

<sup>107</sup> Soyinka (W), op.cit.p.78.

## **2- L'axe de l'opposition sociale et culturelle**

On constate dans les séquences 2, 3, 4 et 5, d'une part que le rituel est souvent perturbé par l'action de l'administration coloniale qui empêche sa réalisation jusqu'à sa phase finale. D'autre part, la cérémonie organisée à l'occasion de l'arrivée du Prince est perturbée par l'annonce du sacrifice d'Elesin Oba.

En définitive, la dernière scène constitue le dénouement des oppositions. La confrontation entre l'administrateur régional, les représentants de l'autorité autochtone et Elesin Oba montre qu'au-delà de l'inaboutissement du rituel, l'intrusion coloniale n'a fait que renforcer la rupture du lien originel des vivants avec les morts :

*« Le Griot : Elesin, nous avons remis entre tes mains les rênes du monde, cependant tu l'as regardé passer par-dessus le bord du cruel précipice. Tu étais assis, les bras croisés, tandis que les étrangers diaboliques faisaient dévier le monde de son cours et l'envoyait se fracasser au-delà de la barrière du néant. Tu grommelais « un seul homme ne peut pas faire grand'chose », tu nous as laissés nous débattre dans un futur aveugle. Ton héritier s'est chargé du fardeau. Quelle sera la fin ? Nous ne sommes pas des dieux pour pouvoir le prédire. Mais cette jeune pousse a versé sa sève dans la tige-mère et nous savons que ce n'est pas ainsi que va la vie. Notre monde s'effondre dans le néant des étrangers, Elesin. »*

108

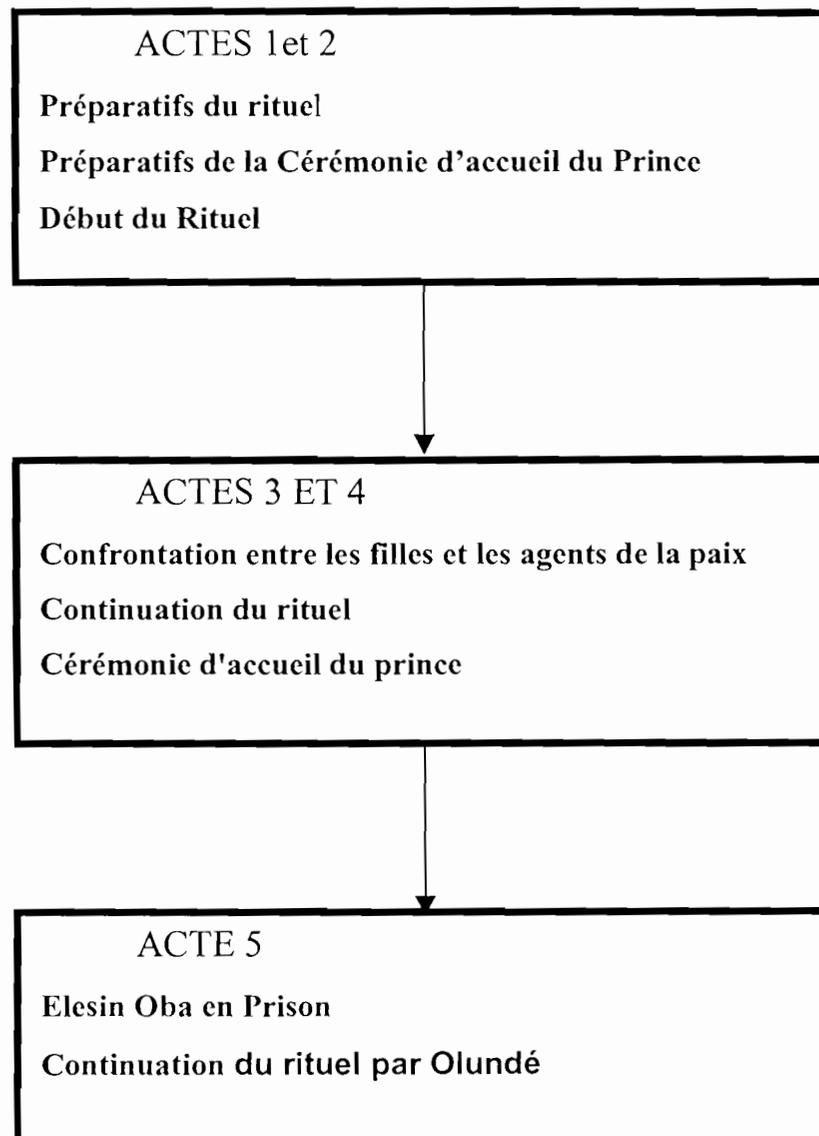
La structuration séquentielle de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* montre que la pièce pourrait être considérée comme un rituel, dans la mesure où elle en suit les différentes étapes. Les événements qui surviennent ne sont pas en soi des obstacles à la réalisation totale du rituel. Ils existent ou devraient exister en dehors de celui-ci. Il y a, néanmoins, une rencontre événementielle qui fait que le rituel devient un obstacle à la manifestation pleine de la grandeur coloniale. C'est pourquoi nous pouvons dire que l'implication du pouvoir colonial n'est qu'une cause seconde à la non-réalisation de la phase finale du rituel. C'est plutôt la faiblesse d'Elesin Oba à dépasser la matérialité et

---

<sup>193</sup> Soyinka (W), op.cit.p.121.

l'objectivation du monde sensible ou à transcender son enracinement aux déterminations physiques qui en est la principale cause

Les schémas suivants montrent que le rituel occupe une place prépondérante malgré de nombreuses ellipses :



Comment se présente donc la structure rituelle de la pièce?

## **STRUCTURE RITUELLE**

**MONDE DES ANCETRES : plan infini**

### **ESPACE DE LA TRANSITION**

**8-EXPOSITION DU CORPS DEVANT LES FEMMES**

**7-SACRIFICES D'ELESIN OBA**

**6-TAMBOURS SACRES**

**5-SACRIFICE DU CHEVAL DU ROI**

**4-TRANSES-POSSESSION DE L'ECUYER DU ROI**

**3-EXPOSITION DU DRAP CONTENANT LE SANG DE LA VIERGE**

**2-SACRIFICE DU CHIEN DU ROI**

**1-CONSOMMATION DE LA VIERGE**

**(Union de la Vie Terrestre avec les Forces du Passage )**

**MONDE DES VIVANTS : plan fini**

## **Commentaire**

Le rituel est constitué de deux étapes. La première est la phase des préparatifs et la seconde, la phase de la transition. Le passage d'un niveau à l'autre exige une rupture avec le niveau précédent.

De même pour l'ultime étape de la transition, une autre rupture doit se faire pour accéder pleinement à l'univers des ancêtres.

### ***a- Les préparatifs : évaluation des aptitudes initiatiques***

De fait Elesin Oba doit remplir son devoir communautaire. Il s'agit d'une action qui engage tout le groupe social dont elle assure l'harmonie et l'unité. C'est également un acte héréditaire dont le savoir est transmis de génération en génération. Toutefois, comme le veut la Tradition après la mort du Roi, les garants de la culture ancestrale veulent s'assurer que leur futur émissaire auprès des ancêtres est prêt à aller au bout de sa tâche. Ils doivent pour cela vérifier que *l'Ecuyer du Roi* maîtrise un certain nombre de «clefs symboliques» :

### ***b- La maîtrise du langage énigmatique***

Il s'agirait d'un trait culturel qui ne relèverait pas seulement de l'initiation mais de tout l'art de la parole négro-africaine. Tout rituel, étant aussi un élément d'intégration sociale et métaphysique, ne peut faire abstraction de cette parole qui est le moyen privilégié d'accès aux mystères de l'être profond. Tout dans le langage de l'initié doit être un code où se manifeste la maîtrise de toutes les données sociales et culturelles de la communauté. Ainsi donc le langage d'Elesin Oba pétille de richesses stylistiques et le vocabulaire employé traduit une parfaite connaissance de sa culture.

Cependant, ce savoir doit être évalué par la communauté villageoise, notamment par les représentants du pouvoir politique et religieux.

### **c- Les interrogations nécessaires**

Des questions sont souvent posées à Elesin Oba par des membres de sa communauté qui veulent s'assurer qu'il est prêt à affronter l'épreuve initiatique :

« **Des femmes** : *Tu ne prendras pas de retard ?*

**Elesin** : *La tempête décide où et quand elle entraîne les géants de la forêt. Lorsque l'amitié appelle l'ami véritable accourt. »*

Des recommandations lui sont alors dictées pour que sa volonté ne s'égaré pas dans les méandres des faiblesses humaines.

### **d- Les dernières recommandations**

Afin de s'assurer que le messenger n'oubliera pas son devoir, la communauté lui rappelle un certain nombre de principes capitaux :

« **Le Griot** : *La gourde que tu portes ne doit pas te faire manquer à ton devoir. La gourde ne doit pas être déposée au premier carrefour ou dans un bosquet au bord de la route. Une seule rivière peut connaître son contenu. »*<sup>109</sup>

Après ces épreuves de vérification des aptitudes initiatiques, Elesin Oba s'engage dans la phase de transition ou d'élévation spirituelle.

### **b- La phase de Transition**

Elle débute par la défloration d'une vierge par l'initié. Nous allons expliquer pourquoi le choix de la vierge trouve sens dans la symbolique de la Transition. La vierge représenterait la pureté de l'être parce qu'elle ne connaît aucune souillure du monde. Elle symboliserait aussi la promesse d'une vie future. La défloration de la vierge marquerait ainsi la fusion du monde des vivants avec la semence de passage que représentent les forces de transitions contenues dans la personnalité de l'initié. Il y aurait ainsi un continuum culturel à travers la sève de vie de l'homme et la Terre fertile

---

<sup>109</sup> Ibid., ibidem, p. 25

de la femme. Autrement dit, l'initié doit se régénérer dans la matrice qui lui a donné naissance, tout en assurant une autre vie.

C'est à l'issue de cette épreuve qu'Elesin Oba traverse alors la première porte de la connaissance du mystère de la vie.

D'autres étapes doivent être accomplies dans la phase de transition :

- **Le sacrifice du chien du Roi.** Il représenterait l'assurance de la fidélité des énergies animales à l'Homme. Il faudrait que l'initié soit suivi de ses fidèles compagnons qui pourraient parer à toutes difficultés dans l'ultime épreuve. Le chien doit ainsi frayer le passage de l'initié.
- **L'exposition du drap contenant le sang de la vierge.** Elle marquerait ou attesterait la preuve que l'union rare de la vie et des forces du passage est en voie de réalisation. Pour cela il faudrait que l'assistance féminine en soit convaincue :

*« Une femme entonne un chant euphorique et commence à danser joyeusement. Tani l'aura o l'ogbeja ? Kayi ! A l'ogbeja. Omokekere l'ogbeja.*

*Le reste des femmes la rejoint, certaines d'entre elles portant les filles sur leur dos comme des nourrissons, d'autres dansent autour d'elles. La danse devient générale, l'excitation augmente. Elesin apparaît, vêtu d'un simple pagne. Il a dans les mains une pièce de velours blanc vaguement plié, qu'il tient comme si elle contenait un objet délicat. Il s'écrie :*

*« **Elesin** : Oh vous, mères des belles épousées ! (la danse s'arrête. Elles se tournent et le voient ainsi que l'objet qu'il a dans la main. Iyaloja s'approche et lui prend doucement le tissu.) Prends-le. Il ne s'agit pas simplement de la trace de sang d'une vierge, mais de l'union de la vie et de la semence du passage. Mon flot de vie, le dernier sorti de cette chair est uni à la promesse d'une vie future... »<sup>110</sup>*

L'avant-dernière porte qui mène vers la communion finale est l'épreuve de la transe.

---

<sup>110</sup> Soyinka (W), op.cit.p.63.

## **La Transe**

Elle constitue l'une des étapes décisives avant le passage final. Les tambours annoncent et préparent la montée progressive de l'initié dans sa phase hypnotique. A cet instant, Elesin Oba se détache progressivement de son lien avec la vie terrestre. L'hymne funèbre : « Ale le le awe mi le » prépare son sacrifice :

*« Il semble s'effondrer, Elesin continue à danser complètement en transe. L'hymne funèbre se fait de plus en plus fort. La danse d'Elesin ne perd pas sa souplesse mais ses gestes deviennent, si possible, pesants. Les lumières baissent peu à peu sur cette scène. »<sup>111</sup>*

Ensuite, on aboutirait à l'étape du sacrifice de l'initié :

### **d franchissement du passage**

C'est la dernière étape du rituel qui équivaut au sacrifice de l'initié à un instant précis de la nuit, après l'avertissement donné par les tambours sacrés et la prononciation des paroles rituelles. Cette étape s'opère dans la plus stricte intimité.

Enfin, le couronnement et l'hommage populaire:

### **e- L'exposition de l'initié**

La communauté féminine est chargée d'amener le corps devant l'assistance pour la dernière bénédiction. La jeune épouse ferme à cet instant les paupières du défunt et recouvre le corps d'un peu de terre.

Mais comme nous l'avons vu le rituel n'ira pas au terme de son processus normal.

### **f- L'inaboutissement du rituel dans son processus normatif**

La structure de la pièce ne suit pas finalement le processus rituel parce qu'il y a irruption d'un événement extra-communautaire, l'arrivée du Prince des colonies. Cet événement constitue un faire oppositionnel qui va perturber la réalisation normale du rituel. La présence de l'administrateur régional à l'instant de la concentration mystique d'Elesin Oba va éveiller sa conscience et détournera sa pensée de l'objectif final. Il

---

<sup>111</sup> Idem.

s'ensuit une inadéquation du temps à la rupture du lien terrestre. Finalement, rien ne sera accompli. Elesin Oba se fait arrêter et conduit en prison.

### ***g- Tentative de restauration du rituel***

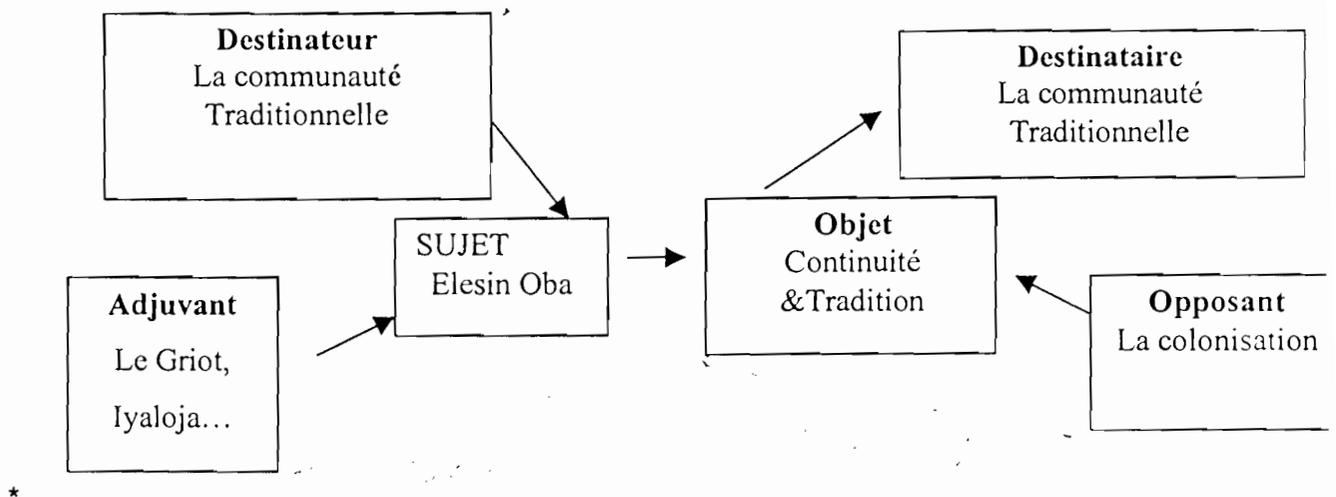
Olundé prend alors la place de son père pour réaliser la dernière étape du rituel. Mais son courage ne suffira pas à réparer le préjudice créé par l'incapacité de celui-ci.

Dans le chapitre suivant, nous allons voir les rapports de force en présence pour mieux saisir les enjeux idéologiques et sociaux de *La Mort et l'Ecuyer du Roi*.

### **2.1.3. La structure actantielle**

Deux schémas peuvent être constitués à partir des actions des personnages et des rapports qu'ils entretiennent entre eux :

#### ***a- L'unité spirituelle du monde des vivants avec celui des ancêtres***



### **Le sujet**

Elesin Oba est à la charge de la communauté dont il est le messager ou l'émissaire dans l'au-delà. C'est par sa performance que la continuité entre le monde des vivants et celui des morts doit se renforcer.

### **L'objet**

La finalité de l'acte rituel est d'assurer la permanence du lien ontologique et la coexistence du plan fini (celui des humains) et du plan infini (celui des morts). Il est ainsi question de parachever (à travers les sacrifices de l'Ecuyer, du chien, du cheval et l'accomplissement d'autres épreuves rituelles) l'avènement du Roi décédé au monde numineux.

### **L'Adjuvant**

La communauté villageoise est présente partout dans les phases du rituel. Hormis les fonctions actantielles précédemment décrites. Elle apparaît également comme celle qui soutient et sécurise lorsqu'une présence étrangère veut en empêcher la réalisation.

Ce sont, par exemple, les filles qui empêchent les gardiens de la paix de franchir la place du marché pour se rendre au lieu rituel.

### **Les opposants**

La faiblesse spirituelle d'Elesin Oba, c'est-à-dire, son absence de concentration à l'instant ultime du passage, constitue l'obstacle majeur de la non-réalisation du rituel. Cette faiblesse paraissait possible dès les premiers instants du rituel. Le pas lourd et l'œil gourmand des désirs terrestres, Elesin Oba inquiétait déjà les garants de l'ordre traditionnel :

*« Elesin : Venez donc. Ce marché est mon perchoir. Au milieu des femmes je suis un poussin entouré de cent mères. Je deviens un souverain dont le palais est fait de tendresse et de beauté.*

« **Le Griot** : *Elles aiment à te gâter mais prends garde. Les mains des femmes rendent faibles les imprudents.* »<sup>112</sup>

Toutefois l'administration coloniale, qui est un facteur secondaire dans le cours du rituel, contribue à renforcer les doutes d'Elesin Oba à l'ultime moment du rituel. Le dernier schéma a trait à la rupture d'ordre métaphysique qui s'en suit.

### **La rupture métaphysique**

Elesin Oba est attaché aux plaisirs de son monde :

« **Elesin** : *Le monde que je connais a la magnificence des ruches après que les abeilles ont butiné. Aucune richesse ne s'offre avec tant d'abondance même dans les rêves des divinités.* »<sup>113</sup> Ce qui explique en partie son incapacité à rompre le dernier lien à la vie, au moment de l'appel à l'élévation.

Il apparaît également que Elesin Oba n'est, en définitive, que le «jouet» d'une confrontation métaphysique qui oppose les énergies de vie, donc la rupture et le changement, aux énergies de la Mort donc la continuité et la permanence de la symbiose entre les principes de vie et ceux de la transcendance ou de la spiritualité. L'inévitable rupture était-elle inscrite dans le cours du temps, au-delà des enjeux rituels ? Iyajola semble arriver à cette conclusion à la fin de la pièce «*Maintenant, oublions les morts, oublions même les vivants. Ne tournons notre esprit que vers ceux qui sont à naître*»<sup>114</sup>

Dans cette confrontation, la conscience collective qui est aussi la conscience historique s'oppose aux bouleversements de l'ordre socioculturel établi. La pensée coloniale dont la logique est de transformer l'ordre culturel autochtone participe, de fait, aux changements socioculturels de la population colonisée.

L'analyse qui suivra permettra, à travers l'interrogation des constituants scéniques, de prolonger notre réflexion sur cette confrontation.

---

<sup>112</sup> Soyinka (W), op.cit.p.14.

<sup>113</sup> ibid., ibidem,p.25

<sup>114</sup> Ibid., ibidem,p.123

## **1.2.2. Analyse dramaturgique**

Au-delà de ce conflit culturel endogène, il y a un affrontement de deux visions du monde à travers la confrontation et l'implication du pouvoir colonial dans le processus rituel.

Nous allons nous intéresser aux questions spatiales de l'œuvre avant d'aborder l'inévitable problème du temps rituel et de la métaphysique du changement, conçue comme temps à venir, insaisissable et incontrôlé.

Dans un deuxième temps, nous aborderons à la lumière des schémas actantiels, l'étude des personnages.

Enfin, dans un troisième temps, il sera question de voir comment le langage articule les enjeux idéologiques et sociaux.

### **1.2.1. Espace et temps**

#### **1.2.1.1. L'espace**

Quatre espaces (le marché, la résidence de l'administrateur régional, la salle des fêtes du Gouvernement, la cellule de prison d'Elesin Oba) et d'autres espaces décrits mais qui existent implicitement, les lieux des actes rituels de passage, où Elesin Oba accomplit sa nuit de noces et se prépare au sacrifice définissent les configurations spatiales de la pièce.

On pourrait établir deux catégories d'espace à partir de la confrontation métaphysique qui vient d'être évoquée dans le chapitre précédent : les espaces rituels et les espaces de la transgression.

## Les espaces rituels

Nous étudierons d'abord les lieux où s'opère l'acte rituel :

### a- Le marché

C'est l'espace de la conjonction du sacré avec les activités fonctionnelles de la communauté. Espace populaire par excellence, il est le lieu où s'opère toute forme d'échange. Le marché est aussi l'espace du pouvoir féminin, par les activités commerciales tenues exclusivement par des femmes . Mais c'est aussi, sur le plan symbolique l'espace de l'origine de la vie, une sorte de matrice du monde, d'où l'initié doit partir pour s'ouvrir aux connaissances premières.

Elesin Oba remonte le cours de sa vie antérieure à partir du marché. Il revient ainsi aux sources de son attachement existentiel avant l'épreuve de transition qui devra le conduire à réaliser la plénitude spirituelle.

Une comparaison pourrait être faite entre le marché, (espace féminin, espace de vie, de tendresse et de beauté comme le dit Elesin Oba : « (...) *ce marché est mon perchoir. Au milieu des femmes, je suis un poussin entouré de cent mères. Je deviens un souverain dont le palais est fait de tendresse et de beauté.* » <sup>115</sup> et le corps de la femme.

Le marché apparaît alors comme un temple rituel, où seuls sont admis les membres de la communauté socioculturelle, c'est-à-dire ceux qui adhèrent aux principes fondateurs et fonctionnels du groupe social, parce qu'il existe une convergence d'intérêts. C'est pourquoi les jeunes filles empêchent que les gardiens de

---

<sup>115</sup> Soyinka (W), op.cit.p.14.

la paix ne violent, par leur présence et leurs intentions, le processus rituel. Le rituel serait ainsi préservé de tout risque de trouble.

### ***b- La chambre nuptiale.***

Elle constitue l'espace de l'union des forces du passage et celles du futur, le mariage d'une vie transitoire avec une promesse de vie. Elle est en somme le lieu de la première phase de transition.

### ***c-L'osugbo***

est le lieu de culte secret des Yorouba et de la rencontre avec les forces mystiques. C'est aussi l'espace que choisit Elesin Oba pour son départ.

### ***d-L'espace rituel métaphysique : la femme***

On ne pourrait omettre de signaler l'importance de la femme dans le processus rituel, d'autant plus qu'elle ouvre et ferme le rituel et c'est dans l'ancre abyssal de ses profondeurs que l'initié trouve l'énergie mystique qui le prépare à la transition. La femme se présenterait comme la métaphore de la terre fertile., c'est-à-dire, espace de la germination de la vie. Les reins de l'être de passage « *s'écoulent dans cette terre* » pour que ces « *dernières forces labourent à nouveau la matrice qui (lui) a donné naissance.* ».116

Le fonctionnement de tout rituel pourrait ne pas atteindre ses objectifs comme nous l'avons vu . C'est pourquoi, il serait intéressant de voir les signes scéniques qui constituent de lieux anti-rituels.

### **Les espaces de la transgression**

Par espace de la transgression, nous voudrions évoquer la négation du sens du sacré dans certains lieux où s'affirme une pensée profane, l'envers du rituel. Pour

---

<sup>116</sup> Ibid., ibidem, p.32

comprendre l'ignorance mutuelle des deux modes de pensée dans chacun des espaces cités (communautaire et colonial), il faudrait poser au préalable les rapports du colonisateur et du colonisé.

Le colonisateur est par vocation un « transgresseur » de l'ordre socioculturel qu'il trouve en place. Sa logique est un impérialisme culturel pour mieux gouverner et imposer sa vision du monde. De fait, elle exclut et falsifie le monde qu'il domine en niant la validité des valeurs autochtones.

Son espace existentiel est conçu sur cette logique de l'exclusion et de la différenciation.

### ***a- La forteresse du pouvoir colonial***

#### ***La salle des fêtes du Gouverneur***

représenterait le pouvoir culturel colonial. Elle accueille en cette cérémonie l'un de ses illustres représentants : le Prince des colonies.

C'est alors que se met en place une sorte de rituel de la démesure et de la transgression du sacré : les costumes et les masques de l'Egungun sont profanés par le couple Pilkings/Jane : « *Le rituel des présentations touche bientôt Pilkings et sa femme. Le Prince est complètement fasciné par leur costume et ils montrent les adaptations qu'ils y ont apportées, ôtant leur masque afin de faire voir comment l'Egungun apparaît normalement puis présentent les différents systèmes de boutons à pression, etc. Ils font démonstration des figures de danse et des sons gutturaux émis par l'Egungun, harcèlent les autres danseurs qui sont dans la grande salle, Madame Pilkings jouant le rôle de «modérateur» des élans enragés de Pilkings. Tout le monde s'amuse beaucoup, plus particulièrement le Cercle Royal qui mène les applaudissements.* »<sup>117</sup>

Nous voyons bien que cette attitude diffère du respect que vouent les autochtones à l'égard des Egungun, par exemple, cette réaction du gardien Amusa : « *Missié*

---

<sup>117</sup> Soyinka (W), op.cit.p.76.

*Piringkin, je vous supplie, qu'est-ce que vous faites avec ce costume ? Il appartient au culte des morts, pas aux êtres humains. »*<sup>118</sup>

### **- La résidence de l'administrateur de colonie**

Il s'agit d'un autre lieu où s'exprime avec force le pouvoir colonial. Dans cet espace les rapports entre les colons et leurs serviteurs sont mis en évidence.

### **La prison**

Il est paradoxal que le bilan d'une cérémonie rituelle se fasse dans une cellule de prison. Manifestement, on se trouve devant un espace qui traduit la rupture d'un rituel dans son processus habituel et l'échec du pouvoir colonial qui n'a pu empêcher ni la mort d'Olundé ni le suicide d'Elesin Oba. Il y a aussi l'échec d'une communauté qui n'a pu voir un des aspects de sa tradition perpétuer le processus rituel. Comment l'espace apparaît comme un lieu conflictuel?

### **La poétique de l'espace dans la Mort et l'Ecuyer du Roi**

Soyinka passe d'un espace à l'autre pour montrer les différentes manifestations des hommes en face d'un fait métaphysique. Ce qui permet en définitive de lire l'espace dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* comme une relation réflexive, symétrique et conflictuelle.

#### **1- La relation réflexive**

Chaque espace se définit par rapport à sa particularité culturelle. Ainsi, le marché est un espace populaire, festif et rituel pour la communauté autochtone. La résidence de l'administrateur est le lieu du pouvoir et des activités festives coloniales.

Ainsi chaque espace reflète la vie et la manière de concevoir le monde de ses occupants. On parlera d'un déterminisme spatial.

---

<sup>118</sup> Ibid., ibidem p. 38

## **2- La relation symétrique**

Il existe une relation symétrique entre les espaces décrits. Chaque espace semble avoir des influences sur l'autre, même si celles-ci n'ont pas la même portée ni la même influence.

L'arrivée des européens a bouleversé certains aspects de la vie communautaire. C'est ce que semble dire le Griot dans les propos suivants : « *A leur époque, les grandes guerres se succédèrent, les petites guerres se suivirent, les esclavagistes blancs vinrent et repartirent, emportant avec eux le cœur, l'esprit et la force de notre race. La cité tomba et fut reconstruite, la cité tomba et notre peuple, épuisé, avança à travers monts et forêts pour s'établir sur une nouvelle terre...* » <sup>119</sup>

Des aspects de la culture autochtone agissent sur le vécu des colonisateurs. L'expression artistique du masque et du costume des Egungun est reprise par le couple Pilkings/Jane pour montrer qu'il s'agit d'un art nouveau et original.

## **3- La relation conflictuelle**

Aux actes 3 et 4, il y a transgression de l'intimité spatiale. Ainsi, à l'acte 3, les agents de la paix veulent pénétrer dans le lieu rituel ; à l'acte 4, c'est Olundé qui s'introduit subrepticement dans la salle des fêtes du gouvernement pour tenter une ultime négociation avec Pilkings afin d'empêcher l'intervention de l'autorité administrative dans le processus du rituel.

Les données temporelles de l'espace ont aussi une portée métaphysique.

### **1.2.2. Le temps**

Le temps de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* se conçoit sous un aspect rituel. Celui-ci se compose d'un temps « anté-rituel » qui équivaut à la durée qui sépare le rituel proprement dit de la mort du Roi, environ trente jours. Ce temps n'est pas évoqué scéniquement.

---

<sup>119</sup> Soyinka (W), op.cit.p.15.

L'action commence à la fin de ce moment de suspension où l'écuyer réapprend sa fonction rituelle.

### **Le temps rituel**

Il correspond à la durée du rituel, environ deux jours. Scéniquement ce temps est réaménagé par l'éclairage (prolongement temporel imaginaire) :

**1- L'action commence à la fin de la journée :** « *une allée sur un marché qui s'achève. On enlève les marchandises des étals, on roule les nattes* » Un peu plus bas la tirade d'Elesin Oba précise qu'on est à la fin de la journée : « (...) *le jour, harcelé par Esu, s'est glissé dans la marmite pendant que nous faisons ripaille. Nous l'avons englouti avec le reste de la viande.*». <sup>120</sup>

Durant cet instant, Elesin se livre aux derniers préparatifs de son rituel sous le contrôle d'Iyajola et du Griot.

### **2- La première nuit : nuit nuptiale**

C'est la nuit de la première étape rituelle où se fait l'union de la vierge avec l'être de passage, par la défloration.

### **3- Le deuxième jour**

La fin de la journée. C'est le moment où Elesin Oba expose le drap nuptial devant les femmes et où il entre dans un état de transe.

### **4- Deuxième nuit**

C'est le temps du passage, où Elesin doit accomplir son propre sacrifice pour franchir le portail symbolique.

---

<sup>120</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 13.

C'est le temps de la transition. La lune joue un rôle capital puisque c'est au moment où elle atteint un certain niveau dans le ciel que Elesin Oba doit accomplir son sacrifice.

En plus du temps rituel, on parlera de deux autres données temporelles qui le transcendent :

- **le temps ancestral**, renvoyant au temps originel et à la permanence des choses, véhicule la tradition à travers les générations.
- **le temps insaisissable**, qui relève du cours du monde et des principes de changement. Cette donnée n'apparaît pas visible parce qu'elle est refoulée par le rituel.

Le temps insaisissable parvient à sa totale plénitude et se trouve confronté à sa relation réflexive, à sa relation symétrique et conflictuelle avec des énergies qui lui sont étrangères. Il y a, en définitive, un bouleversement d'ordre cosmique pour lequel l'homme semble impuissant. Car, la confrontation de ces deux temps engendre la rupture de l'ordre du monde traditionnel.

Aucun des personnages de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* n'aurait pu empêcher l'avènement de la rupture métaphysique. D'ailleurs, la fin de la pièce montre l'impuissance de Pilkings comme celle d'Elesin Oba dans le processus en cours.

En dehors de ces préoccupations philosophiques, on ne pourrait omettre de signaler qu'il y a une esthétique théâtrale spatio-temporelle qui atteste la maîtrise scénique de Soyinka et de sa volonté de donner une dimension rituelle à son théâtre.

### **1.2.3. L'esthétique spatio-temporelle**

Recréer un espace social avec toutes ses couleurs, ses odeurs, ses rythmes et ses fluctuations temporelles, tel apparaît l'art du dramaturge nigérian, sans qu'il ne verse dans des préoccupations mimétiques. Il s'agit donc pour lui de :

#### ***a-Restituer l'exaltation de la vie communautaire***

C'est au marché que les personnages laissent exprimer leur attachement aux biens terrestres. Il y a une sorte d'hymne à la vie contenue dans cet esprit «festif»

comme le montre l'indication scénique suivante : « *Elesin Oba entre par une allée devant le marché, poursuivi par ses joueurs de tambours et ses griots. C'est un homme d'une très grande vitalité qui parle, danse et chante avec une joie de vivre contagieuse qui accompagne tous ses actes.* »<sup>121</sup>

Les couleurs, la luxure, les sons... se mêlent entre eux, en donnant à la scène un aspect « féérique » où tout n'est que joie, beauté et jouissance : « *Immédiatement, un brouhaha confus, composé de voix de femmes, s'élève à l'arrière plan. Les lumières s'allument progressivement et on voit sur le marché la devanture d'une échoppe de tissus qui a été transformée. Le sol qui mène jusqu'à l'entrée est couvert de riches velours et d'étoffes tissées...* »<sup>122</sup>

C'est dans ce lieu qu'Elesin Oba se prépare à faire ses adieux au monde des vivants. L'être de passage jouit des derniers instants d'appartenance au monde qui l'a conçu.

A l'opposé, dans le milieu colonial, une certaine absence de naturel entoure la cérémonie d'accueil du Prince.

### ***b- La superficialité du milieu colonial***

A ce niveau aussi, Soyinka arrive à décrire l'esprit des lieux avec une méticuleuse précision qui va jusqu'à faire sentir au lecteur la discordance des accords musicaux : « *Un masque. Un côté de l'avant-scène représente une partie d'un large couloir qui fait le tour de la grande salle de la Résidence, se prolongeant à l'arrière et sur les côtés au-delà du champ de vision. Il s'en dégage cet air de décadence, de mauvais goût, que l'on trouve dans ces postes clefs de l'empire qui sont très éloignés (...) Enfin le Prince fait son entrée. L'orchestre joue maladroitement « Rule Britannia », commençant longtemps avant qu'il n'apparaisse. Les couples s'inclinent et font la révérence lorsqu'il passe devant eux. Il porte, ainsi que ses compagnons, des habits européens du XVIème siècle. Suivent le Gouverneur et sa compagne habillés de façon identique (...) L'orchestre*

---

<sup>121</sup> Soyinka (W), op.cit.p.13

<sup>122</sup> Idem.

*attaque une valse de Vienne et le Prince ouvre le bal cérémonieusement. Après quelques mesures, le Gouverneur et sa compagne font de même. D'autres suivent dans l'ordre dicté par le protocole. L'exécution de la valse par l'orchestre n'est pas de la plus haute qualité. »*<sup>123</sup> L'art descriptif de Soyinka est une esthétique du décalage entre les univers évoqués, pour mieux faire ressortir toutes leurs particularités.

Cette exigence se retrouve au niveau du rythme dramatique, où on assiste à une rupture entre les actes 1 et 2 et les actes 3, 4, 5.

### **c- La montée du tragique**

Le début du texte se caractérise par une sorte d'exaltation des énergies de vie ; tandis que les derniers actes mettent en évidence une montée progressive du tragique jusqu'à son triomphe total au dernier acte. Les chants : funèbres et les tambours sacrés jouent un rôle déterminant dans cette expression.

On peut mentionner l'existence de trois mesures dans la « symphonie » du tragique.

### **d- Le fond sonore**

Les tambours annoncent la réalisation proche du sacrifice (à l'acte 2). On entend quelques sons qui créent un espace de malaise et une crainte dans le cercle colonial :

« **Pilkings** : *Tu as raison, bien sûr, je m'emporte. Probablement à cause de ces fichus tambours. Tu entends comme ils ne cessent de battre. »*<sup>124</sup>

Les sons sont toujours aussi obsédants à l'acte 4.

« **Olundé** : *Ecoutez. Sortons. On ne peut rien entendre avec cette musique.*

*Jane : Qu'est-ce que c'est ?*

**Olundé** : *Les tambours. Entendez-vous le changement de rythme ? Ecoutez ! »*<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Soyinka (W), op.cit.p.75.

<sup>124</sup> Ibid., ibidem, P.41.

<sup>125</sup> Ibid., ibidem, p.90.

### **e-Le crescendo.**

A chaque palier supérieur du rituel, les tambours augmentent en intensité. C'est précisément durant la phase de transe que le corps d'Elesin Oba épouse les modulations des tambours : « *(On entend un battement de tambours régulier dans le lointain)* », plus loin « *(Il écoute les tambours et semble tomber dans un état de semi-hypnose. Ses yeux scrutent le ciel mais il est en quelque sorte hébété. Sa voix manque un peu de souffle.* »<sup>126</sup>

### **f-Le decrescendo**

Après cette montée progressive des tambours sacrés, le sacrifice doit normalement s'accomplir. Les tambours changent de rythme, commencent une nouvelle mesure, lente et sonore, qui marque en principe la fin du sacrifice.

Le chant funèbre «le le le» participe également à créer cette atmosphère tragique. Plusieurs phases du rituel sont ponctuées par l'exécution de ce chant. C'est par celui-ci que se clôt la pièce.

Voyons maintenant comment se présentent les personnages

#### **1.2.4. Les personnages**

La dimension tragique d'Elesin Oba enveloppe tellement toute la pièce qu'on sent à peine l'existence des autres personnages. Cependant la fable fait ressortir tout un faisceau de subtilités et de complexités.

#### **Personnages et statut social**

Les personnages appartiennent à deux milieux sociaux différents l'un de l'autre. Ainsi il y a :

---

<sup>126</sup> Soyinka (W), op cit p 65.

### **a- Les autochtones et les colons**

**Les autochtones.** Ils regroupent la majorité des personnages du texte mais nous distinguerons deux catégories au sein de la communauté indigène. Il y a d'abord les traditionalistes.

Ils forment tout le groupe social qui adhère et participe à la pérennité des valeurs ancestrales. Nous citerons tous ceux ou celles qui agissent dans le faire rituel. Elesin Oba, le Griot, Iyaloja, la jeune épouse d'Elesin Oba , les jeunes filles du Marché, les femmes et bien sûr Olundé...

Ensuite, il y a ceux qui participent à l'ordre colonial. Il s'agit des agents de la paix (dont Amusa), du serviteur de l'administrateur régional, le nommé Joseph.

Ces personnages sont au service du pouvoir colonial cependant ils restent encore attachés à quelques réflexes identitaires, même s'ils ont été convertis soit à l'Islam (c'est le cas d'Amusa), soit au christianisme (c'est le cas de Joseph). Nous évoquerons plus loin le sens de ce paradoxe que nous appellerons paradoxe du « bois dans l'eau qui ne devient pas caïman », en paraphrasant un proverbe négro-africain.

### **b-Les colons.**

I

Il s'agit de personnages qui incarnent et représentent l'autorité administrative coloniale, c'est-à-dire :

**- l'administrateur régional : Pilkings**

**- son épouse Jane**

**- le gouverneur colonial**

**le Prince de l'Empire britannique**, en visite dans les colonies et toute la suite des comparses de la cérémonie d'accueil.

### **b- La confrontation socioculturelle**

Les rapports qui régissent les personnages des deux milieux sociaux sont de type colonisés/colonisateurs. Il y a nécessairement une relation de dépendance et de domination. Toutefois, il apparaît que le pouvoir colonial n'agit contre les traditions que

quand celles-ci sont, selon son entendement, susceptibles de perturber l'ordre qu'il a défini.

Le but recherché n'est pas la compréhension du sens des manifestations culturelles de l'espace culturel et social colonisé mais plutôt la grandeur de l'Empire. C'est la signification qu'on pourrait donner à la réplique du Gouverneur des colonies à l'administrateur régional : « *Il faut être attentif à tout, Pilkings, être attentif à tout. Si nous laissons tous passer ces petites choses sans y prêter attention, qu'advient-il de l'empire, hein ? Dites-moi ? Où serions-nous tous ?* »<sup>127</sup>

L'analyse suivante qui porte sur les traits caractéristiques de chaque personnage permettra de voir comment ils s'inscrivent comme forces actantes des enjeux idéologiques et sociales qui sont posés dans l'œuvre.

### ***c- Personnages et traits distinctifs***

#### **Les personnages de l'univers villageois**

- ***Le Griot***

Il est le maître de la cérémonie rituelle. Sa maîtrise de l'histoire, de la culture et des enjeux socioculturels du rituel atteste qu'il est le garant du savoir traditionnel.

Il impulse une dynamique à l'acte rituel, en suivant de près les différentes étapes de la gradation mystique d'Elesin Oba. C'est lui également qui détient les « clefs » du langage rituel.

Iyajola

Nous avons évoqué antérieurement le rôle capital des femmes dans le processus rituel. Celle qui incontestablement l'incarne avec force est Iyajola. Elle symbolise la conjonction des énergies de la fécondité et celles du passage. Elle intronise l'initié aux

---

<sup>127</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 78.

mystères de la féminité, en préparant le lit nuptial. Elle juge également la validité des actes accomplis par Elesin Oba.

- **La vierge**

Elle est une «offrande» de la communauté à l'Être de passage. Par sa pureté, elle incarne la générosité et la fécondité de la nature. Elle symbolise également le chemin que l'initié doit emprunter pour accéder aux énergies ancestrales. Elle est au commencement de tout devenir, de toute continuation de l'être dans le temps.

Enfin, scéniquement, elle n'apparaît que lors des phases rituelles où elle est concernée. Sa passivité lui donne, néanmoins, une portée mystique et tragique.

- **Les femmes**

Elles participent pleinement à la réalisation du rituel dont elles assurent l'animation par le chant et la préparation de la jeune mariée...

- **Elesin Oba**

Plusieurs centres d'intérêts vont constituer notre approche de ce personnage. D'abord, il importe de le situer au niveau diégétique :

Elesin Oba est l'écuyer du Roi. C'est une fonction héréditaire dans la communauté villageoise. Elle exige, entre autres responsabilités, que l'Ecuyer accompagne le Roi dans la plupart des activités de sa vie. Il est sur un plan métaphysique l'ombre du Roi . De fait, il a droit aux plaisirs auxquels accède celui-ci. Dans une réplique, Elesin Oba donne lui-même des précisions sur cet attachement : « (...) *Les mains de mon maître et les miennes ont toujours tout partagé et, au logis ou à la fête sacrée, la coupe était en bronze martelé, les viandes si délicates que nos dents nous accusaient de négligence. Nous partagions les ignames les plus raffinés de la récolte. Comme mon maître savait lire le désir dans mes yeux avant que j'en connusse la raison. Quelles que fussent la rareté et la valeur d'un objet, il m'était donné (...) Le monde m'appartenait. Nos mains*

*jointes formaient une charpente de confiance qui résistait au siège de l'envie et aux termites du temps. »* 128

Après la mort du Roi, cette proximité ne peut être rompue. C'est pourquoi les funérailles de celui-ci ne peuvent avoir lieu que trente jours après le jour où l'écuyer se donne la mort après les sacrifices rituels du cheval et du chien du Roi.

Le triple sacrifice rituel (chien - cheval - Ecuyer qui furent les fidèles compagnons du Roi) montre la permanence et le sens accordé au lien entre la vie et la mort. La mort étant la continuité de la vie.

Sur le plan poétique et idéologique, nous présenterons Elesin Oba de la manière suivante :

Elesin Oba est le point focal de tous les enjeux, du fait de son rôle idéologique. Pour cela, son parcours engage aussi d'autres parcours. Il apparaît comme la « clef de voûte » d'un système social mystico-philosophique et l'obstacle idéologique et physique d'un système dominant.

Son acte apparaît comme un « non-sens » par rapport aux principes de la temporalité : l'éternel changement des choses.

En ce sens, Elesin Oba est une vacuité dans l'insondable mystère cosmique. Pour cela, il incarne l'Homme dans sa généralité.

Enfin, Elesin Oba est confronté aux énergies de la vie (Tentations de la chair) et aux énergies de la mort (Tentations à l'élévation spirituelle). Cette confrontation est celle qui ressort le plus dans le texte.

- **Olundé.**

Parti en Europe pour entreprendre des études, il a accompli un voyage qu'on pourrait qualifier d'initiatique, dans la mesure où il correspond à une redécouverte de son adhésion aux valeurs de sa communauté.

Son séjour européen n'a pas entraîné un déracinement culturel mais plutôt un enracinement qui le pousse à tenter de réparer la défaillance spirituelle de son père. Olundé a acquis également un esprit critique à l'égard de la civilisation européenne dont il maîtrise la logique : « (...) Vous oubliez que j'ai passé quatre ans parmi votre

---

<sup>128</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 21.

peuple. J'ai découvert que vous n'avez aucun respect pour ce que vous ne comprenez pas. »<sup>129</sup>

## Les personnages de l'univers colonial

- ***Amusa et Joseph***

Ils représentent respectivement le prototype du gardien de la paix et du serviteur colonial. Ils sont à la solde du pouvoir administratif colonial et adhèrent à leur logique de pensée. Néanmoins, leur fidélité ne signifie pas effacement des réflexes culturels traditionnels.

- ***Le Gouverneur***

C'est la première autorité du pouvoir colonial. Il n'agit que pour la grandeur de l'Empire qu'il sert et pour la bonne image qu'il suscite auprès de ses responsables hiérarchiques.

- ***Jane Pilkings***

L'épouse de l'administrateur de colonie est la modératrice du conflit qui oppose à un moment crucial de l'action dramatique, les garants des traditions locales à l'administrateur régional. Elle convainc son époux d'être un peu souple à leur égard.

Elle exprime une grande affection à l'endroit d'Olundé. Cette sensibilité apporte une couche de tendresse à l'action dramatique où domine la force virile.

- ***Pilkings***

Comme Elesin Oba, il porte la conscience politique et culturelle de la communauté qu'il représente. L'action qu'il engage perturbe, certes, le cours du rituel mais reste

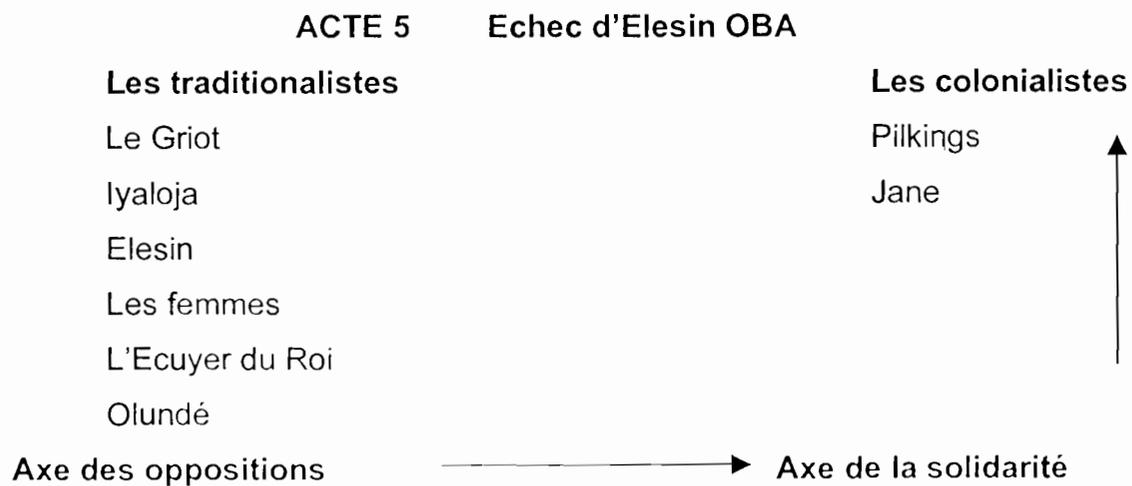
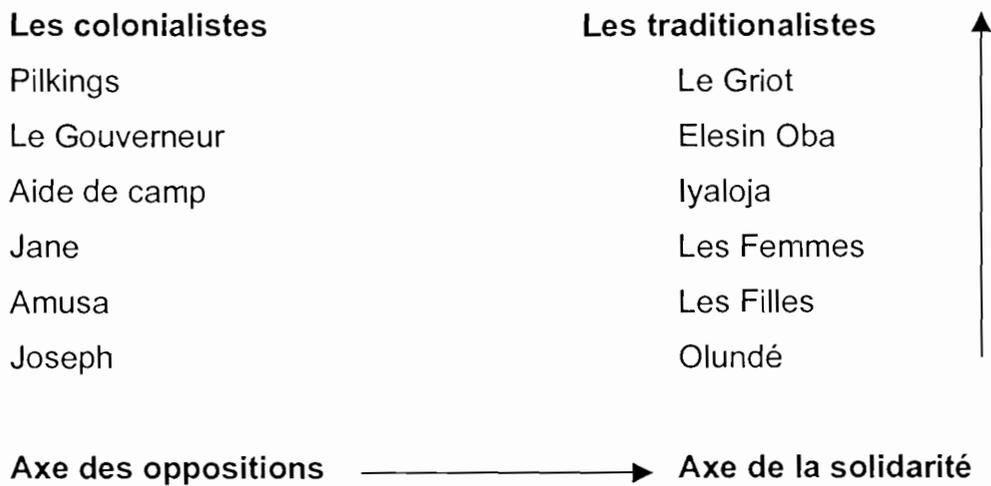
---

<sup>129</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 23.

insignifiante par rapport aux enjeux qui sont d'une dimension mystique et dont il ignore le sens et la portée.

***d-Le jeu relationnel des personnages***

Les relations des personnages se définissent d'abord par rapport à leur milieu socioculturel et par rapport à l'idéologie culturelle qu'ils défendent. Ainsi, deux schémas peuvent se dégager de ce constat autour du rôle dramatique d'Elesin Oba :



Le premier schéma renvoie aux actes 1, 2, 3 et 4, où deux camps oppositionnels s'établissent autour Elesin Oba qui est au centre des enjeux qui s'établissent sur la réalisation du rituel.

En revanche, ces rapports sont inversés à l'acte 5, «acte bilan» qui marque l'échec d'Elesin Oba.

Les traditionalistes apparaissent sur l'axe oppositionnel, au regard des incidences négatives de cet échec sur l'unité et l'harmonie culturelle. Les colonialistes, qui ont contribué à la non-réalisation du rituel, prennent le parti d'Elesin Oba, foudroyé par son incapacité spirituelle :

Comme dans la pièce précédente l'étude stylistique est inséparable d'un approfondissement des enjeux scéniques et culturels.

### **1.2.3. Analyse stylistique**

Le langage dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* sera étudié sous deux angles qui renvoient à une utilisation particulière de la parole dans chaque espace socioculturel. A ce niveau, nous verrons également que le langage porte les éléments de la confrontation métaphysique. Nous étudierons donc le langage traditionnel et le langage colonial :

#### **1.2.3.1. Le langage traditionnel**

L'action dramatique de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* porte essentiellement sur un rituel en cours. Soyinka a su, pour cela, restituer la vitalité et la richesse des formes littéraires qui caractérisent tout acte initiatique. Le langage utilisé va au-delà de la superficialité pour atteindre la force cachée des mots. C'est comme le dit le Griot, à propos du langage énigmatique d'Elesin Oba : « (...) *une amande logée dans sa coque et sur laquelle on se casse une dent (ce langage) plonge aussi dans les braises rougeoyantes et défie quiconque de l'en retirer avec les doigts.* » <sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 16.

### **a- La force symbolique du langage traditionnel**

Le langage traditionnel cherche à dire la complexité de l'Homme, complexité qui le pose comme une force où fusionnent tous les éléments de la nature. Car l'Homme est la rencontre de toutes les énergies végétales et animales. Pour cela, les caractéristiques des personnages pour qu'elles soient mieux illustrées sont comparées à celles des animaux, des végétaux... La métaphysique est la sève qui nourrit le langage traditionnel. Ainsi plusieurs propos métaphysiques rendent compte de cela.

### **b- La métaphysique par « l'animalisation »**

Les comportements humains sont présentés à partir des traits d'un animal ou d'un insecte. Par exemple, pour évoquer la pétillante coquinerie d'Elesin Oba, c'est l'image du jeune coq qui sert de métaphore :

« **Le Griot** : *Elesin Oh ! Elesin Oba ! Howu ! A quel rendez-vous galant le jeune coq court-il avec tant de hâte qu'il perd la queue, Elesin (Ralentit un peu, éclatant de rire) Un rendez-vous où le jeune coq n'a pas besoin de parure. »<sup>131</sup>*

Pour illustrer la persévérance, Elesin Oba est comparé à un serpent, tapi dans un recoin, loin de toute attente, toujours à l'affût pour mordre :

« **Le Griot** : *Qui contesterait ta réputation, serpent en vadrouille dans les passages sombres du marche ! »<sup>132</sup>*

ou encore à l'obstination d'une « *punaise qui livre bataille sur une natte et que le vaincu félicite. »<sup>133</sup>*

Le passage suivant montre l'abondance des métaphores utilisées pour caractériser l'attachement d'Elesin Oba aux plaisirs de la chair :

---

<sup>131</sup> Ibid., ibidem, p.27

<sup>132</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 27.

<sup>133</sup> Idem

« Chasseur qui transporte sa corne à poudre sur ses hanches et tire tapi ou debout ! Guerrier qui ne prend jamais l'excuse du lâche geignard : « comment puis-je aller me battre sans mon pantalon ? » Sans pantalon ou sans chemise, qu'importe ! Okapi surgissant d'un camouflage de feuilles ; avant qu'il ne frappe, la victime est déjà étendue à terre. Un jour ils lui ont dit, Howu, un étalon ne se nourrit pas de l'herbe qui pousse sous lui : il répliqua : « c'est vrai mais il peut se rouler dedans. »<sup>134</sup>

Hormis ce procédé stylistique, le langage traditionnel est aussi une somme des connaissances dont le proverbe est, par sa concision et sa formulation, l'expression même de ce pouvoir intégrant de toute l'expérience du monde :

### **c-Le proverbe comme connaissance des connaissances**

A travers le proverbe, c'est non seulement une expérience qui remonte à la nuit des temps qui est transmise mais c'est également une conception du monde et de l'homme qui est exprimée.

#### **Le proverbe peut être employé pour fustiger des travers humains, par exemple**

« Lorsqu'un homme prend une nouvelle femme, il oublie la fidèle mère de ses enfants. »<sup>135</sup>

« Les mains des femmes rendent faibles les imprudents. »<sup>136</sup>

« Quel ancien dirige sa langue vers son assiette et lèche jusqu'à la dernière miette ? Il rencontrera le silence lorsqu'il appellera les enfants pour faire la moindre course »<sup>137</sup>

#### **• Pour montrer les qualités de l'homme devant les situations difficiles «(...)**

Même un œil voilé par une larme conserve ses facultés de vision.»<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> Ibid., ibidem, p.23

<sup>136</sup> Ibid., ibidem.p.14

<sup>137</sup> Soyinka (W), op.cit p. 22.

<sup>138</sup> Ibid., inidemp.27

- **Pour attester le sens du pardon** «(...) le père le plus sévère se déride lorsque l'enfant se repent.»<sup>139</sup>

Le proverbe est aussi un précepte qui doit conduire à la sagesse, à mieux s'intégrer à la morale communautaire. Il ouvre le chemin qui mène vers la rectitude. C'est pourquoi, nombre d'interventions d'Iyaloja et du Griot sont souvent des recommandations ou des principes philosophiques faits pour éclairer la route d'Elesin Oba :

« **Le Griot** : La rivière n'atteint jamais une hauteur telle qu'elle recouvre les yeux d'un poisson.

- La nuit, fut-elle la plus sombre n'empêche pas l'albinos de trouver son chemin.

- Un enfant rentrant à la maison ne réclame pas qu'on le prenne par la main

(...) »<sup>140</sup>

« **Iyaloja** : C'est la mort de la guerre qui tue le téméraire.

C'est par la mort de l'eau que le nageur disparaît.

C'est la mort du marché qui tue le négociant

Et la mort de l'indécision éloigne l'oisif.

L'usage du coutelas émousse son tranchant.

Et ceux qui sont beaux connaissent la mort de la beauté. »<sup>141</sup>

- Le langage traditionnel exprime aussi sa particularité dans l'art de dévoiler le pouvoir énigmatique de la parole :

La sagesse bien comprise, bien assimilée doit emprunter les chemins retors des expériences accumulées, une diversité d'existences, où les faits finissent par se rejoindre en une vérité qui tord le cou aux doutes et tire l'Homme égaré des méandres de l'ignorance. L'introduction du conte de l'Oiseau qui dit : «Pas moi» en dit long :

« **Le Griot** : le jeune coq ne doit pas se montrer sans ses plumes.

**Elesin** : Et l'oiseau qui dit «Pas Moi» ne restera pas longtemps sans nid.

**Le Griot** (interrompu dans son envolée lyrique) : l'oiseau qui dit :

« Pas Moi », Elesin Oba ?

<sup>139</sup> Ibid., ibidem,p26.

<sup>140</sup> Ibid., ibidem.p.23

<sup>141</sup> Ibid., ibidem , p.68

**Elesin :** *J'ai nommé l'oiseau qui dit « Pas Moi ».*

**Le Griot :** *Respectons nos aînés, mais cet oiseau existe-t-il vraiment ?*

**Elesin :** *Quoi ! Se pourrait-il qu'il n'ait pas frappé à ta porte (...)  
Je suis sûr qu'il est venu chez toi Olohun-iyó. T'es-tu caché  
dans le grenier et as-tu envoyé un serviteur pour lui dire que tu étais  
sorti ? » 142*

La parole énigmatique sème d'abord la perplexité, ensuite le doute. La technique du locuteur est de conserver ce suspens à travers un réseau de signes où se manifeste un art maîtrisé de la parole, à travers un foisonnement de procédés stylistiques. La succulence rhétorique du passage suivant le confirme aisément :

**par sa portée poétique**

*« (...) Qui ne connaît son bruissement de réseaux ?  
Murmure qui parcourt les feuilles au crépuscule. »*

**par l'anthropomorphisation des abstractions**

*« La mort est venue t'appeler... »<sup>143</sup>*

**par un effet d'accumulation des exemples, où rimes, allitérations... donnent au récit vivacité et musicalité :**

*« (...) La peur régnait aussi dans la forêt.  
Dernièrement on entendait « Pas Moi »; même dans le repaire des fauves  
L'hyène ricanait bruyamment « Pas Moi »  
Le lynx agitait violemment la queue et lançait des regards féroces  
« Pas Moi », « Pas mois » devient le nom  
De l'oiseau tourmenté, cet oisillon (...) » 144*

Progressivement, le locuteur amène l'auditeur à saisir le sens des énigmes. La morale véhiculée se dévoile dans toute sa clarté. Écoutons la fin du conte de l'oiseau qui dit «Pas Moi» :

---

<sup>142</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 16.

<sup>143</sup> Idem.

<sup>144</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 16.

« **Elesin** : *Moi, lorsque cet oiseau qui dit « Pas Moi » s'est perché sur mon logis, je l'ai renvoyé à la recherche de son nid, dans le calme, sans crainte ni souci. J'ai déroulé ma nattes de bienvenue pour qu'il la voie. L'oiseau qui dit «Pas Moi» a repris son envol, heureux (...) »<sup>145</sup>*

Ainsi l'histoire de l'oiseau qui dit «Pas Moi» est la métaphore de l'Homme cloîtré dans la peur de la Mort alors que celle-ci doit être attendue avec sérénité.

Dans le processus rituel, le langage énigmatique sert de code verbal à l'initié. C'est pourquoi, il n'est accessible qu'aux adultes, eux-mêmes initiés à la complexité des choses. Les femmes du marché ne semblent pas comprendre la «mystique» de ce langage :

« **Elesin** (...)

*La sève du bananier jamais ne tarit.*

*Vous avez vu la jeune pousse qui croît*

*Tandis que l'ancienne tige commence à se flétrir.*

*Femmes, que mon départ soit semblable*

*A l'heure du crépuscule du bananier. »<sup>146</sup>*

**Des femmes** : *Que veut-il dire lyaloja ? Ce langage est celui de nos aînés, nous ne le comprenons que partiellement. <sup>147</sup>*

A travers ce langage, c'est toute une vision du monde d'où ressort une multitude d'interrogations du Griot, d'Elesin Oba et d'Iyajola sur le devenir de leur communauté.

A l'opposé, il y a le langage colonial où le sacré n'est guère exprimé, un langage qui traduit un certain nombre de frustrations...

---

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> Ibid., ibidem, p.31

<sup>147</sup> Ibid, op. cit. p.38

## ***Le langage colonial***

C'est un langage où apparaissent clairement les rapports du colonisateur avec des colonisés. Nous allons analyser les différentes expressions de ce langage.

### ***a-Le langage du mépris***

On parlera ici de la manière dont s'expriment les colons à l'égard des autochtones. C'est un langage méprisant et dévalorisant : « *Jane : Je pense que tu as choqué son bon gros cœur de païen, tiens. »*<sup>148</sup>

Plus loin, encore Jane :

« *Riant) : Tu dois admettre que sa petite logique tenait debout. (Prend une voix grave) Comment peut-on dire du mal de la mort à quelqu'un qui porte l'uniforme de la mort ? (Elle rit) De toute façon, tu ne peux pas aller au poste dans cette tenue. »*<sup>149</sup>

• Le langage employé par les autochtones devant les autorités administratives traduit souvent une infériorité qui relève d'un respect presque maladif. Cette attitude se manifeste dans certaines expressions figées, par exemple cet échange verbal entre Joseph (l'employé de maison des Pilkings) et Pilkings :

« ***Pilkings*** (d'une voix lasse) *Oh, entre Joseph ! Je ne sais pas où tu vas chercher toutes ces idées éléphantiques sur le tact. Viens ici !*

***Joseph*** : *Patron ?*

***Pilkings*** : *Joseph, es-tu chrétien ?*

***Joseph*** : *Oui, patron.*

***Pilkings*** : *Est-ce que le fait de me voir dans cette tenue t'embarrasse ?*

***Joseph*** : *non, patron, cela n'a aucun pouvoir.*

(...)

***Joseph*** : *Non, maître. Il ne tuera personne et personne ne le tuera (...)*<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 38.

<sup>149</sup> Ibid., ibidem,p.41

<sup>150</sup> ibid., ibidem, p.42

Au-delà de ce « langage-cliché », Soyinka exprime dans une langue d'une haute facture littéraire les oppositions des deux mondes. Par exemple, le dialogue Olundé/Jane à l'acte 4, Pilkings/Elesin Oba à l'acte 5.

De ces trois niveaux d'étude de *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, nous pouvons établir les principaux axes thématiques dont voici la substance.

### **1.3. Analyse thématique**

Un notable d'un royaume est confronté, lors du rituel qu'il effectue, aux énergies terrestres et aux forces surnaturelles de l'univers des ancêtres. Autrement dit, Elesin Oba, le personnage principal de la pièce, doit résoudre l'énigme de la force qui lie l'homme aux biens matériels et celle qui doit le conduire vers la dimension spirituelle, en se donnant la mort après avoir passé de nombreuses phases rituelles afin de pacifier le corps avec sa substance métaphysique et parachever l'avènement du Roi décédé parmi les illustres ancêtres.

A l'évidence, cette problématique trouve sens à partir du fonctionnement du rituel dont le paradigme de la Transition est le point focal. La transition supposerait, dans son antériorité et sa postériorité, l'existence de deux états - l'un considéré comme initial, l'autre comme final. Il s'agirait pour « l'initié » de s'élever à travers un processus rigoureux fait de ruptures et d'intégrations. La transition serait une mystique de la quête du sens des choses premières.

#### **.1.3.1. Configuration thématique**

Plusieurs forces sont présentes dans tout l'espace existentiel. Pour accéder aux paliers supérieurs du sens des forces primordiales, il faut qu'Elesin Oba maîtrise toutes les énergies constitutives de la totalité, L'Un fondamental d'où découle toute diversité.

Elesin Oba est promu à cette mission qui engage toute sa communauté socio-culturelle. Son statut social lui confère cette importante tâche.

Le sens du devoir, la conjonction des énergies terrestres et divines, la rupture métaphysique et la domination coloniale sont les thèmes principaux de cette tragédie historique.

### **Commentaire**

*La Mort et l'Ecuyer du Roi*, le titre interpelle en ce qu'il est une coordination et une confrontation de deux termes qui renvoient à des réalités différentes. Le premier terme plonge dans l'abstraction, l'immatériel et traduit par sa manifestation le processus de transition, le second est de l'ordre de la physis ou du palpable. La coordination des deux termes signifie que la «Mort» est définie ou présentée comme un compagnon de l'Ecuyer. Le complément du nom (l'Ecuyer du Roi) renforce la singularité de cette proximité, puisque celui-ci donne sens et valeur au rôle spirituel de l'écuyer dans l'équilibre de la tradition. Personnifiée, la Mort a finalement le statut d'un humain. C'est un «personnage» qui imprégnera de toute sa présence implicite les parcours des personnages.

La confrontation, nous l'avons déjà dit, est d'ordre métaphysique. Elesin Oba doit affronter la «Mort», mieux la transition de sa propre existence passée pour naître dans un autre univers, où il va acquérir un nouveau statut. Il doit, pour cela, subir l'épreuve capitale de la transition où s'opèrerait la métamorphose du sensitif en spirituel, du matériel à l'immatériel, de la physique à la métaphysique. La source de tout ce foisonnement thématique se trouverait dans les conséquences de la mort du Roi sur l'ensemble de sa communauté, surtout pour son fidèle compagnon et serviteur, l'Ecuyer, Elesin Oba.

En effet, la mort du roi entraîne la réalisation d'un rituel qui soulèvera la question fondamentale du sens de la responsabilité individuelle pour une cause communautaire. Le terme "responsabilité" serait entendu, pour mieux illustrer notre propos, comme un sens du devoir. Celui-ci serait la détermination première de l'action et le critère principal de l'appréciation de cette action.

Une des phases du rituel concerne précisément l'évaluation de l'aptitude d'Elesin Oba à assumer cette responsabilité. En d'autres termes, la question posée est de

savoir si Elesin Oba peut lier la matrice charnelle (entendue dans le sens des pulsions corporelles) à la matrice spirituelle afin de conduire le souverain décédé aux sphères de l'éternité.

La responsabilité, mieux le rôle de la communauté, est d'être une force incitative et évaluative de l'épreuve que doit franchir Elesin Oba. Cette épreuve, comme toute épreuve rituelle, est une succession d'étapes qui permet « l'affinement » des ressources spirituelles (d'Elesin Oba) par la conjonction des forces de la nature (la lune, la force animale...) avec les forces divines (à travers la transe).

L'épreuve rituelle signifierait également purification donc rupture avec l'état d'attachement aux contingences matérielles. Cette rupture d'ordre métaphysique a des incidences sociales réelles sur la communauté villageoise.

## PREMIERES CONCLUSIONS SUR LA PROBLEMATIQUE SOCIO-CULTURELLE DANS LE THEATRE DE SOYINKA

Les analyses consécutives de *Les Gens des Marais* et de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* répondaient à une méthodologie de type structural et thématique.

Ces deux analyses étaient des préalables nécessaires parce qu'elles mettaient les pièces au cœur de ce qu'elles disent, de ce qu'elles portent comme problématiques. A ce sujet, la question de la rupture, entendue dans tous les aspects socioculturels, est manifestée différemment dans chacune des deux pièces, chaque différence apparaissant comme une complémentarité, une antériorité ou un prolongement de l'autre.

Il faudrait situer les deux œuvres dans la temporalité des « objets thématiques » qu'elles posent, c'est-à-dire les cadres historiques et socioculturels dans lesquels elles sont susceptibles de renvoyer ; une sorte de regard sur un moment de l'histoire nigériane. Ainsi donc *Les Gens des Marais* exprimerait la société Ijaw comme elle se présenterait, c'est-à-dire lorsque la ville (dans son acception moderne) se présente comme une sorte « d'anti-lieu » pour la paysannerie, tant par son organisation que par

ses modes de pensée. Il apparaît également que nous sommes à un moment où des changements politiques et culturels ont déjà ébranlé les cadres traditionnels ancestraux, même si ceux-ci s'expriment avec la vigueur de toute résistance qui a peur d'être anéantie.

*La Mort et l'Ecuyer du Roi* renvoie à une période moins récente, la colonisation, période durant laquelle une population autochtone (Les Yorouba) fonctionne en marge de la domination qu'elle subit, comme si aucune nouveauté et aucune étrangeté ne brouillaient sa naturelle expression. Elle est confrontée à elle-même, au seuil d'un changement d'ordre cosmique, en face de cet autre qui n'a de cesse que de voir s'ébranler une pensée "inaccessible" à sa logique.

Remonter le cours du temps est une exigence analytique nécessaire pour situer la problématique du changement et des ruptures inhérentes à toute évolution. C'est-à-dire que nous inverserons l'ordre des lectures opérées en partant d'abord de *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, période coloniale; ensuite nous évoquerons *Les Gens des Marais*.

Comme il a été mentionné dans « *l'Introduction Générale* », les analyses effectuées n'épuisaient pas les thèmes abordés. C'est pourquoi, faute d'élaborer une analyse aussi détaillée que les précédentes, nous élargirons notre étude à d'autres oeuvres, en mentionnant les questions nouvelles qu'elles posent par rapport aux deux premières. A ce sujet, *Les Tribulations de Frère Jero*, *Les Métamorphoses de Frère Jero*, *La Danse de la Forêt* et *la Route* seront les références respectives des questions sur le messianisme, la problématique de l'unité nationale autour du sens de l'histoire et le syncrétisme socioculturel.

Comme on pourra le constater, poser la problématique des ruptures, c'est opérer une gradation des crises engendrées dans le temps et les expressions qu'elles prennent dans les cadres socioculturels en pleine mutation.

### **1.4.1. Harmonie et Dysharmonie**

#### **a- L'Harmonie cosmique**

Le monde traditionnel définit son ordre socioculturel dans le sens de la permanence de la jonction entre les trois univers constitutifs de la totalité cosmique :

- 

#### ***L'univers des ancêtres***

Univers de la cause transcendante (le fondement de l'existence de l'univers est non explicatif, autrement dit dans la pensée traditionnelle on ne peut dire pourquoi le Dieu suprême Olodoumaré a conçu l'univers. Il s'agit là d'une cause première, c'est-à-dire l'acte primordial qui n'a pas de cause, qui trouve sens et limite par son existence), des principes premiers (La vie et la Mort sont les deux principes qui découlent de la cause transcendante) et du principe médian, la transition. L'univers des ancêtres assure l'harmonie de ces principes avec la cause transcendante.

Parler de l'univers des ancêtres reviendrait à poser le principe de la mort. Dans la pensée religieuse, on se garde de considérer la Mort comme une fin de l'être. Certes il y a dissolution de la chair (culte de l'Agemo - la transition) mais la mort serait plutôt vue comme un prolongement, mieux une évolution, où l'Homme irait du plan fini, celui de l'attachement aux forces matérielles, au plan infini, celui de la transcendance et de l'avènement à l'immortalité, c'est-à-dire l'unicité de l'esprit.

L'accès au monde des ancêtres nécessiterait le plein accomplissement de sa vie antérieure, une existence « paisible » permettant la transition vers le numineux. Tout humain pourrait prétendre au statut d'ancêtre mais n'y parviendrait pas sans ce préalable.

Un exemple patent est donné dans *La Danse de la Forêt*, où un couple de défunts erre dans les abysses chthoniens en attendant une Rédemption. Autrement dit, leur âme est en butte avec l'incomplétude de leur vie antérieure. C'est pourquoi, ils espèrent à travers le rituel de réconciliation organisé par la communauté des Hommes être admis dans l'univers des ancêtres.

C'est aussi dans ce sens que le Roi décédé de *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, lié de son vivant à son écuyer ne peut accéder à ce terme final que lorsque sa seconde moitié, l'écuyer, se sacrifiera selon le rituel mis en place.

Dès lors que la mort seule ne serait pas un critère exclusif qui permettrait l'accès à la constance de l'âme, le statut d'ancêtre ne trouverait alors sa validité qu'à travers un parcours initiatique dont le fondement serait dans le principe de la Transition.

### ***La transition ou l'accession à l'univers des ancêtres***

La transition serait une voie médiane, un espace frontière entre l'univers des ancêtres et celui des humains. C'est l'espace symbolique des arbres Iroko de *Les Gens des Marais*, un espace où l'initié opèrerait à partir du culte de la dissolution de la chair, l'Agemo, une mutation d'ordre métaphysique. C'est pourquoi, il faudrait concevoir la Transition comme un processus qui permettrait de franchir la condition humaine pour atteindre la Vérité première, la Totalité et la plénitude.

Plusieurs pièces de Soyinka se présentant comme des rituels de mort abordent la problématique de la transition.

C'est le vieillard de *Un Sang Fort* qui fait sa dernière traversée (après vingt ans d'accomplissement d'un devoir rituel) sur la barque qui mène vers la Mort :

« **Le Vieillard** : appelle mon serviteur. Et sois avec moi par ta force pour ce dernier voyage. Ah... tu as entendu ce que j'ai dit ? C'est sorti malgré moi. Oui, ce sera mon dernier voyage. Mais je n'ai pas peur. » <sup>151</sup>

---

<sup>151</sup>Soyinka (W), op cit p. 90.

Dans *La Route*, Mourano, le serviteur personnel de l'énigmatique Professeur, connaît une suspension dans son processus de Transition. Il est renversé par un camion au moment où il est possédé par le Dieu Ogun, dans le culte d'Agemo.

C'est dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* que le processus de la transition est le mieux explicité. En effet, la pièce apparaît comme un rituel de passage. Elesin Oba doit franchir cette voie médiane, inévitable et nécessaire, pour accéder au Monde des ancêtres.

•

### ***Le Monde des humains***

Le monde des humains est celui des énergies de la vie. De tout ce qui se conçoit d'abord comme une présence physique au monde et comme une force capable de transcender les contingences matérielles, à travers l'initiation.

Sur le plan métaphysique, la subordination du Monde des humains au monde des ancêtres apparaîtrait inévitablement. Car il y aurait dans la symétrie des rapports entre les deux mondes, une prédominance de la conscience historique sur tout acte ou manifestation socio-culturelle. C'est cette conscience historique qui véhicule la permanence de l'ordre du monde et le lien spirituel entre le monde des ancêtres et celui des humains.

Définir le monde des humains comme espace de la matérialité mérite un éclaircissement de ce concept et une mise en garde contre toute tentative de réduction de cette définition à la seule particularité matérielle, au regard de la présence effective du religieux dans la vie quotidienne.

Pour définir le concept «matérialité» il importe de le confronter à celui qui apparaît comme son contraire, l'immatérialité. Le premier supposerait la présence et l'affirmation de tout ce qui relève des sens, de la physique, du palpable... Le second renverrait à l'ordre de la spiritualité, à l'espace idéal, à l'élévation de l'âme, mieux à son

détachement du corps selon une définition platonicienne. Il ne s'agit pas ici d'une séparation de l'âme du corps comme chez Platon mais d'une gradation de niveau qui n'excluerait pas la coexistence et l'implication mutuelle des deux ordres.

La matérialité renverrait donc à toute chose ou tout principe régissant de l'ordre de la terre. A l'opposé, il y aurait la circularité et la totalité qui relèveraient du spirituel. Ainsi les choses créées par l'Homme, les biens de la nature, les plaisirs liés aux sens en vue de la satisfaction des énergies corporelles seraient de l'ordre de la matérialité.

Toutefois, dans la pensée Yorouba, cette distinction n'aurait aucun sens. Elle s'avèrerait même fautive puisque le monde des humains est conçu comme une manifestation du monde des ancêtres, la religion intervenant dans tout acte social.

Cette assertion trouve sens dans *Les Gens des Marais* où l'exploitation des parcelles de terre pour l'agriculture nécessite que les villageois fassent des offrandes au serpent, la Divinité des Marais.

Dans *La Danse de la Forêt* l'organisation des festivités commémorant l'unité nationale ne peut se faire sans cette sculpture érigée en l'honneur du Dieu Ogoun et dans une participation des divinités et des illustres défunts (les ancêtres).

Dans *La Route*, les chauffeurs doivent sacrifier un chien pour s'attirer la protection du Dieu Ogoun.

Concevoir la permanence de l'Être et celle des traditions qui gouvernent la vie, ce serait poser dans la pensée Yorouba l'existence d'un autre monde, celui de ceux qui sont à naître.

### ***Le monde de ceux qui sont à naître***

Il représenterait la continuité de l'ontologie Yorouba. Son intégration à l'ordre cosmique doit être comprise comme une anticipation sur le temps pour que l'harmonie communautaire ne soit pas détournée de son cours.

L'enfantement du monde de «ceux qui sont à naître» serait issu de la conjonction des énergies intemporelles avec celles des ancêtres, des énergies de la transition et celles qui sont au seuil de la vie.

C'est dans ce sens que s'inscrit l'union d'Elesin Oba avec la vierge. Et Iyajola peut dire à juste titre :

*« (...) C'est au cri de ceux qui sont au seuil du grand changement que nous devons prêter attention. Et puis, y penser fait trembler l'esprit. Le fruit d'une telle union est rare. Il n'appartiendra ni à ce monde, ni à l'autre. Ni à celui qui est derrière nous. Comme si l'intemporalité du monde des ancêtres et celle des êtres à venir avaient joint leurs esprits pour arracher une descendance à l'être insaisissable de passage (...) »<sup>152</sup>*

C'est sur l'unité indissociable des trois mondes que se fonderait la pensée Yorouba.

Poser l'existence du monde des ancêtres, du monde des vivants et de celui de «ceux qui sont à naître», ce serait penser la notion du temps selon les Yorouba. Ainsi chaque niveau de l'ordre cosmique renverrait à une perception du temps. A ce titre il faudrait comprendre :

#### ***1.4.2. Le monde des ancêtres comme le temps de la conscience historique qu'on appellera également "Traditions" ou "Permanences"***

Le temps des commencements serait celui qui surviendrait de l'organisation du monde par le Dieu suprême, garant et propriétaire du temps et de l'espace. Comme le dit Makouri dans *Les Gens des Marais* : « (...) (c'est) le temps de la naissance du monde, depuis que le temps a lui-même commencé... »<sup>153</sup>

Ce temps se définirait comme celui où se serait constituée l'organisation socio-culturelle en conformité avec l'ordre religieux. C'est à dire qu'il y aurait une

---

<sup>152</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 32.

<sup>153</sup> Ibidem.

concomitance entre la pensée religieuse et le vécu quotidien des villageois. Ce temps a également engendré une conscience historique qu'il faudrait entendre comme un réflexe et une intuition de la communauté d'appartenir à un ordre intemporel constitutif de sa pensée fondamentale, de ses lois... C'est pourquoi la conscience historique ne pourrait se concevoir sans la transmission de cette conscience de génération en génération, sans des structures sociales garantissant sa pérennité et son contrôle. C'est le rôle du Griot dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, du kadiye dans *Les Gens des Marais*, du vieillard dans *Un sang Fort*, du vieil homme dans *La Danse de la Forêt*, à un certain degré du Professeur dans *La Route*.

***Le monde des humains renverrait à la conscience de l'existence vue comme le temps de l'actualisation de la conscience historique ou comme celui de l'intégration et de la fusion de l'esprit à la substance matérielle***

Il faudrait considérer ce temps comme celui des limites où l'Homme ne peut s'exprimer que dans une certaine durée. Nous parlons ainsi d'un monde ou d'un plan fini contrairement au monde des ancêtres qui se concevrait sans bornes, sans durée parce qu'il signifierait permanence et intemporalité.

Parler de « fin » pour caractériser ce temps, ce serait le concevoir sous l'angle d'un processus qui aurait un commencement et une fin. Le commencement équivaldrait à la naissance de l'être, sa venue parmi les humains. Cet enfantement serait le fruit de l'union de la Vie et de la Mort.

***Pourquoi faudrait-il le considérer ainsi ?***

La clef de cette explication se trouverait dans le sens de l'Homme dans l'univers traditionnel. L'Homme serait issu d'un cycle de transmission. Transmission signifierait passage d'une génération à une autre, cycle de l'éternel recommencement des êtres. S'il y a passage et recommencement, c'est qu'il y a ceux qui partent, ceux qui restent et ceux qui viennent. Partant de ce truisme, les Yorouba considèreraient que l'Homme appartiendrait à la fois aux ancêtres, à ceux qui sont morts, et aux vivants.

Après ce stade d'enfantement, il y aurait le cours de la vie, où l'être apprendrait à s'intégrer à la conscience historique (le savoir permanent). C'est à ce stade de l'Etre que s'affirmerait la conscience de l'existence qui n'est rien d'autre que la réalisation d'une appartenance au monde des humains. Cette réalisation supposerait un attachement aux biens terrestres et une capacité à accéder aux biens de l'esprit.

Le monde des humains renverrait à la conscience de l'existence ou le temps de l'actualisation de la conscience historique, vue comme une intégration et une fusion de l'esprit à la substance matérielle.

### ***Le temps de ceux qui sont à naître***

La conscience du renouvellement est un état d'esprit et une relation au monde qui préoccupent les personnages de l'espace traditionnel soyinkaïen. On peut le constater à travers un certain nombre d'allusions textuelles :

- Dans *La Danse de la Forêt*, L'inaboutissement de l'enfant dont la vie a été suspendue par la mort de sa mère est l'objet d'un rituel pour l'amener à la vie terrestre .

- Dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, Elesin Oba, l'Etre de passage, doit unir sa semence à la « terre non cultivée » que représente la vierge pour que germe une autre vie.

La projection constante des vivants sur «*ceux qui sont à naître*» montrerait l'importance accordée au maintien des traditions. Ce serait cette fusion constante du monde des ancêtres, du monde des humains et celui de «*ceux qui sont à naître*» qui constituerait un ordre cosmique harmonieux où chaque composante dépendrait des deux autres. Dans le chapitre qui suit, nous allons évoquer les différences, disons les trois ruptures qui surviennent au sein de cet ordre.

La première rupture serait d'ordre métaphysique, la deuxième proviendrait du désordre engendré au sein des structures sociales traditionnelles et la troisième serait due à l'éclatement de l'unité spirituelle et culturelle dans les espaces urbains.

Comme nous le précisons, au début de notre propos, chaque rupture sera, à ce niveau de notre analyse, inscrite dans la problématique principale des deux pièces qui ont fait l'objet d'une étude détaillée. Pour ce qui est de la troisième rupture, elle portera sur trois œuvres ne faisant pas partie de notre corpus référentiel mais qui permettent toutefois de poser avec pertinence des questions qui ne peuvent être omises.

### ***La rupture métaphysique***

*La Mort et l'Ecuyer du Roi* soulève la question d'une société traditionnelle sous le joug colonial, vivant encore dans la certitude de son ordre socioculturel et spirituel :

Un monde qui

« ne s'écartait jamais de son chemin »..., un monde comme le dit encore le Griot

« (...) qui n'a jamais été arraché à sa véritable destinée. »<sup>154</sup>

Or, avant même l'étape décisive du rituel, deux grandes interrogations pouvaient présager que le «destin» communautaire serait confronté à l'acte d'un individu, appartenant au corps social et ayant de surcroît (comme le veut la Tradition) une responsabilité de portée spirituelle. A cet instant aussi, l'implantation coloniale était bien marquée. Ayant plutôt adopté une stratégie défensive, la communauté autochtone, semble-t-il, n'a pas prêté attention au sens que ce «phénomène» historique pouvait signifier dans la temporalité, c'est-à-dire la présence de l'autre annoncerait une rupture (dans le temps) de l'ordre socioculturel et religieux établi. Le cours du monde serait imprévisible. Or, pour cette communauté, l'ordre social a toujours eu la même logique. N'est-ce pas ce que disent le Griot et Elesin Oba ? :

« **Le Griot** : Il n'y a qu'une seule demeure pour le mollusque, un seul abri pour la tortue, une seule coquille pour l'âme humaine. Il n'y a qu'un seul monde pour

---

<sup>154</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 16.

*l'esprit de notre race. Si ce monde dévie de son cours et se fracasse sur les rochers du néant, quel monde nous donnera asile ?*

*Elesin : Cela ne s'est pas produit du temps de mes ancêtres, cela n'arrivera pas maintenant. »<sup>155</sup>*

### ***Les déterminations de la rupture métaphysique : destin communautaire et destin individuel***

A première vue cette distinction n'aurait aucun sens dans la pensée communautaire. Car la société Yorouba traditionnelle fonctionnerait sur la prédominance des traditions dans le vécu quotidien des individus. Cela signifierait que tous les membres de la société se réaliseraient à partir de leur adhésion aux principes communautaires. Tout acte posé irait dans le sens de la conformité aux lois du groupe.

Mais ce principe ne signifie pas que certains individus ne s'affirment pas socialement en fonction de leurs aptitudes individuelles. La communauté villageoise l'admet, cependant elle pense qu'il relève du don de la nature. Ce que veut dire Elesin Oba en ces termes :

*« (...) un homme est né pour son art ou il ne l'est pas. »<sup>156</sup>*

C'est dans cet optique que se définit le destin individuel.

Est-ce à dire que l'acte posé par Elesin Oba relèverait de son destin ? Autrement dit Elesin Oba est-il condamné à ne pas accomplir son rituel ?

Il est impossible de répondre par la négative ou par l'affirmative à ces deux questions. Dans tous les cas, Elesin Oba possède toutes les aptitudes à mener le rituel jusqu'à son stade final : Il a vécu pour cette tâche héréditaire. Il en a même été obsédé. De plus, il a fait preuve d'une très grande volonté, au point qu'il est apparu auprès du Griot comme un homme pressé :

---

<sup>155</sup> op. cit.p.15

<sup>156</sup> Soyinka (W), op.cit.p 19.

« (Dans ses mouvements, Elesin semble rechercher la direction du bruit, danse, ne fait qu'entrer davantage en transe.)

*Elesin A la fin, je ne sens plus ta chair. Les tambours changent maintenant tu es loin devant le monde. Il n'est pas encore midi dans le ciel, laissant ceux qui le prétendent commencer leur propre voyage vers leur foyer. Alors pourquoi te précipites-tu comme une jeune mariée impatiente ? Pourquoi cours-tu afin d'abandonner ton Olohun-iyo,... »<sup>157</sup>*

De plus encore, Elesin Oba est entouré de toute l'assistance communautaire qui veille au bon fonctionnement du rituel. Mais alors où se trouverait l'explication de son incapacité ?

Soyinka, lui-même, donne au lecteur de sa pièce quelques pistes pour suivre la bonne direction. Car dans cet univers sémantique «mystérieux», ce «*carrefour au sept chemins (qui) ne sème le trouble que chez l'étranger...* », il faudrait la précieuse aide de l'auteur, cet homme né dans le sérail de son œuvre :

« Parmi les lectures possibles de la pièce, l'une des plus évidentes consisterait à faire de l'administration régionale la victime d'un cruel dilemme. Ce n'est pas de mon goût, et c'est bien pourquoi j'ai évité tout dialogue ou toute situation qui favoriserait cette interprétation. Aucune démarche en ce sens ne devrait ressortir lors de la production. Le facteur colonial n'est qu'un incident, un simple catalyseur. La confrontation dans la pièce est dans une large mesure métaphysique, contenue dans le véhicule humain qu'est Elesin et l'univers de l'esprit Yorouba : le monde des vivants, des morts et de ceux qui sont à naître ; et dans le passage sacré qui relie tout : la transition. Pour extraire toute la signification de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* il faut intégrer à la mise en scène une musique tirée de l'abysse de la transition. »<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> op. cit. p.68

<sup>158</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 7-8

*« Le véhicule humain qu'est Elesin et l'univers Yorouba : le monde des vivants, des morts et de ceux qui sont à naître, et dans le passage sacré qui relie tout : la transition. »<sup>159</sup>*

Voici où se trouverait l'une des déterminations de l'échec d'Elesin et de la communauté villageoise.

Elesin Oba est lié à la terre. Il faudrait voir dans le terme « terre » toute la symbolique matérielle qu'il contient. D'ailleurs, à l'instant de son bilan rituel, il le reconnaît et cet aveu qu'il fait à sa jeune épouse est significatif :

*« (...) Oh, jeune mère, j'ai pris d'innombrables femmes dans ma vie mais tu étais plus qu'un désir charnel. J'avais besoin de toi comme de l'abysse que je devais traverser, j'ai rempli ton corps de terre et y ai jeté ma semence à l'instant où je préparais ma traversée. Tu étais le dernier don des vivants pour leur émissaire dans le pays des ancêtres, et peut-être ta chaleur et ta jeunesse m'ont-elles apporté de nouvelles intuitions du monde et lesté de plomb mes pieds de ce côté-ci de l'abysse. Car, car je te le confesse, ma fille, ma faiblesse ne venait pas simplement de l'abomination de l'homme blanc qui a surgi violemment alors que déjà je disparaissais, il y avait aussi le poids du désir sur mes membres attachés à la terre. Je m'en serais débarrassé. Déjà, mon pied avait commencé à se soulever mais c'est alors que le fantôme blanc est entré et que tout fut profané. »<sup>160</sup>*

Cet attachement signifierait qu'Elesin Oba n'avait pas la plénitude spirituelle requise : cette part de transcendance des contingences matérielles qui ouvre la voie vers les sommets de la connaissance, où la Vérité première resplendit de toute sa puissance. Il y avait donc en lui cette disjonction de l'être et de l'idéal, cette séparation du corps et de l'âme. Fusion qui lui paraissait acquise mais qu'il ne peut assumer au moment de la décision finale sans traîner dans le doute et l'absence de concentration. Alors que cette fusion fut, avant lui, un « exercice d'application », application d'une méthode apprise depuis « l'aube » du moment où le futur écuyer du roi savait qu'il succéderait à son père.

---

<sup>159</sup> Idem

<sup>160</sup> Op. cit pp 106-107

Cependant, ce qui est arrivé à Elesin n'appartient pas à un destin personnel. Il est de l'ordre communautaire. C'est-à-dire, Elesin est dépourvu de liberté individuelle. Il n'a pas choisi son statut, ni son rôle, moins encore son incapacité. Il symbolise, de par son échec, l'échec d'une communauté qui est restée sourde à l'annonce d'une autre transition... celle du temps, de la fin d'une époque où le sacré prédéterminait et dominait tout acte humain.

Dans la deuxième partie de notre travail nous reviendrons sur la conjonction du fait colonial et des prémisses d'un bouleversement de la pensée traditionnelle dans la rupture métaphysique.

Pour l'instant, nous tentons de trouver les mobiles au niveau des parcours narratifs des personnages et dans un cadre plus détaillé, au niveau de tout signifiant textuel.

Les conséquences de cette rupture sur l'ordre socioculturel seront préjudiciables. Ainsi pouvons-nous dire que les réactions du Griot et d'Iyajola, à la fin de la pièce montrent qu'ils ont conscience que leur monde a été dévié de son cours et qu'il « *s'est fracassé dans la barrière du néant.* »<sup>161</sup> Un constat d'échec qui laisse dubitatif sur l'avenir. Iyajola sait qu'il ne sert à rien de ressasser les causes de cette rupture. Aussi pense-t-elle en ces termes :

*« Maintenant, oublions les morts, oublions même les vivants. Ne tournons notre esprit que vers ceux qui sont à naître. »*<sup>162</sup>

La période coloniale a donc marqué l'ère d'une rupture métaphysique qui trouve un terrain favorable sur les doutes spirituels autochtones. Il est important de voir quels types de problèmes se sont alors posés.

---

<sup>161</sup> Soyinka (W), op cit, p. 21

<sup>162</sup> Idem, ibidem, p. 123

A ce sujet, nous nous référerons particulièrement à l'analyse de *Les Gens des Marais*. Nous élargirons notre réflexion également sur *Un Sang Fort*.

### **1.4.3. Crises sociales**

Quelques signes socioculturels permettent de situer dans le passé africain les cadres dramatiques de *Les Gens des Marais* et *Un Sang Fort*.

S'agissant de *Les Gens des Marais*, c'est la situation économique de certains personnages qui fournissent des indications sur la période historique dans laquelle on pourrait situer la trame événementielle de la pièce : la prospérité financière d'Awoutchiké ; installé depuis huit ans en ville, Awoutchiké a « fait des affaires » dans le commerce du bois. C'est son frère jumeau, Igouézou qui en témoigne après son court séjour urbain :

« Il se porte mieux que vous et moi. Et sa fortune, mille fois mieux (...). Plus bas : Il a abattu des arbres, les a envoyés par-delà les mers... Il est riche, et il est puissant. »<sup>163</sup>

De même, nous sommes informés sur une activité commerciale entre la ville et le village effectuée par des marchands ambulants. Ces faits attestent une certaine liberté des actions des africains qui démontreraient que les autochtones commençaient à acquérir un espace de liberté.

Les signes socioculturels et économiques de *Un Sang Fort* ne permettent pas de situer précisément la période historique qui correspondrait à l'action jouée. Toutefois, la pièce s'insère dans une trilogie où les actions de deux autres pièces attestent qu'il s'agit bien d'une époque qu'on pourrait situer entre la coloniale et les indépendances africaines..

Dans la plupart des pièces de Soyinka qui renvoient, à la lumière de certaines allusions sociales, historiques, politiques... à la période post-coloniale ; on constate qu'il

---

<sup>163</sup> Soyinka (W), op.cit.p. 43.

s'agit souvent des espaces sociaux en crise. Ce constat est d'ailleurs valable pour l'ensemble de la littérature négro-africaine. Un des faits récurrents de ces crises sociales est la contestation de la conscience historique, entendue comme traditions.

### **a. La contestation de la conscience historique**

Ilgouézou et Eman (personnage principal de *Un Sang Fort*) ont des comportements identiques par rapport aux traditions de leur communauté culturelle. Ils apparaissent comme des révoltés contre l'ordre social et religieux établi.

Pour Igouézou, son départ en ville à la suite de son frère jumeau marque une remise en question de l'immobilisme de la pensée villageoise. Comme beaucoup de jeunes villageois, Igouézou pense que le village ne permet aucune évolution sociale. Cette attitude est la conséquence du décalage qui existe entre les vieux (tels Makouri et Abu) accrochés aux traditions et les jeunes portés vers la découverte d'autres modes de vie.

Sunma, la compagne d'Eman, dans *Un Sang Fort* éprouve les mêmes sentiments à l'égard des traditions de son pays. Aussi veut-elle s'en éloigner, aller en ville, mais sa volonté se heurte au refus d'Eman.

*« Eman : Vous parlez d'eux quelquefois comme si vous étiez étrangers vous aussi. Pourtant vous êtes chez vous ici.*

*Sunma : Je me demande vraiment si je suis bien d'ici. Je les connais, ils ont le mal en eux ; moi, pas. De plus vieux au plus petit, ils sont pétris d'un esprit malsain et méchant, auquel je suis en effet étrangère.*

*Eman : Vous le saviez, quand vous êtes revenue ?*

*Sunma : Vous me reprochez d'avoir voulu essayer tout de même ?*

*Eman : Je ne vous reproche rien du tout. Mais ce que vous voulez faire ne concerne que vous. Je n'ai rien à y voir. »<sup>164</sup>*

---

<sup>164</sup> Soyinka (W), op.cit p. 73.

La contestation de la conscience historique se manifeste également dans la remise en question du pouvoir religieux incarné, dans *Les Gens des Marais*, par le kadiye, prêtre de la Divinité des Marais ou par le refus d'Eman(*Un Sang Fort*) d'hériter de la tâche rituelle de son père arrivé au terme de son devoir communautaire.

Il y a chez Igouézou et Eman un sens critique par rapport à l'expression de cette conscience.

Ilgouézou refuse de croire en l'action du kadiye et au pouvoir des offrandes faites au Serpent des marais.

Eman, quant à lui, récuse le choix d'Ifada comme «porteur des péchés», rôle rituel donc religieux effectué en vue de laver la communauté des mauvais actes posés dans l'année.

Dans les deux cas, ce sens critique résulte d'un amer constat sur la société et le fait rituel apparaît ainsi destitué de sa valeur unificatrice. Il devient alors source de tension et de division.

## **b. Les conséquences**

Les conséquences de cette crise dans *Les Gens des Marais* et dans *Un Sang Fort* sont les suivantes :

- *rupture du lien familial.*

. Igouézou est frappé d'ostracisme par son père, qui préfère l'unité du groupe à sa présence compromettante pour la cohésion communautaire :

« **Makouri** : *Il faut que je le suive, sinon il va soulever tout le village contre nous. (Il s'arrête à la porte) C'est ta maison, Igouézou, et je ne voudrais pas t'en chasser, pour rien au monde. Mais il vaudrait peut-être mieux que tu retournes à la ville, jusqu'à ce que ceci soit oublié. »*<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Soyinka (W). op.cit.p. 53.

Eman est rejeté par son père après son refus de poursuivre la tâche communautaire.

-

### ***La rupture du lien du sang***

- *Awoutchiké n'attache aucune importance à la force du lien du sang.*
- *Eman renie son fils.*

En somme, nous assistons à la contestation des piliers de la tradition : les liens communautaires sont contestés, il n'y a plus, chez certains personnages soyinkaiens, de respect pour les valeurs ancestrales. On en arrive à une crise de la conscience historique et spirituelle.

Cette crise spirituelle est aussi manifeste dans *Les Tribulations de Frère Jero* et *les Métamorphoses de Frère Jero*. En effet dans cette pièce, on assiste à une prolifération de sectes messianiques qui promettent un bonheur matériel. Le fait religieux se trouve vidé de sa substance, elle apparaît complètement désacralisée. On parle de la religion comme d'un vulgaire commerce.

Jéroboam, un de ces Prophètes qui prêchent sur les plages de Lagos, ne dit-il pas :

*« (...) J'étais désigné par la nature pour être prophète. Et ma foi, en grandissant j'ai pris goût au métier. A l'époque, c'était un métier très respectable, et la concurrence restait loyale. Mais depuis quelques années, la plage est devenue un endroit tellement couru qu'on s'arrache littéralement les emplacements, et la profession a bien perdu de sa dignité. Certains prophètes, que je pourrais nommer, ont gagné leur bout de plage en encourageant leurs pénitentes à se trémousser les seins dès qu'elles entraient en extase... »<sup>166</sup>*

---

<sup>166</sup> Op. cit. p. 113

Des réflexes communautaires traditionnels se trouvent ainsi soumis à des profondes remises en cause.

### **L'esthétique théâtrale de Soyinka : les couleurs, les odeurs du terroir et l'extériorisation.**

La vision du monde de Soyinka à travers son théâtre ne se présente pas comme une succession d'exégèses. Elle s'élabore à partir d'une construction poétique qui prend source dans plusieurs cultures.

Les apports de l'art oratoire traditionnel, le réalisme socio- culturel nigérian, les techniques scéniques des praticiens occidentaux... sont des données qui nourrissent sans cesse les facultés fécondes de l'imaginaire soyinkaïen. Ainsi le pouvoir imaginaire de Soyinka pourrait être compris comme une esthétique de la fusion, une recherche permanente d'harmonie dans l'écriture pour mieux explorer la complexité sociale.

#### ***Les emprunts à la culture traditionnelle***

L'œuvre théâtrale de Soyinka a pour univers référentiel dans la plupart des cas son pays le Nigeria, bien que les questions qu'elle aborde dépasse largement ce cadre

Chez La'bou Tansi, le malaise existentiel apparaît avec force au sein de l'espace urbain. On verra, au préalable, comment s'expriment encore les permanences socioculturelles et religieuses du peuple Kongo dont il est issu.

## CHAPITRE IV

### ANALYSE THÉMATIQUE STRUCTURALE ET DRAMATURGIQUE DE LA PARENTHÈSE DE SANG

#### 1.4 .1. Analyse structurale

##### 1.4.1.1. Organisation de la fable

###### 1.4.1.1.1. Chronologie

###### *Prologue*

Dans ce «siècle douloureux» règne un terrible carnage.

###### *Premier soir*

1- Dans la cours d'une propriété privée, un Fou arrête les feuilles dans leur chute, les écrase et mange les pédoncules.

2- Le Fou empêche les parents proches de Libertashio de s'approcher de la tombe du défunt.

3- Martial, le neveu du défunt, vient s'asseoir à la table installée sur la terrasse.

4- Yavilla, Ramana et Aleyo, les filles de Libertashio viennent s'asseoir avec Martial.

5- Le Fou donne aux feuilles des noms inventés par sa folie.

6- Kalahashio, la veuve de Libertashio, s'installe à son tour à la table.

7- A la demande de Kalahashio, Aleyo, Yavilla, Ramana et Martial observent une minute de silence à la mémoire de Libertashio.

- 8- Ils commencent à dîner.
- 9- Le Fou réclame qu'on lui donne à manger.
- 10- Kalahashio lui remplit une assiette de riz aux haricots.
- 11- Le Fou vide son assiette, en demande une autre qu'on lui donne et la termine aussi rapidement.
- 12- Kalahashio lui donne une autre assiette.
- 13- Le Fou demande du vin.
- 14- Aleyo lui donne une bouteille, le Fou en redemande.
- 15- Des soldats viennent à la terrasse.
- 16- Le sergent mange, en donnant des ordres et en réclamant qu'on verse du vin dans son casque.
- 17- Le sergent touche les seins de Ramana.
- 18- Les soldats effectuent des vérifications corporelles.
- 19- Le sergent continue à donner des ordres et à boire.
- 20- Marc refuse de creuser la tombe de Libertashio.
- 21- Marc tire sur le sergent qui s'écroule.
- 22- Marc est promu sergent par les soldats.
- 23- Des soldats amènent le cadavre du sergent après quelques maigres honneurs.
- 24- Pueblo tire sur Marc.
- 25- Pueblo est nommé sergent.
- 26- Des soldats amènent le cadavre de Marc.
- 27- Ils se mettent à danser.
- 28- Le Fou court en poursuivant son ombre.

### ***Deuxième soir***

Aux tombes du sergent et de Marc se sont ajoutées celles des sergents Pueblo et Sarkansa.

Cavacha est promu sergent.

Martial, Kalahashio, Aleyo, Ramana et Yavilla sont attachés à des poteaux de la véranda, face à un peloton qui attend

- 1- Cavacha préside la cérémonie.

- 2- Les soldats font dire les dernières volontés aux suppliciés.
- 3- Le sergent Cavacha fait savoir son intention d'épouser Aleyo, l'une des filles de feu Libertashio.
- 4- Cavacha tire sur Prosondo.
- 5- Des soldats procèdent à l'enterrement de Prosondo.
- 6- Cavacha et Romeganto établissent une liste des préparatifs du mariage.
- 7- Des soldats libèrent une des condamnés sur ordre de Cavacha.
- 8- Les condamnés engagent une discussion métaphysique.
- 9- Des soldats dissèquent le corps de Martial.

### ***Troisième soir***

Le nombre de morts augmente. Sur la terrasse se trouve le Fou, endimanché et calme.

- 1- Le couple Portès entre.
- 2- Des soldats les guident au salon.
- 3- Le curé installe un autel sur une table à manger.
- 4- Les invités se rangent en fer à cheval devant l'autel.
- 5- La mariée entre.
- 6- Le curé célèbre la cérémonie de mariage.
- 7- Les invités dansent.
- 8- Les invités s'enfuient lorsqu'ils entendent un cri de douleur.
- 9- Le sergent menotte les invités hormis le curé, les deux servants et Madame Portès.
- 10- Les soldats dépouillent le curé qu'ils laissent en caleçon.
- 11- Cavacha marie de force Aleyo au Docteur.
- 12- Madame Portès s'emporte dans une grande folie.
- 13- Elle court dans toutes les directions en parlant une langue incompréhensible.
- 14- Les soldats l'arrêtent et la menotent.

### ***Quatrième soir***

Les condamnés sont enfermés dans une pièce. Ils discutent.

- Le Fou veut empêcher toute « profanation » de la tombe de Libertashio. Il n'y parvient pas. Il est rapidement mis à l'écart par les soldats.
- Le curé et le Docteur Portès n'ont pas les moyens d'empêcher les soldats de se livrer à des actes horribles.

En définitive, les actions engagées par les personnages ne s'inscrivent pas dans les programmes annoncés. On assiste plutôt à la manifestation de comportements pulsionnels de la vie et de la mort. Des soldats qui n'ont de cesse de torturer, de tuer et de se déchirer pour le commandement. Les civils luttent pour s'arracher à l'inévitable mort.

Le texte est alors une suite d'actions inachevées, une série de parenthèses ouvertes qui ne se referment pas :

### ***Unité et intimité familiales compromises***

D'entrée de jeu, la famille de Libertashio se trouve confrontée à la présence du fou qui est le garant de la mémoire du défunt. C'est alors toute l'attention de la famille qui est reportée sur cet être étrange qui attire sympathie et antipathie :

**« Martial :** *je n'aime pas ce fou.*

**Ramana :** *Je le trouve sympathique.*

**Aleyo :** *On dirait que c'est l'esprit de notre pauvre père qui remplit sa tête. »* 167

Cet intérêt porté au Fou déclenche une tension entre Martial, le neveu et les autres membres de la famille. De fait l'unité familiale que devrait entraîner cet instant douloureux se trouve compromise. Martial se sent rejeté par les siens, un profond sentiment de solitude et de rejet l'habite :

**« Ramana :** *Je le (le Fou) trouve sympathique. Sympathique... et déraisonnable.*

**Martial (peiné) :** *Bien sûr. Et c'est moi qu'on trouve fou à sa place (un temps). Je peux dire qu'on m'a bien accueilli chez feu mon oncle. On m'a bien reçu dans la maison de feu mon oncle. »* 168

---

<sup>167</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 6.

<sup>168</sup> Idem, ibidem, p. 9

De plus cette tension ravive la peine vécue par la famille. Aleyo et Kalahashio ne peuvent s'empêcher de fondre en sanglots :

« **Aleyo** : *ses vêtements et sa... (sanglots)*

**Kalahashio** (sanglots) : *Ne... parle pas. N'en parlons pas : il... est entier... dans nos mémoires. »* <sup>169</sup>

C'est toute la famille qui est déchirée par le ravivement des vieilles querelles et la pensée poignante de la disparition de Libertashio. L'intimité familiale recommandée en pareille circonstance est également compromise par une intrusion extérieure.

L'arrivée des soldats marque une perturbation supplémentaire. En effet les soldats en procédant à des fouilles et à des interrogations violent le respect du mort.

Le cadre familial est désormais éclaté. Cet éclatement est entériné par le processus de recherche de Libertashio par les soldats. Il y a donc un changement d'objet thématique : on passe du recueillement à la profanation. Nous verrons tout au long de cette analyse que *La Parenthèse de Sang* est un « univers » textuel de violation, de confrontation entre le sacré et le profane, entre l'ordre et le désordre...

Cependant cette rupture ne s'opère pas de façon inopinée. Elle est introduite progressivement dans les répliques des personnages. Plusieurs fois, Aleyo évoque les fouilles des soldats et annoncent leur arrivée :

« **Aleyo** : *Les soldats. Ils fouillent. Ils arrivent. »*<sup>170</sup>

Le changement de l'objet thématique entraîne le changement des personnages principaux car ce sont les soldats qui donnent l'orientation de la quête. Libertashio étant mort, celle-ci semble vaine. Mais les soldats refusent de se soumettre à cette vérité à laquelle ils opposent le respect de l'ordre martial ; c'est-à-dire le respect des instructions de la hiérarchie. Marc résume bien l'état d'esprit qui les anime :

---

<sup>169</sup> Idem, ibidem, p. 11

<sup>170</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 11.

*« Marc : Nous l'avons dit à la capitale. Elle ne nous a pas cru. La capitale n'a pas d'oreilles. Elle nous demande de chercher, nous cherchons. Des Libertashio ? Nous en trouverons cinquante, nous en trouverons cent. Tant que la capitale dira de chercher, nous chercherons. (un temps). Nous ne cherchons pas pour trouver ; nous cherchons pour chercher. » 171*

Ainsi, toute opposition à cette injonction va justifier la démesure des soldats. La recherche de Libertashio cesse d'être l'objet catalyseur de la quête. Une sorte de folie pulsionnelle va désormais guider les actions des personnages. A partir de cette rupture, on assiste à une tension permanente entre les principes de vie et de mort, sans que ceux-là n'apparaissent pour les personnages comme des objets d'une quête mais plutôt comme une confrontation métaphysique et physique.

On assiste alors à une rupture structurale et thématique dans l'organisation du texte.

La première phase a été celle de l'inaccomplissement des objets thématiques. La dernière phase sera celle de la liquidation physique du culte de la vie et de la confrontation métaphysique. On constatera par ailleurs que celle-ci correspond à l'apothéose de la désacralisation de l'univers social.

Cavacha devient sergent. La promotion de Cavacha constitue un arrêt de cette logique sanguinaire. Toutefois elle ne marque pas la fin de la violence. Car, il s'ensuit une violence permanente contre la famille de Libertashio et les autres civils.

### ***Les violences physiques contre les civils***

Les civils vont constituer dès lors la cible privilégiée des soldats. Au deuxième soir, ils sont tous condamnés et attachés aux poteaux devant «des fusils qui attendent» et des soldats qui leur font passer l'ultime épreuve de la vie des condamnés à mort : l'expression des dernières volontés. Une fois de plus, l'action engagée ne s'accomplira pas. Car Cavacha, en acceptant le mariage que lui propose Aleyo, un des condamnés, mettra un terme au processus d'anéantissement. Ainsi s'ouvre une autre étape, celle du culte de la vie.

---

<sup>171</sup> Ibid., ibidem. p.21

## **b- Le culte de la vie**

Le mariage est alors célébré dans un décor qui sied au surprenant événement. Le Fou est endimanché, le protocole est assuré, « *deux soldats du protocole guident le couple Portès au salon déjà plein d'invités* ». Un curé officie la cérémonie, la mariée est sublime, le baiser d'union à l'air vrai, paradoxe d'une union a-sentimentale mais d'intérêt, un bal de clôture est organisé.

Cette énergie de vie gagne tous les personnages, au point que certains interdits sont rompus. Le Docteur Portès séduit et embrasse la toute nouvelle mariée en présence de son époux, Martial et le Docteur bravent l'interdiction de célébrer Libertashio :

« **Le Docteur** : *L'étincelle. (un temps) Pourquoi veulent-ils vous tuer? Parce que vous avez dit yive Libertashio ? (Il crie) Libertashio.*

**Martial**, *(dans la pièce après un cri de douleur). Vive Libertashio ! Vive Libertashio !*»<sup>172</sup>

Le culte de la vie prend fin avec la fuite désordonnée des invités, puis avec l'arrestation et la folie de Mme Portès.

Le quatrième soir fait pénétrer dans l'univers carcéral de la pièce des condamnés où les forces de mort habitent les personnages. Cette scène constitue une sorte de répétition générale avant l'exécution capitale. La caractéristique principale de cette scène est la place importante qu'occupe le langage et la portée métaphysique des répliques des personnages. Cependant la scène n'offre aucune issue. Elle laisse en suspens la question de la liquidation physique : « *Aleyo... La peur est morte, la honte aussi, le courage, tout. Reste la chair à tuer.* »

Le premier matin sera donc la scène de l'accomplissement des actions posées et inachevées aux deux scènes précédentes.

---

<sup>172</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 60.

### **c- Le matin de la mort**

La disposition du troisième soir est reprise : "*Les condamnés sont disposés en fer à cheval sur la tombe de Libertashio, face à un peloton attend et à des fusils qui attendent*".

La mort obsède et se manifeste plus que la vie. La moyenne de vie dans cette «ville rasée» devient «celle d'une chance sur mille». Les derniers instants de vie des condamnés s'achèvent avec les dernières bénédictions de Romeganto, un soldat qui s'est substitué au curé assassiné.

L'arrivée inopinée d'un messager annonçant la fin de la dictature militaire ne mettra pas fin à la macabre folie car Cravacha prend deux fusils et tire sur les condamnés avec rage. De cet hymne à l'horreur surgit une triste note de vie, la voix du Docteur qui sort du tas de cadavres. *La parenthèse de sang ne se fermera pas. La vie et la mort demeurent.*

La structure de la pièce met en évidence cette impossible dissociation : lorsque les énergies de morts se manifestent, il y a une lueur de vie qui apparaît. De même lorsqu'il y a célébration de la vie, il y a des énergies de mort qui tentent de s'affranchir de leur silence.

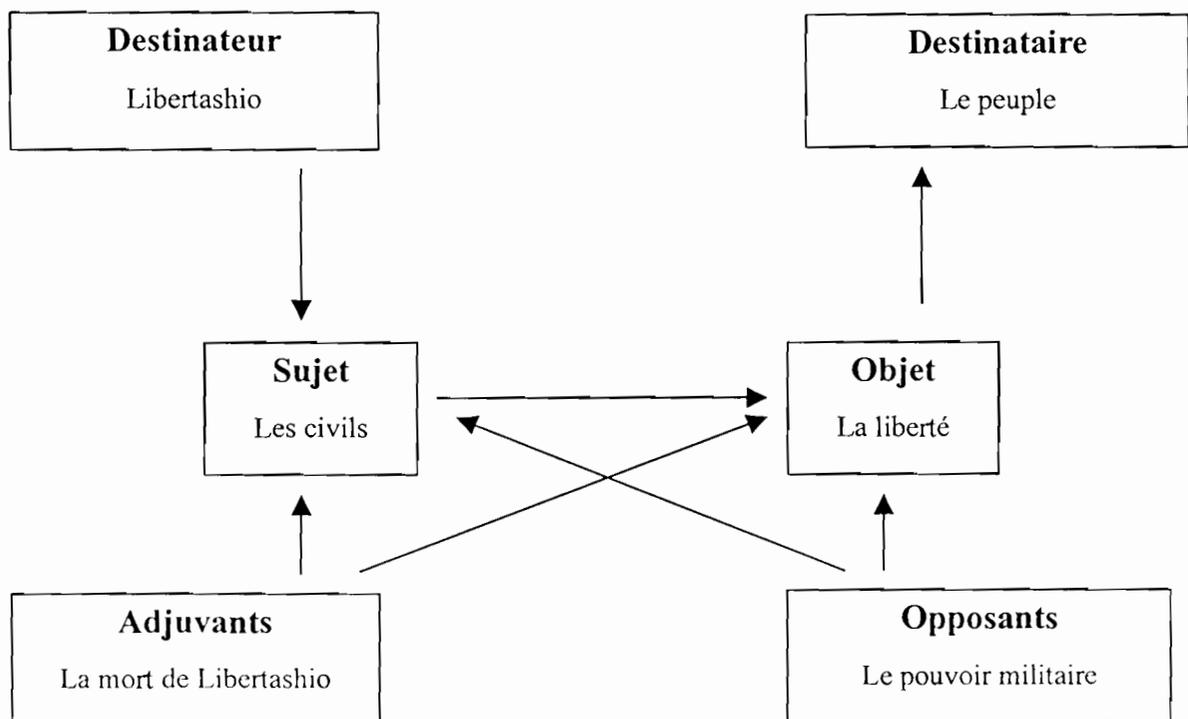
Cette structure montre également les rapports des personnages à leur espace, au temps et au groupe social auxquels appartiennent. (Nous y reviendrons lorsque nous aborderons ces chapitres). En fait les personnages sont imprégnés de cette indissociabilité et des tensions qui en découlent. La syntaxe des personnages mettra en lumière ce constat.

### 1.4.1.2. La structure actantielle

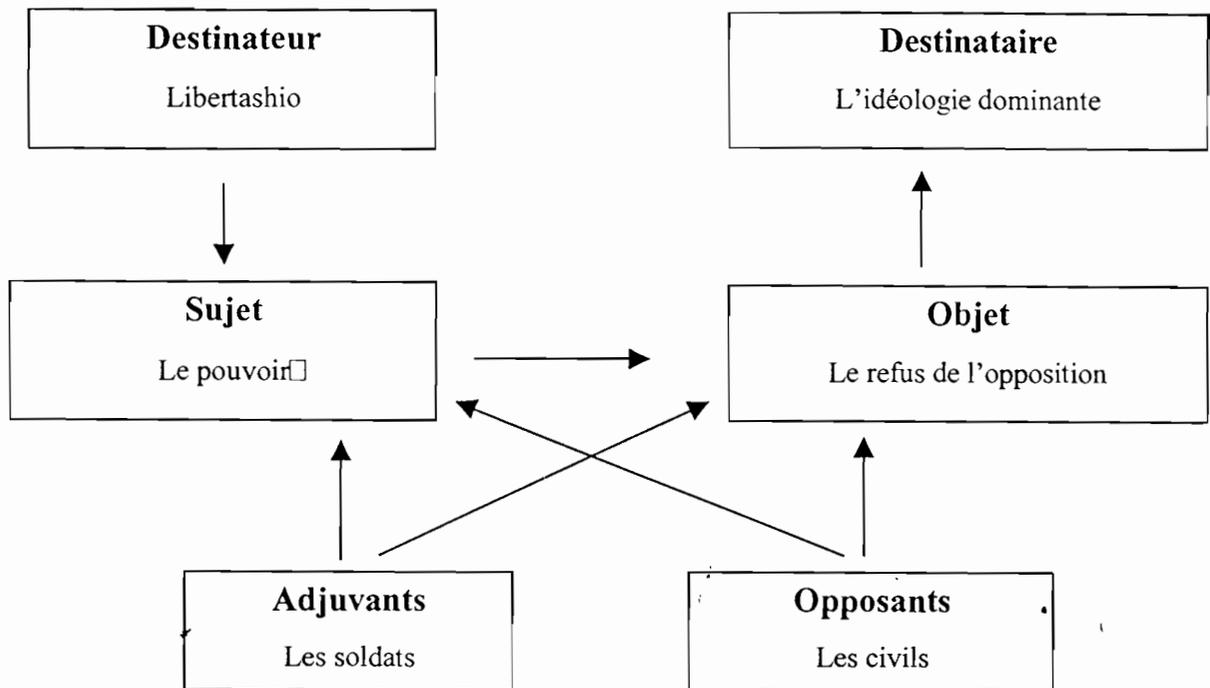
Des actions des personnages découlent deux pôles tensionnels : la lutte pour la liberté et le totalitarisme.

#### a- La lutte pour la liberté

Le schéma actantiel qui suit met en place les conflits qui naissent de cette quête.



## Totalitarisme



## Commentaire

La lutte pour la liberté a été initiée par Libertashio dont la mort renforce la symbolique et l'importance. Il (Libertashio) est l'actant qui incite à cette action, dont les civils, parmi eux les membres de sa famille, le curé et le couple Portès, continuent la permanence de la quête engagée et le refus de la soumission au pouvoir militaire. La mort de Libertashio consolide l'engagement du sujet (les civils) et apparaît également comme le socle de leur unité. En cela, nous pouvons dire que la mort de Libertashio aide à la réalisation du programme. Le destinataire de ce programme est le peuple qui subit la dictature militaire.

## ***Le programme opposé est le Totalitarisme***

Le destinataire de ce programme est Libertashio parce qu'il est l'actant qui, par son action et la mythification dont il est l'objet, pousse le pouvoir militaire à combattre toute opposition à son idéologie. Nous voyons qu'il y a de fait un conflit entre le destinataire et le sujet (le pouvoir militaire), l'un constituant l'antithèse de l'autre mais l'un justifiant aussi les actions de l'autre. Nous sommes ici dans une relation symétrique de type conflictuel.

Le pouvoir militaire se sert d'intermédiaire conformément à son organisation pour la réalisation de son programme. Il n'est pas pour cela au cœur de l'action. Ce sont les soldats qui participent à la mise en place de l'idéologie totalitarisme. Il y a à ce niveau une cession de pouvoir. Toutefois les soldats ne sont pas les sujets de la quête puisqu'ils agissent selon les directives du pouvoir militaire. De ce fait, ils sont des adjuvants. Marc résume bien cette situation en ces mots :

*« ... (silence). Moi je fais ce que la loi me demande. (un temps). Je suis soldat et ma conscience de soldat commence par la conscience des lois. (Un temps)... Je suis soldat. Bon soldat. Et je fais à la manière du bon soldat. »<sup>173</sup>*

L'objet du programme est dirigé vers l'idéologie totalitariste qui est la fin du pouvoir militaire.

On aboutit finalement à la non réalisation des deux programmes. La liberté et le totalitarisme n'arrivent pas à triompher l'un sur l'autre. Nous sommes dans un univers de confrontation permanente entre la pulsion de vie et les pulsions de mort.

L'analyse dramaturgique qui suit mettra en évidence ce constat, à partir du fonctionnement des composantes scéniques.

---

<sup>173</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 20.

## 1.4.2. Analyse dramaturgique

### 1.4.2.1. Espace et temps

#### 1.4.2.1.1. L'espace

L'espace de *La Parenthèse de Sang* est un univers de violence et du déchirement mental.

On verra que la plupart des fonctions de cet espace renvoient à la négation de la vie et de l'amour. Pourtant la vie et l'amour constituent des aspirations fortes des personnages.

#### Espace de la violence

*«Une grande villa bleue avec terrasse. Sur la terrasse, une table qui attend. Dans la cour, trois jeunes kambala qu'on entendrait pousser, sous les kambala trois tombes dont une relativement récente.» 174*

Ainsi se présente globalement le cadre spatial de *La Parenthèse de Sang*. D'emblée cette présentation ne porte pas les éléments révélateurs de la violence. On peut, certes, être frappé par la cohabitation de la vie et de la mort : grande villa bleue (lieu d'habitation) et les trois tombes (cimetière). Cette «cohabitation» n'est pas dépourvue de sens. Elle s'inscrit dans le continuum ontologique de la communication des morts et des vivants, de la mémoire et du présent qui caractérise l'univers Bantou, voire négro-africain. Nous reviendrons sur cette permanence des morts dans l'espace et le temps des vivants. Cependant l'atmosphère initiale de la pièce nous introduit au cœur de la violence qui va caractériser et transformer l'espace en un lieu de confrontation.

Dans un premier temps, nous verrons comment l'espace de l'intimité devient celui de la violation de la cohésion et de l'harmonie familiale. Dans un deuxième temps, nous l'aborderons comme espace de la violence physique.

### ***La violation de l'espace intime***

La grande villa bleue est la maison de la famille Libertashio. De fait elle constitue le cadre approprié du respect de la mémoire du défunt, renforcé par la présence de la tombe de Libertashio. Cet espace apparaît donc comme un lieu culturel, au regard de la mythification du personnage. Le Fou est le gardien de ce lieu. Il n'accepte aucune violation, fût-elle des éléments de la nature. Le repos éternel du défunt doit être garanti, pense-t-il, lorsqu'il s'adresse aux feuilles comme si c'était des êtres vivants :

« **Le Fou** (à une feuille) : *Eh ! O Bramoussando ! Pas sur la tombe de Libertashio. (Un temps) Arrière ! Arrière ! Lessayino. Arrière, Agantano. Laissez-lui la paix à ce pauvre Libertashio. »*<sup>175</sup>

La même réaction est présente lors de la tension familiale. Kalahashio rappelle les uns et les autres à l'ordre :

« **Kalahashio** : *S'il vous plaît. Il faut respecter cette tombe qui nous fait face. Il faut respecter ce trou où il y a ses vêtements et sa... (sanglots). »*<sup>176</sup>

Cet espace est un lieu de cohésion et d'harmonie de l'homme avec son environnement. Il est terre d'appartenance, terre où l'identité se révèle comme manifestation de présence au monde, comme une reconnaissance et une possession de soi. C'est pourquoi Ramana refuse de se soustraire à ce lieu :

« **Ramana** : *Jamais ! Cette terre nous est clouée dans le sang. (Un temps) Quand je la regarde bien, on dirait qu'elle va me sauter à la gorge, on dirait qu'elle va me sauter dans les bras. (Un temps) Quand je la regarde, on dirait que là-bas, au loin,*

---

<sup>174</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 6.

<sup>175</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 6.

<sup>176</sup> Idem, ibidem, p. 10.

*elle devient mon double (...) Il n'y a rien au monde qu'on puisse posséder comme la terre - et qui vous possède de la même manière. » 177*

Or cette intimité de l'Être avec son espace va être doublement violée.

### ***La violation par la confrontation familiale***

Le conflit naissant entre Martial et les autres membres de la famille est engendré par leurs appréciations divergentes sur le comportement du Fou. Pour Martial, le Fou est un intrus à qui on accorde trop d'égards. Il se sent rejeté. Cette situation casse la portée «culturelle» du regroupement familial à l'instant de deuil. Pour la veuve et les filles de feu Libertashio, il y a chez le Fou une forme de sympathie qui en fait une sorte de réincarnation de la personnalité de l'illustre défunt.

Dans tous les cas, l'instant de recueillement et d'unité familiale se transforme en situation conflictuelle. La portée symbolique de l'espace est violée.

### ***La violation par la persécution interne***

Cette violence se traduit sur le plan moral par les vérifications corporelles effectuées sur les membres de la famille Libertashio par les soldats. Ces vérifications ont pour fondement la remise en question de l'identité de l'individu. Celui-ci n'est pas considéré tel qu'il apparaît et s'offre à la perception extérieure, en tant qu'existence et liberté mais tel qu'il est jugé par les soldats, autrement dit tel qu'il est considéré et conçu dans un système totalitariste. L'identité de l'individu se fait par procuration officielle. C'est le sens qu'on accorderait à la réplique suivant du Sergent :

*« Le Sergent (aux soldats) : Vérifiez les mains et la racine des cuisses. Vérifiez s'il n'y a pas la cicatrice sous l'aisselle gauche. Vérifiez si les hommes sont des hommes et si les femmes sont des femmes. Pas question de papiers : on en a*

---

<sup>177</sup> Idem, ibidem, p. 11.

*marre des papiers (...) Vous êtes chaude (en touchant Ramana). Vous avez des vraies lèvres de fille. Mais dans ce pays les lèvres ne sont pas le moine. » 178*

De même l'interrogatoire traduit une persécution des libertés et une négation de toute contradiction de la pensée officielle.

### ***L'espace des violences physiques***

Au début de la pièce, la grande villa bleue est un lieu d'habitation (espace de vie), mais les trois tombes attestent la présence des morts. La coexistence de la vie et de la mort dans le même espace traduit la proximité des vivants et des morts. Elle est une symbiose du passé et du présent. Or cette portée religieuse et sociale de l'espace est une remise en question de la sacralité du recueillement mortuaire.

Les exécutions, sommaires sont les sanctions réservées à toute forme de désobéissance, qu'elles soient militaires ou civiles.

Ce sont d'abord les plus gradés des soldats qui s'entre-tuent avec une facilité déconcertante. Ensuite, ce sont les civils qui subissent la torture et la loi meurtrière des fusils. En fin de compte, tout l'espace s'apparente à un champ de bataille après la guerre. Cependant l'espace devient aussi le lieu où se conçoivent et s'expriment l'amour, la liberté et l'attachement à la vie.

### **b- Espace comme lieu de l'amour, de la liberté et de la vie**

#### ***L'espace de la vie***

L'amour, la liberté et le «culte» de la vie s'expriment dans ce cadre spatial pourtant voué à la destruction. Il est utilisé, au troisième soir, comme une salle de mariage entre Aleyo et Cavacha. Plusieurs fois au milieu des tombes il sert de lieu festif.

---

<sup>178</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 13.

On y danse, on y boit, on y fait ripaille comme si la barbarie n'avait pas imprégné ses marques hideuses.

Dans la pièce des condamnés, les personnages en proie à une mort imminente se ressourcent dans le sentiment qu'ils appartiennent au monde des vivants.

Les fonctions doubles de l'espace dans *La Parenthèse de Sang* nous amènent à l'étudier comme lieu de la confrontation permanente entre les énergies de la destruction et celles de la vie.

Deux lieux scéniques établissent l'aspect de cette dualité :

- **L'extérieur** que représentent la terrasse et la cour de la villa est le lieu de la violence physique, c'est-à-dire le lieu où s'expriment avec force les énergies du mal.
- **La cour** devient un champ de bataille et un cimetière. Après chaque fusillade suit un enterrement sur le lieu même du crime : les tombes s'ajoutent les unes aux autres. La terrasse est transformée en lieu de potence : Aleyo, Ramana et Yavilla sont attachés à des poteaux de la véranda, face à un peloton qui attend.

A l'opposé, cet espace sert aussi de cadre d'expression de quelques joies existentielles. Toutefois c'est la violence qui triomphe le plus dans cet espace.

- **L'intérieur de la villa.** C'est à l'intérieur de la villa que les personnages expriment le plus la parcelle d'humanité qui leur reste.

En dépit du caractère humiliant des vérifications corporelles des civils, les soldats manifestent à leur endroit quelque marque de respect de la dignité : les vérifications ne s'opèrent pas au grand jour mais dans un lieu clos.

C'est à l'intérieur de la villa que le mariage d'Aleyo et Yavilla est célébré et c'est là également que le Docteur Portès séduit la nouvelle mariée.

C'est aussi dans une des pièces de la villa que les civils laissent exprimer leur sensibilité souvent teintée de peur et parfois de courage.

Ainsi, on pourra conclure que l'intérieur et l'extérieur apparaissent comme deux espaces conflictuels où s'affrontent les énergies du mal et les énergies de vie.

Tout le fonctionnement de l'espace se situe dans un contexte temporel cauchemardesque. Espace et temps sont intimement liés comme nous le verrons dans le sous-chapitre qui suit.

#### **1.4.2.2. Le temps**

Il se singularise par une succession de soirs. Il y en a quatre, constituant aussi la subdivision de la pièce. Chaque soir passe comme si le jour était suspendu. En effet le soir qui suit celui qui le précède est plus chargé de morts. Ce qui montre qu'il s'agit ici d'un temps de la décadence, de la folie et de la mort.

L'avènement du jour est une fausse pointe d'espérance. La césure temporelle n'a pas lieu quelle que fût la portée de l'annonce du messager (la fin de la dictature militaire, l'aube des temps nouveaux, les libertés reconquises). La nuit du deuil est inextricable de la conscience des personnages comme le justifie le geste de Cavacha :

*«Il prend deux fusils et crie) : A bas Libertashio. (Un temps). Ceux qui veulent me suivre, en route. Nous allons fusiller la radio nationale. Nous allons fusiller la capitale. (Il tire sur le messager)...»<sup>179</sup>*

Hormis ce temps scénique qui imprègne toute sa violence sur l'espace (espace de la violence, temps de l'obscurité), il existe d'autres caractéristiques de l'élément temporel exprimé à partir des personnages, autrement dit la relation qu'ils ont au temps mérite qu'on s'y attarde.

##### **a- Le temps mythique**

La première caractéristique est le temps mythique. Il s'agit du temps de la mémoire, celui de la permanence de la pensée et de l'action du révolutionnaire Libertashio décédé. La mythification de Libertashio marque la permanence de son discours et de ses idées. Elle transcende sa mort physique puisqu'il y a un continuum

---

<sup>179</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 71.

dans les comportements des civils. Le « vive Libertashio » qu'ils scandent est une sorte de « parole rituelle » marquant leur adhésion, constituant le phylum nécessaire entre la mort et la vie. La mort de Libertashio est source d'éternité parce qu'elle instaure une croyance de type religieux, parce qu'elle fermente la force du message et sa prise en compte par ses disciples.

La deuxième caractéristique de la relation des personnages au temps est axée sur la notion de présent, autrement dit la vision que les personnages ont de leur existence immédiate. Nous définissons ce temps comme celui de la matérialité et du sensoriel.

### **b- Le temps de la matérialité et du sensoriel**

C'est le temps des actions effectuées par les personnages et qui donnent sens à la théâtralité. Hormis cet aspect, le temps de la matérialité et du sensoriel se présente comme celui de l'expression de la conscience individuelle qui est différente de celle de la conscience collective qui renvoie au mythe.

Toutefois ces deux aspects du temps sont consubstantiels. Le temps mythique commande, incite et explique le temps de la matérialité et du sensoriel. (Nous y reviendrons dans la conclusion sur le théâtre de Labou Tansi). L'étude des personnages s'inscrit aussi dans cette vision duelle.

### **1.4.2.3. Les personnages**

L'action dramatique de *La Parenthèse de Sang* tire sa force tensionnelle des personnages selon deux axes : l'axe social (les civils et les soldats) et l'axe métaphysique (la transcendance, les énergies de vie et les énergies de mort). Une poétique des personnages de cette fable met en évidence ces deux confrontations.

#### **a- L'axe social**

Il découle de l'existence de deux groupes de personnages (les civils et les soldats) à partir d'une opposition idéologique dont les fondements sont la vie et la mort de Libertashio.

- **Les civils**

Nous y voyons deux distinctions principales : les parents de Libertashio et les partisans de son idéologie.

*Les parents de Libertashio*

Il y a la veuve Kalahashio, les filles Ramana, Yavilla et Aleyo et le neveu Martial :

- **Kalahashio**

Elle se distingue par son sens de la responsabilité familiale. Elle assume plusieurs tâches domestiques, manifeste une grande attention à l'égard de son entourage. Elle sait également se montrer autoritaire lorsqu'il faut, par exemple, observer le respect que nécessite la mémoire de son mari.

Sur le plan scénique, elle apparaît comme celle qui coopère avec les soldats pour essayer de calmer leurs monstrueux instincts.

- **Ramana**

Son attachement à sa terre en fait le symbole de la résistance au totalitarisme. C'est elle qui fait front aux soldats en affirmant son statut et en ne reculant pas devant les sommations des différents sergents. Elle comprend parfaitement les enjeux de la situation conflictuelle, apporte plusieurs fois l'équilibre nécessaire pour retarder la montée des violences.

- **Yavilla**

Elle incarne l'image de la perpétuelle révoltée. Elle refuse de se mêler aux fausses joies qui se manifestent de part et d'autre. Elle veut mourir en héros à la capitale sous les yeux du Président.

- **Aleyo**

C'est la plus jeune de la famille. Elle a juste dix-neuf ans au moment de la fusillade. Elle est perméable à toutes les situations.

Sa forte occupation de l'espace et son poids dramatique en font un des personnages centraux de la pièce.

La mère et les filles sont très attachées à la mémoire de Libertashio. Fragilisées par la domination des soldats, elles veulent en multipliant les compromis se soustraire à la terrible fin qui les attend.

- **Martial**

Ill apparaît dans la première scène comme un personnage problématique pour l'unité familiale. Par respect pour la mémoire son oncle, il reste dans le cadre familial. Mais rapidement, on voit surgir en lui les frustrations qu'il a emmagasinées à l'endroit des autres membres de la famille. Considéré par les soldats comme Libertashio, il paiera cher la ressemblance à son oncle.

Au dernier soir, il réalise son appartenance aux idéaux de Libertashio qu'il ne partageait pas auparavant.

Ses comportements traduisent la problématique de la structure familiale matrilinéaire (Nous y reviendrons dans la conclusion sur Sony Labou Tansi).

- **Le curé**

Sollicité par les soldats pour apporter la caution religieuse à leur barbarie, le curé refuse de se plier à leurs exigences en affirmant la profondeur de sa foi : « *Je suis venu avec tout sauf le Seigneur. Le Seigneur ne peut pas venir chez un assassin... chez un t... chez un type méchant.* »<sup>180</sup>

Cette attitude lui vaudra d'être destitué de force de ses prérogatives. A la fin de la pièce, il apparaît complètement déconnecté des actions qui se déroulent, plongeant dans une «errance mentale» comme le Fou et Mme Portès.

- **Le Docteur**

Ill affirme plusieurs fois son opposition au totalitarisme : «*l'étincelle (un temps). Pourquoi veulent-ils vous tuer ? Parce que vous avez dit Libertashio ? (il crie) Libertashio ! Vive Libertashio ! A bas la dictature. C'est le cri de demain. C'est l'oxygène de demain. Vous avez eu raison. (il crie). A bas les esclaves de sang (silence général). A bas les monstres suceurs de sang. Vive l'espoir !*»<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 46.

<sup>181</sup> Idem, ibidem, p. 51.

Le docteur vit un drame sentimental engendré par l'infidélité de son épouse. C'est un personnage déchiré, miné par la double négation de sa vie : une liberté confisquée par les soldats et une absence d'affection sentimentale.

Il cherche à travers un nouvel amour la satisfaction de ses frustrations. Cette recherche devient une quête de vie qui apparaît rapidement impossible dans cet univers où il est interdit d'aimer.

- **Mme Portès**

Comme le Docteur, son époux, elle a une courte apparition scénique. C'est un personnage dont la consistance réside dans l'aspect conflictuel de son passé, qui est un élément déterminant dans sa relation conjugale.

- **La Capitale**

C'est le pouvoir et la force qui décident et ordonnent

*« Ramana (...) Nous pouvons aller dire à la capitale. »<sup>182</sup>*

*Marc (avec un rire) : Nous l'avons dit à la capitale. Elle ne nous a pas cru. Elle nous demande de chercher, nous cherchons (...) Tant que la capitale dira de chercher, nous chercherons... »<sup>183</sup>*

La capitale devient ici un personnage collectif renvoyant à un groupe d'individus (des militaires) qui incarnent tout le pouvoir et son rôle comme force qui commande toute action

- **Les soldats** sont les messagers des décisions du Pouvoir

- **Les civils** sont les récepteurs ou les contestataires des décisions du Pouvoir.

- **Libertashio**

Il représente l'antithèse du pouvoir tant au niveau structurel qu'au niveau idéologique.

-

---

<sup>182</sup> Idem, ibidem, p. 20.

<sup>183</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 20-22.

### *La différence structurelle*

Libertashio est évoqué sous l'aspect d'un opposant franc-tireur qui attire la sympathie du peuple dominé alors que la capitale est représentée sous l'apparence d'un gouvernement, d'un pouvoir.

### *- La différence idéologique*

Libertashio incarne une idéologie des libertés sociales en combattant le totalitarisme.

### *Libertashio ou le culte du mythe libérateur.*

Le personnage est transcendant et atemporel. Au-delà de la mort du rebelle, il y a la permanence d'un idéal de liberté qui anime et galvanise les consciences. Tous les personnages civils finissent par être conquis par le mythe libérateur. Le « *vive Libertashio* » qu'ils scandent plusieurs fois est une litanie d'espoir et de vie. Toutefois celle-ci est la cause de leur mort.

### ***Les personnages aux prises avec la mort et la vie***

Les personnages sont entre la vie et la mort. Le tragique semble toujours inachevé. Nul ne peut dire si Cavacha et sa troupe en cavale vers la capitale arriveront à renverser le prétendu nouveau pouvoir démocratique. Nul ne peut dire également si le Docteur rescapé symbolise le retour de la vie dans cet univers démantelé où la mort est force de vie plus que la vie elle-même.

Tout chez les personnages est signe de tragique : les costumes (Martial est en noir comme ses cousines Yavilla, Ramana et Aleyo. Seule la mère Kalahashio est en bleu). Toutefois, il s'agit ici d'un bleu trompe-l'œil. La gestuelle (les gestes du Fou attrapant les feuilles dans leur chute, les écrasant comme des êtres vivants et en bouffant les pédoncules traduisent la démente dans toute son apothéose, apothéose de la rupture aux normes sociales) et le langage répandent toutes les convulsions et les frustrations des personnages parvenus à la décomposition finale des corps. Il n'y a plus

qu'un tas de cadavres et un personnage couvert de sang qui tente désespérément de sortir de cette violence. La rhétorique restitue la cruauté du drame.

#### 1.4.2.4. l'analyse stylistique

*La Parenthèse de Sang* est une pièce écrite dans un style «pulsionnel». C'est en fait une écriture de la décadence et de la chute de l'homme.

De la première à la dernière page, Labou Tansi ne fait aucune économie des mots pour aller au fond des chairs et des consciences laminées et émietées par la violence.

La permanence de la violence caractérise la description des espaces, du temps et des personnages. Celle-ci se trouve dans la structure spatiale de la pièce et dans le discours des personnages.

##### a- L'art descriptif : la permanence de la violence ou le lexique du tragique

D'entrée de jeu, la violence est posée comme le principe générateur du temps, de l'espace et de l'action. L'enfantement du monde se fait dans la violence. Cette violence est dans l'atmosphère qui mêle sons et sensations apocalyptiques :

« *L'Angélu du soir sonne au loin. Rafales de mitraillettes. Clairons. Atmosphère de guerre.* »<sup>184</sup> Plus bas, c'est la parole, le verbe de la genèse qui est chargé des termes et d'expressions qui traduisent une angoisse du monde devant la cruauté : « *en ce siècle douloureux* », « *cette parenthèse de sang, cette parenthèse d'entrailles.* »<sup>185</sup>

Au début de la scène, on trouve encore cette même sensation morbide : « *le rideau s'ouvre. Grande villa bleue. Sur la terrasse une table qui attend. Dans la cour, trois jeunes kambala qu'on entendrait pousser, sous les kambala, trois tombes dont une relativement récente* ». <sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 5.

<sup>185</sup> Idem.

<sup>186</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 6.

La suite, le corps même de la pièce, s'ébranle sous la poussée foudroyante du déchirement physique et mental des personnages : un fou qui « *arrête les feuilles dans leur chute, les écrase comme des êtres vivants et en bouffe les pédoncules.* »<sup>187</sup>

Des personnages vêtus de noir, des soldats qui fouillent et transgressent l'intimité des civils, des fusillades et des tortures qui se succèdent... A la fin, c'est l'apothéose de l'horreur : un «*tas de cadavres*» d'où surgit péniblement un corps tout couvert du sang des autres et qui vocifère un «non» pour s'arracher de la mort. Toute la pièce est un lexique de la violence. Quelques mots ou expressions prises au fil des pages le montrent bien : «*enfer* », «*carcasse* », «*mort*», «*sang*», «*tombe* », «*pourri*», «*tuer*», «*déchirer*»... «*terre clouée dans le sang*», «*mon sang est fou*»...

A cette description apocalyptique de l'espace, des personnages et de leur langage s'ajoute une structuration du temps où les ténèbres enveloppent tout l'univers scénique : la pièce se déroule dans une succession de soirs (Il y en a quatre). Le jour ou le matin qui suit le quatrième soir est un faux temps d'espérance. La violence finit par triompher de la vie.

## **b- Une écriture des nerfs à vif**

### ***La tension permanente des personnages***

Il y a une tension chez la plupart des personnages de *La Parenthèse de Sang*. Ils sont tous sur «leurs nerfs». Ce qui donne à la pièce un rythme tendu et violent, entrecoupé quelquefois par des envolées lyriques des personnages.

La tension est instaurée dès le début par de nombreux bruits ; rafales de mitraillettes, clairons, fusillades... La paix est impossible car les personnages sont également sous la pression des pulsions de mort. Le ton de leurs répliques mêle violence, excitation et énervement. On le voit dans les indications scéniques :

« **Marc (violent)** *Pour... pour la capitale.* »<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Idem.

<sup>188</sup> Idem, *ibidem*, p. 15.

**Marc (furieux) :** *Pour faire chier ! »*<sup>189</sup> ou dans la récurrence des interjections, des interpellations et des phrases impératives, par exemple dans cette réplique du Fou :

« (...) Eh! Obramonssando ! Pas sur la tombe de Libertashio (un temps). Arrière ! Arrière ! Lessayino ! Arrière, Agoustano. Laissez-lui la paix à ce pauvre Libertashio... »<sup>190</sup>

Cette tension finit souvent par des sanglots lorsque les personnages n'arrivent plus à la maîtriser :

**Le sergent (...)** *Il faut un certificat de décès. Un certificat de décès ne se fait pas sur parole, non ?... (Il gueule). Pas sur parole, vous entendez ? (Silence de Ramana. Le sergent gueule encore). Pas sur parole. Mais sur chair, sur sang ! (...)*  
*Sa tête, vous avez dit ? sa tête,*

**Ramana, sanglotant :** *Oui ! Oui ! Oui ! Oui ! Oui !*

**Le sergent :** *La tête de Libertashio ?*

**Ramana, sanglots :** *Oui ! Oui ! Oui ! «*<sup>191</sup>

### **c- L'écriture du corps**

Le corps dans *La Parenthèse de Sang* est un « univers » de violence. Violence des mots pour le désigner : « chair », « viande », comme s'il n'était qu'une pièce de boucherie, une armature physique dépossédée de sa caractéristique humaine. On peut le voir dans l'absence de sacralité qui entoure et accompagne les enterrements, tout comme dans la profanation de la tombe de Libertashio lorsque les soldats cherchent la tête du mort :

---

<sup>189</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 15.

<sup>190</sup> Idem, ibidem, p. 6.

<sup>191</sup> Idem, ibidem, p. 16.

« **Le sergent** : creusez cette tombe. En vitesse ! (...)»<sup>192</sup>

Corps de torture, il est aussi le corps de la perte de sensations. Dans la pièce, les condamnés ne sentent plus la douleur. Privé de toute humanité, le corps n'est plus qu'un amas de chair qu'on violente à souhait.

Les personnages n'ont aucune maîtrise de leur corps. Ils obéissent à tous les instincts (ceux de mort comme ceux de vie) qui parfois surgissent dans cette profusion de sang. A cet instant toute la portée humaine du corps est retrouvée. Il devient hymne à la beauté comme dans cette réplique du Docteur, où les éléments de la nature fusionnent en un chant en l'honneur de la femme qui symbolise la renaissance de cette vie enlevée de la tutelle de la mort.

« **Le Docteur** (à Aleyo) ; Je suis pris dans l'ençerclement de ta chair, pris dans l'engrenage de tes odeurs, qui vertigent, qui vertigent. Pris dans les eaux, dans la crue de tes formes farouches. Pris au tendre piège de tes battements. Ton corps penche en moi et me traverse. Ton corps penché en moi et me traverse et me troue. Ta chair silex dans ma chair et l'étincelle qui jaillit, c'est moi. »<sup>193</sup>

Ainsi le corps apparaît comme une source de vie et de tendresse qui éloigne de la violence, une sorte de refuge de l'Homme où tout est analogie et harmonie.

### 1.4.3. Analyse thématique de La Parenthèse de Sang

#### 1.4.3.1. Configuration thématique

Dans un pays imaginaire, un Etat qui sombre dans la négation de la vie et qui plonge dans la spirale de la violence. Les personnages apparaissent comme déchirés et coincé dans le non-sens des situations qu'ils vivent, en luttant désespérément contre cet insondable néant qui les entoure.

---

<sup>192</sup> Idem.

<sup>193</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 50.

Le point de départ de cette folie généralisée est le décès de Libertashio, personnage énigmatique et mythique, qui continue à nourrir l'espoir et le désespoir des «vivants presque-morts».

La récurrence du thème de la violence s'oppose aux hymnes incessants à la vie.

Deux centres d'intérêt vont donc constituer notre lecture thématique de *La Parenthèse de Sang*. Le premier est la dimension sociale de la mort, le deuxième le culte de la liberté.

#### **a- La dimension sociale de la mort**

En parlant de la dimension sociale de la mort, nous ne voudrions pas restreindre la problématique de ce concept à la seule place qu'il occupe dans *La Parenthèse de Sang* mais à le poser tel qu'il apparaît dans la pièce, comme le principe qui commanderait et régirait toute vie, c'est-à-dire un principe causal et transcendantal. L'explication du rôle social est une donnée essentielle pour comprendre la place de la mort dans la communauté traditionnelle.

#### ***Le système relationnel familial***

C'est de la notion de l'appartenance au «ventre» de la mère et non à celle du sang paternel que s'élaborerait le fonctionnement de la famille dans *La Parenthèse de Sang*. Gardons-nous de considérer le terme famille dans son acception occidentale, c'est-à-dire la famille nucléaire composée du père, de la mère et de leur progéniture. Nous sommes ici dans un espace où tout se conceverait en termes de fusion et de globalisation. Autrement dit, l'appartenance à la famille serait fondée sur l'affiliation des enfants à la descendance maternelle. Les individus se reconnaîtraient comme membres de la famille maternelle et non comme reliés à la famille du père. C'est pourquoi nous parlons d'une appartenance au «ventre» qui symboliserait une ramification relationnelle à partir d'un ancêtre commun féminin. Nous retrouvons ici le concept du «cordon ombilical» qui relie l'enfant à la mère, donc à la famille de la mère. Alors qu'une appartenance à la famille du père aurait signifié une valorisation du lien du sang,

entendu comme lien «spermatozoïdal». C'est le sens qu'il faudrait accorder à cette réplique de Martial, un des personnages de la pièce lorsqu'il évoque son arbre généalogique, qui serait une sorte de carte «d'identité familiale». L'arbre généalogique cité évoque comme ancêtre référentiel une femme et non un homme :

*«Vous voulez peut-être que je vous... que je vous parle de notre arbre généalogique? L'ancêtre maternel s'appelait Ogramoussando Manuella. Elle épousa Grabanita. Leur premier fils, Lessayino, les tua tous les deux à l'âge de... Bon, j'oublie l'âge. Lessayino épousa une pygmée avec qui il eut deux garçons. Larmona et Kanamasha, non, je me trompe : c'est Imbonlassayo... »<sup>194</sup>*

La généalogie est aussi un condensé sur l'histoire familiale parce qu'elle fournit des indications sur la vie des ancêtres.

### ***Le transfert du pouvoir paternel à l'oncle maternel***

Nous venons de voir que le système familial Kongo graviterait autour de la mère. Cependant son rôle social serait plutôt symbolique, le pouvoir appartenant plutôt à l'homme. Mais le père, le géniteur, ne serait pas le référent de ce système. Ce rôle reviendrait au frère aîné de la mère. Autrement dit, tout père, dans ce contexte, ne serait pas directement responsable de sa progéniture sur le plan social mais ce serait plutôt l'aîné de ses beaux-frères qui en aura la responsabilité sociale et morale. Toutefois il récupérerait cette part de responsabilité en étant le référent social des enfants de sa sœur.

L'appellation «oncle» a rapport avec le frère de la mère et non avec le frère du père, considéré comme le géniteur. Ce qui fait dire à Martial : « (...) Elle (sa mère) respectait les oncles... Elle prétendait que sans oncle on devient le néant. »<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 19.

<sup>195</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 18.

## ***L'unité familiale***

L'unité familiale serait fondée sur la relation maternelle autour de l'oncle. Celui-ci aurait obligation de pérenniser ce lien unificateur en regroupant la famille à la suite d'un décès ou d'un autre événement qui nécessiterait l'unité familiale. Pour ce faire, il remplacerait symboliquement et socialement le père ou la mère en prenant en charge les orphelins. Martial a ainsi bénéficié du soutien de son oncle après la mort de son père et de sa mère. C'est ce qu'il veut dire dans la tirade suivante, même s'il s'agit d'un ton ironique : « *Je peux dire qu'on m'a bien accueilli chez feu mon oncle. On m'a bien reçu dans la maison de feu mon oncle...* »<sup>196</sup>

L'organisation familiale se fonde également sur les relations des humains avec les ancêtres.

### ***b- La mort : proximité et autre manière de vivre***

#### ***La permanence des morts dans la vie quotidienne***

« *Les morts ne sont pas morts...* » écrivait le sénégalais Birago Diop dans son poème *Souffles*. Cette pensée incontournable de l'ontologie négro-africaine se vérifie à travers *La Parenthèse de Sang*.

Les morts apparaissent aux humains sous la forme d'une réincarnation dans certains éléments de la nature, comme les végétaux. Le personnage le «Fou» le montre bien lorsqu'il attribue aux feuilles qui tombent des noms des défunts.

« **Le Fou** (à une feuille) : *Eh ! O Bramoussando. Pas sur la tombe de Libertashio. (un temps). Arrière ! Arrière ! Lessayino ! Arrière, Agoutano...* »<sup>197</sup>

Plus loin on verra que les noms évoqués sont ceux des ancêtres qui forment l'ascendance de Martial. D'ailleurs, celui-ci semble peu enclin à supporter les allusions faites par le Fou sur ce sujet ; il s'énerve chaque fois que le nom d'un de ses ancêtres est prononcé.

---

<sup>196</sup>Ibid., ibidem. p. 6.

## La communication avec les morts

Les morts peuvent apparaître dans la vie, en se fondant aux humains, en étant dans l'ombre de chaque vivant comme un double indispensable. On le voit lorsque Kalahashio dit : « *Tout devient ombre. Et l'ombre ne pardonne pas. Dans cet enchevêtrement des morts et des vivants. On ne saura jamais plus qui. Qui est dans la lumière et qui est dans l'ombre. Jamais plus !* »<sup>198</sup>

Mort et Vie se confondrait. Cette pensée admise et vécue par certains personnages supposerait l'existence d'une communication, mieux d'un langage entre les humains et les ancêtres.

La première forme de communication serait d'abord la conscience d'une présence des morts. Cette conscience supposerait une intuition et une sensation de leur existence. Autrement dit, entre les morts et les vivants, il y aurait un appel et un éveil des sens qui traduirait une tacite reconnaissance : les uns comme des esprits, les autres comme des hommes. Aleyo, l'une des filles de Libertashio le dit en quelques mots :

« *On dirait que c'est l'esprit de notre pauvre père qui remplit sa tête.* »<sup>199</sup>

On comprend alors la fusion de l'esprit des morts dans le corps des vivants. Elle serait réincarnation, c'est-à-dire une forme de communication qui passerait par l'union de la substance immatérielle avec la substance matérielle. Ce processus pourrait être compris comme reconquête de la vie cosmique. Ainsi les morts reviendrait à la vie antérieure pour réaliser une connexion entre le passé et le présent. Ce retour supposerait réadaptation au monde des humains. Les esprits réincarnés dans le corps de l'homme éprouveraient alors les mêmes besoins matériels que lui : ils mangent. C'est pourquoi les

---

<sup>197</sup> Idem.

<sup>198</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 59.

<sup>199</sup> Idem, ibidem, p. 7

esprits qui habitent le corps du Fou réclament leur part de nutrition. Mais c'est le Fou qui se fait l'avocat de leurs désirs :

*« Encore. Encore un peu. Nous sommes douze dans son corps. On y est serré comme des rats. Encore, puisque douze, ça mange comme douze. Et puis, mon vieux ! Il y a Sakomansa parmi les douze. Sakomansa mange comme quatre. »*<sup>200</sup>

Hormis cette forme de connaissance de type sensitif et participatif, il en existe une autre qui relève du langage verbal.

### **c- La communication verbale**

Deux personnages incarnent de par leur état cette communication. Madame Portès et le Fou.

A partir d'un langage «ésotérique» qui relèverait d'une création mystique. Le Fou et Mme Portès (elle est folle) accèdent à un univers extra-terrestre dont ils sont les seuls à connaître et à comprendre le sens et la portée. La folie apparaîtrait alors comme une voie qui ouvrirait aux mystères de l'inconnu. Ainsi le Fou peut dire des paroles étranges pour des oreilles profanes :

*« Ranfamoussa mondogotane. »* ou Mme Portès qui arrive à s'exprimer longuement dans une suite de mots inaccessibles à son entourage :

*« (...) Voueza nazo dashé cola mami Libertana. Okom pourassé akari brouma. Soum! Soum soumpa, souprana mami mounéni. (...) Kakaré moshé meyané. Koumpra Koumprazo. »*<sup>201</sup>

Par ce langage le «Fou» accède à une autre forme de connaissance des réalités cosmiques. Il devient par son initiation à l'univers de la mort un être de jonction entre les forces naturelles et surnaturelles qui en font un individu hors de la norme sociale. Cependant le «Fou» n'est pas un mystique. C'est plutôt un être souffrant.

---

<sup>200</sup> Idem, ibidem, p. 8

<sup>201</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 54.

#### **d- La folie ou la conjonction anormale de l'univers des morts et l'univers des vivants**

Pour pénétrer le mystère de la folie, tel qu'il apparaît dans le texte, La'bou Tansi donne quelques pistes. Celles-ci montreraient que la folie naîtrait de la violation d'un pacte social et d'une condamnation implicite de la conscience collective contre un individu qui se serait mis hors de la norme sociale en rompant un interdit communautaire sacré. Le personnage *le «Fou»* ne doit-il pas son état à un acte incestueux? :

« **Aleyo** : *Il paraît qu'il est devenu fou parce qu'il est entré dans la peau de sa mère (...)* », <sup>202</sup> c'est-à-dire qu'il a eu des rapports sexuels avec sa génitrice. En accomplissant cet acte, l'homme briserait le mystère de la vie, en pénétrant dans la matrice qui lui a donné naissance. L'interdit de l'inceste constituerait un pacte primordial sur lequel se fonderait les rapports sociaux, sur la base du respect de la vie et du droit parental. En découvrant l'intérieur de sa matrice, le «Fou» aurait accédé aux forces de la connaissance première : **l'origine de la vie**. Celle qui lierait les vivants aux ancêtres. Cependant cette accession n'est pas l'aboutissement d'une initiation conforme à la normalité sociale. La folie en est donc la conséquence. C'est pourquoi, il y a chez le «Fou» une non canalisation des forces mystiques qui se traduit par une sorte de «*désordre*» de la pensée.

#### **e- La désacralisation de la mort**

La Mort serait au cœur de l'organisation sociale parce qu'elle ne pourrait se concevoir hors du principe humains-ancêtres qui serait un principe nécessaire et atemporel.

Cet aspect socialisant de la Mort aurait une portée valorisante pour la communauté. Cependant, on voit dans la pièce que la mort perd souvent sa dimension sacrée. On assiste alors avec l'arrivée des soldats à la célébration de la

---

<sup>2</sup> Idem, ibidem, pp. 9-10

mort-violence, de la mort-folie, une sorte de néant de l'être. La mort apparaît comme une distraction où les soldats prennent plaisir à tuer pour une simple formule déplaisante ou pour une quelconque attitude inconvenante.

La mort n'est pas pour les soldats une réalité unifiante du groupe social mais comme une exaltation morbide du pouvoir martial.

Les crimes effectués sont faits selon une loi martiale qui reposerait sur l'éradication de toute opposition et de toute sympathie pour Libertashio. Pour le pouvoir militaire, le révolutionnaire Libertashio représenterait le mal suprême :

*« **Le Soldat**, lisant. La Cour Martiale du huit, barre, huit, barre, soixante-huit, ayant condamné à mort par contumace le sieur Anamanta Lansa, dit Libertashio, l'unité, groupe ou individu qui l'arrêtera est chargé d'exécuter la sentence. Tout individu, groupe ou organisation qui prêtera assistance ou asile au condamné, à quelque façon et sous quelque prétexte, s'exposera aux mêmes peines que le sieur Anamanta Lansa, dit Libertashio.*

*N.B. Tout retard dans l'exécution de la sentence en cas d'arrestation du condamné sera considéré comme un acte de haute trahison dont les auteurs s'exposeront aux mêmes peines que le condamné. » 203*

On comprend alors que Marc, un soldat, dégaine et tire sur le sergent qui conteste la version officielle des faits sur la mort ou l'existence de Libertashio :

*« **Le sergent** : J'en ai par dessus le c... Non. Qu'on tire ça au clair avant qu'on ne s'affole tous ! Tout un pays de Fous. Cette tête qu'on l'emmène. Je crois que cette fois la capitale finira bien par comprendre que Libertashio est mort.*

***Marc** dégaine et tire sur le sergent.*

***Le sergent** : Marc, pourquoi as-tu tiré ? M... M... mort ! Il s'envole.... » 204*

Cet assassinat ouvre le bal du sang, des promotions militaires et des cérémonies extravagantes. La folie apparaît aussi comme la caractéristique d'un univers où tout fonctionne à l'envers.

---

<sup>203</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 30-31.

Tansi (S), op.cit.p. 16.

## **f- La Folie individuelle et communautaire**

Le lien social n'existe plus entre les différentes composantes de la communauté : les soldats traquent les libertés individuelles, soit pour satisfaire les plus bas instincts, soit pour s'astreindre aux recommandations de la capitale (l'autorité politique). Les civils, quant à eux, vivent dans la terreur de la répression et de la démence du pouvoir martial. Certains finissent même par douter de leur propre existence. On aboutit alors à une sorte de décomposition de l'unité sociale où seule la mort apparaît comme l'issue d'un monde qui a perdu le sens des valeurs communautaires et celles du sacré.

Ainsi toute action des personnages s'inscrit soit dans la démesure, soit dans l'effritement progressif de la conscience de la vie.

## **g- Le culte de la Liberté**

La liberté n'est pas une notion vécue par les personnages de *La Parenthèse de Sang*. Elle est une recherche constante.

Cette recherche incarnée par Libertashio est reprise par les membres de sa famille et par des sympathisants comme le Fou, le Docteur Portès ou Mme Portès.

La quête de la liberté naît de la situation politique où le régime en place interdit toute manifestation d'une pensée contraire à l'idéologie du pouvoir.

La liberté introuvable se mue alors en frénésie existentielle ; pour les uns par l'amour (Le Docteur Portès qui s'émeut devant la beauté d'Aleyo), ou par l'amour adultérin (Mme Portès qui s'est offerte à toute la ville) ou encore par une propension à faire la fête (Aleyo, toute heureuse d'apparaître durant ces moments de violence suspendue), pour les autres par le culte des morts (Yavilla, Kalahashio ou le Fou qui manifestent la plus grande pensée en la mémoire du disparu).

Ces libertés de substitution rendent le réel supportable. Elles trouveraient dans la proximité de la mort une autre manière de se sentir au monde.

La liberté trouverait alors une autre forme d'expression dans cette possibilité qu'a l'homme d'actualiser ses instincts de destruction. Cavacha en fait la démonstration par les actes d'une grande cruauté.

## CHAPITRE V

### ANALYSE STRUCTURALE

### DRAMATURGIE ET THEMATIQUE DE LA SCÈNE PAR LAQUELLE

#### 1.5.1. Analyse structurale

##### 1.5.1.1. Organisation de la Fiction

###### Tableau 1

###### Scène 1

**Mallot se trouve dans une cellule de prison. Il soliloque.**

###### Scène 2

1- Mallot, sa femme Mwanda, sa fille Nelly arrivent dans un village forestier par un soir animé. On entend des voix, des appels, des chants de coq, des coups de pilon.

2- Mallot vérifie ses bagages

3- Mallot se regarde dans un miroir

4- Il parle avec sa femme

5- Il embrasse rageusement sa fille Nelly

6- Mallot fait appel à un jeune villageois

7- L'enfant s'approche de lui

8- Mallot cherche les clous dans ses bagages et se met à bricoler son lit en donnant des grands coups de marteau.

9- Il fredonne tout en donnant des grands coups de marteau.

10- Il fait appel à un autre enfant.

11- Il lui pose des questions

12- Sa femme et sa fille reviennent du puits : Nelly transporte un petit seau d'eau, Mwanda porte une cuvette d'eau sur sa tête.

13- Mallot sourit en les voyant arriver.

14- Mallot prend une douche.

### **Scène 3**

#### **Chez Perono**

- 1- Perono dîne paisiblement chez lui
- 2- Il tousse fortement, appelle son cuisinier
- 3- Il tousse encore, promène une main désespérée vers un récipient vide.
- 4- Karibou, son cuisinier, accourt
- 5- Perono tousse encore
- 6- Karibou va chercher de l'eau au frigo. Il n'en trouve pas.
- 7- Il court à la cuisine. Il n'en trouve pas non plus.
- 8- Perono tousse
- 9- Perono tousse encore
- 10- Il tousse en demandant à Karibou de lui apporter un jus
- 11- Karibou va lui chercher un jus de fruit
- 12- Perono boit un coup
- 13- Il toussé
- 14- Il tousse encore
- 15- Il tousse, se lève et disparaît dans sa chambre, sort une bible, l'ouvre et lit.
- 16- Dehors, on aboie
- 17- Karibou sort
- 18- Pendant que Perono fredonne, Mallot et un jeune homme entrent dans la maison de Perono
- 19- L'enfant salue Perono et présente Mallot après une question de Perono
- 20- Finalement Mallot et Perono se présentent réciproquement : Perono est un homme d'affaires et Mallot un instituteur
- 21- Perono invite Mallot à s'asseoir, lui demande ce qu'il boit
- 22- Perono accepte un verre de sirop
- 23 --Perono lui propose une cigarette
- 24- Après plusieurs refus, Mallot accepte le verre de jus de fruit
- 25- Karibou apporte deux verres
- 26- Les deux hommes discutent
- 27- Perono commande un verre de whisky qu'il avale d'une gorgée
- 28- Mallot refuse le deuxième verre de sirop que lui propose Perono

- 29- Mallot et Perono discutent rageusement
- 30- Perono, énervé, demande à Mallot de sortir
- 31- Mallot refuse
- 32- Perono disparaît dans une pièce et revient avec un bidon de pétrole qu'il donne à Mallot
- 33- Mallot prend le bidon et le verse sur le tapis
- 34- Perono disparaît dans une pièce
- 35- Il revient en maugréant
- 36- Il jette un lot de billets de banque aux pieds de Mallot
- 37- Il en jette un autre
- 38- Il en jette encore un autre
- 39- Mallot refuse de les prendre
- 40- Mallot donne un coup de pied aux liasses
- 41- Perono lui somme de sortir
- 42- La discussion s'envenime de plus belle
- 43- Perono sortit et revint avec un chèque
- 44- La discussion continue toujours aussi violente
- 45- Mallot et l'enfant sortent pendant que Perono «aboie» rageusement.

#### **Scène 4**

##### **Chez Mallot**

- 1- Mallot donne des dernières touches au lit pendant que Mwanda apprête la table et que Nelly, leur fille, dort à même le sol
- 2- Mallot informe sa femme de la gravité de la situation avec Perono
- 3- Mallot et Mwanda dînent
- 4- Mallot se lève et va se coucher
- 5- Mwanda prend Nelly et le rejoint

#### **Tableau II**

##### **Scène unique**

Devant la case de l'instituteur. Une grande affluence.

- 1- Mallot embarque dans un gros camion sous le regard paisible de Perono. Les enfants chantent, d'autres pleurent.

- 2- Mallot chante avec eux le chant de l'au revoir
- 3- Mallot serre la main à quelques villageois affligés
- 4- Mallot salue Perono du geste en s'efforçant de ricaner
- 5- Mallot crache et monte dans le camion
- 6- Perono lève la canne en signe d'adieu

### **Tableau III**

#### **Scène 1**

##### **A l'hôpital**

- 1- Des malades attendent le Docteur
- 2- Mallot se parle à lui-même
- 3- Des gens poussent un mort qu'ils pleurent bruyamment
- 4- L'assistante sort du Bureau et s'adresse à Mallot
- 5- Mallot manifeste son désir de voir le Directeur
- 6- L'assistante disparaît derrière la porte du Docteur pendant que dans le couloir on entend des pleurs.
- 7- Mallot impatienté tire la porte et entre chez le Docteur
- 8- Le Docteur a une réaction d'hostilité
- 9- Mallot demande au Docteur de lui établir un certificat
- 10- Le Docteur ausculte Mallot
- 11- Le Docteur veut sortir de son bureau
- 12- Mallot l'empêche de sortir en lui barrant la route.
- 13- Le Docteur se lève
- 14- Mallot consent à laisser passer le Docteur. Ce dernier lui demande de repasser demain.
- 15- Des malades veulent entrer dans le Bureau du Directeur
- 16- Mallot s'en va du bureau
- 17- On entend des pleurs dehors
- 18- On pousse un mort

## **Scène 2**

- 1- Mallot revient à l'hôpital. Il fait les cents pas en surveillant sa montre
- 2- L'assistante sort du bureau du Docteur
- 3- Elle interroge Mallot sur l'objet de sa visite
- 4- Elle finit par faire entrer Mallot dans le bureau du Docteur
- 5- Mallot salue le Docteur
- 6- Le Docteur écrit toujours, ne lève pas les yeux
- 7- Mallot s'assoie
- 8- Le Docteur écrit toujours. Il informe Mallot qu'il a appelé la police
- 9- Les deux personnages discutent vivement.
- 10- Mallot se fâche. Il veut porter la main sur le Docteur
- 11- Le Docteur rit
- 12- La discussion continue
- 13- A bout de nerfs, le Docteur établit le certificat médical et le tend à Mallot
- 14- Mallot s'en va en remerciant le Docteur
- 15- Il s'engage dans le couloir où l'on pousse un mort

## **Tableau IV**

### **Scène 1**

#### **Dans le Bureau du Ministre**

- 1- La secrétaire particulière du Docteur apparaît
- 2- La secrétaire et Mallot engagent une discussion sur le Lebango
- 3- Le Directeur entre
- 4- Mallot fait sa connaissance
- 5- Mallot expose son problème au Directeur
- 6- Mallot refuse l'invitation du Directeur
- 7- Hortense, la secrétaire, accompagne Mallot dans sa voiture
- 8- Elle lui fait une déclaration d'amour

## Scène 2

Dans la salle d'attente du Bureau du Ministère. Mallot entend.

- 1- Mallot entre dans le Bureau du Directeur
- 2- Mallot referme le Bureau à clef à la demande du Directeur
- 3- Mallot présente son certificat médical au Directeur qui en vérifie la validité
- 4- Le Directeur s'emporte
- 5- Mallot s'en prend vivement au Directeur et l'injurie.
- 6- Mallot lui crache à la figure plusieurs fois
- 7- Il lui trace une croix au front avec un marqueur
- 8- Mallot le gifle
- 9- Il lui tire les oreilles
- 10- Il lui tire le nez
- 11- Mallot crie
- 12- Mallot crache à la figure du Directeur
- 13- Mallot desserre sa ceinture et se met à fouetter le Directeur
- 14- Il crache à la figure du Directeur
- 15- Mallot fait le tour complet du Directeur à qui il lance un grand mot à chaque fois qu'ils sont face à face
- 16- Il lui met un doigt dans la bouche
- 17- Il ouvre la porte et sort
- 18- Mallot descend nerveusement l'escalier puis au milieu des marches il s'arrête en tâtant sa tête.
- 19- Mallot réfléchit longuement puis s'éloigne
- 20- Hortense le suit en l'interpellant.
- 21- Le Directeur l'insulte
- 22- Il regarde par la fenêtre Mallot repartir

### **Scène 3**

**Chez Mallot. Une petite maison de deux pièces où dorment enlacés Mallot et Mwanda. Mallot est dans son petit lit au salon. Lohla, sa dernière fille, est à côté d'elle.**

A la porte on frappe. On frappe encore. Mallot se réveille et va ouvrir la porte.

- 1- Un policier entre et demande Mallot
- 2- Des policiers lui mettent les menottes et lui assènent des coups
- 3- Mallot s'effondre
- 4- Un des policiers frappe encore
- 5- Les policiers le frappent tous, en lui arrachant les cheveux. Puis ils le traînent jusqu'aux Jeeps stationnées dans la rue
- 6- D'autres policiers furieux l'aspirent comme un bouchon
- 7- Mwanda crie et pleure

### **Scène 4**

**Dans la prison. Ce fut l'aube. La radio annonce l'arrestation et la condamnation des opposants et la pendaison de Mallot**

**Dans la cellule de Mallot**

- 1- Le gardien ouvre la porte de la prison
- 2- Hortense et la famille de Mallot pénètrent dans la prison
- 3- Mallot touché par les paroles de sa fille Nelly chante
- 4- Nelly chante encore
- 5- Le gardien vient chercher Mallot
- 6- Les condamnés passent devant la porte, suivis du peloton, puis des policiers qui repoussent les familles.
- 7- On entendit des fusillades

Ces indications permettent d'établir la structure dramatique suivante :

### **1.5.1.1.2. Chronologie des événements de Mallot**

#### **Tableau 1**

|         |                             |
|---------|-----------------------------|
| Scène 1 | Mallot en prison            |
| Scène 2 | Mallot au village           |
| Scène 3 | Mallot chez Perono          |
| Scène 4 | Retour de Mallot au village |

#### **Tableau 2**

|              |                             |
|--------------|-----------------------------|
| Scène unique | Départ de Mallot au village |
|--------------|-----------------------------|

#### **Tableau 3**

|         |                    |
|---------|--------------------|
| Scène 1 | Mallot à l'hôpital |
| Scène 2 | Mallot à l'hôpital |

#### **Tableau 4**

|         |                              |
|---------|------------------------------|
| Scène 1 | Mallot au Ministère          |
| Scène 2 | Mallot au Ministère          |
| Scène 3 | Mallot chez lui. Arrestation |
| Scène 4 | Mallot en prison             |

#### **Commentaire**

L'organisation dramatique des événements ne correspond pas à leur chronologie (les événements tels qu'ils se sont déroulés logiquement) : la pièce commence par la scène finale.

Il s'agit d'une technique de la représentation dont le procédé est l'exposition d'une séquence finale d'un drame pour surprendre et susciter un intérêt plus vif pour le reste. En utilisant l'anticipation et le retour en arrière. La bou tente de faire correspondre la

## **Commentaire**

Le premier schéma actantiel intitulé L'Etat-Corruption met en évidence les rapports de forces au sein du Lebango dans le processus de l'enrichissement personnel du pouvoir, de l'administration, d'un conglomérat d'affairistes (dont Perono est la parfaite illustration). En somme un clan de privilégiés qui entérine et accentue les inégalités et les injustices sociales.

### **L'Etat-Corruption**

#### ***Le destinataire***

Le pouvoir politique est l'instigateur de la corruption érigée en système socio-politique. Dès lors, il est à la fois le principal corrupteur et le corrompu . La fascination et le pouvoir de l'argent (véritable moyen pour manipuler les consciences) sont au cœur même de la pérennisation du système.

#### ***Le sujet***

Les sujets de ce schéma concernent les dirigeants du Lebango, les affairistes corrupteurs comme Perono pour qui l'argent est la seule croyance et la toute-puissance.

#### ***Objet***

L'objet principal de «L'Etat-Corruption» est l'argent moyen et fin de tout dans ce système de non- droit moral

#### ***Les adjuvants***

La soumission de la population au système en vigueur entraîne nécessairement un soutien passif à «L'Etat-Corruption», dès lors qu'il n'y a pas révolte ni résistance.

#### ***Les Opposants***

Mallot est le seul personnage qui s'élève contre «L'Etat-Corruption». Sa résistance au pouvoir de l'argent et son impétuosité le conduiront en prison.

## ***La contestation du système social***

### ***Le destinataire***

C'est l'Etat désastreux du Lebango qui pousse Mallot à la révolte. Ce pays dirigé par une "Elite des charognards. Les boites à merde".<sup>205</sup> C'est cela qui fait "gratter la conscience", qui "griffe" et qui "griffonne" Mallot.

### ***Le sujet***

Mallot est une conscience solitaire dans un combat perdu d'avance. Il n'a que le verbe pour manifester sa contestation dans cet univers de lâcheté avancée.

### ***L'objet***

Il apparaît clairement que le combat de Mallot est le changement socio-politique. L'entreprise est gigantesque, d'autant plus que la peur, la soumission et la corruption aliènent les consciences.

### ***Les adjuvants***

Ils ont un rôle passif. Le soutien qu'ils apportent à Mallot est sur le plan affectif (sa femme Mwanda et Hortense) et sur la reconnaissance de ses compétences comme instituteur (les écoliers). La chanson d'adieu que dédie les écoliers le témoigne amplement :

*«Les enfants (ils chantent) :*

*Pour vous dire au revoir*

*Nous voici tous*

*Autour de vous*

*Pour ce que vous*

---

<sup>205</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 96.

*Avez fait nous*

*Ne vous*

*Oublierons pas*

*Vous avez été pour nous pas un chef....»* <sup>206</sup>

### ***Les Opposants***

Perono est le principal opposant au programme de Mallot. L'humiliation qu'il subit l'amène à corrompre pour anéantir le révolté. De même Bela Ebara, le Directeur de l'Enseignement du Lebango, ne supporte pas le langage de Mallot et lui fait payer son impétuosité. Les policiers sont également des obstacles à la liberté agissante de Mallot. Ils lui font subir des atrocités physiques.

### ***Le Destinataire***

L'objet du programme de Mallot est la contestation du système socio-politique du Lebango. Il est évident que c'est le peuple du Lebango qui est le destinataire de ce programme.

La confrontation Mallot/Perono tourne à l'avantage du dernier cité. Le triomphe de Perono équivaut à l'impossible démantèlement d'un système qui a tissé sa toile jusque dans les recoins du Lebango, au point de faire des corrupteurs des modèles de générosité :

*“L'enfant (...) : essayez monsieur Perono. C'est le Bon Dieu du coin. Il est très, très gynécologue.*

***Mallot : Hein ?***

***L'enfant : Qu'est-ce qu'on dit, monsieur, pour un homme qui partage avec tout le monde ?***

***Mallot : Généreux.”***<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 113.

<sup>207</sup> Idem, ibidem, p.87

(...) plus bas :

«**L'enfant** : Si vous voulez vivre en paix, faut pas déranger monsieur Perono. Parce que vous avez tout le pays dans le dos en cinq minutes.»<sup>208</sup>

## **1.5.2. Analyse dramaturgique**

### **1.5.2.1. L'espace et le temps**

#### **1.5.2.1.1. L'espace**

L'espace dans *Je soussigné Cardiaque* comprend deux cadres pour le sujet : la cellule de Mallot où il attend l'arrivée du peloton et le rêve qui survient durant cette attente et quatre lieux scéniques pour le lecteur ou le spectateur.

#### **a- Les espaces du personnage principal**

C'est ce rêve qui est donné à voir ou à lire qui retrace le parcours qui a conduit Mallot en prison. Le point de départ est un village dans la forêt équatoriale, le point final est la prison. Le séjour urbain constitue l'étape intermédiaire.

Ainsi l'espace doit être analysé à partir de trois niveaux temporels : l'espace du présent (il équivaut à l'espace de Mallot : la prison), l'espace du rêve (celui du lecteur ou du spectateur, équivalant à l'espace du passé de Mallot) et l'espace de la liberté transcendante.

Le parcours actantiel de Mallot est un parcours spatial : Mallot traverse plusieurs lieux qui sont des étapes essentielles de sa quête. Comme un initié, il doit parvenir à la réalisation de sa quête : parvenir à la liberté transcendante.

---

<sup>208</sup> Idem.

## ***L'espace du présent, la prison***

C'est un espace physique (matérialité du lieu) avec toute la dureté qu'il suppose : *«cellule de prison. Lumière venant du couloir, les barreaux. De temps à autres on entrevoit une sentinelle qui fait les cents pas. Dans un coin de la cellule, petit lit en fer avec matelas déchiré. Défilé des souris grises sur un grand corps étendu qui ronfle odieusement. Elles grimpent le long du torse nu et saignant.»* <sup>209</sup> Cet espace équivaut à l'espace de réalité physique de Mallot (le lieu où il se trouve). Par le processus onirique, Mallot entraîne le lecteur dans les espaces de son passé. Après cette incursion temporelle, le lecteur revient à l'espace initial, la prison.

L'espace-présent est duel. Mallot est physiquement statique mais mentalement mobile. C'est par un débit verbal dense que Mallot accède à l'espace des pérégrinations oniriques.

### **b- L'espace- rêve, espace de la mobilité**

L'espace rêve est une succession de lieux où le personnage principal affronte les représentants d'un système social qu'il exécère. Tous ces espaces que découvre le lecteur font partie du "fond psychique" de Mallot qui jaillit dans la nuit précédant sa martyrisation ou son avènement dans la constellation des hommes imprenables.

Ce rêve «passé-présent» de Mallot serait pour le lecteur une suite d'actions immédiates. Il y a ici un décalage structurel dans le temps et dans l'espace. Le lecteur vit un monde qui a été déjà accompli par le personnage principal. Magie du théâtre qui contrairement au roman s'affranchit aisément de l'omniscience du narrateur. Toutefois ce décalage spatio-temporel est éphémère. La conjonction s'opère à la dernière scène de la pièce : l'espace du personnage et celui donné au lecteur est unique et coïncide.

---

<sup>209</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 81.

### **c- Diversité spatiale et diversité sociale**

Plusieurs espaces sont parcourus dans le voyage onirique de Mallot. On y relève de grandes divergences et des profondes inégalités sociales.

#### ***L'espace villageois et misère sociale***

Le village d'Hozando est au cœur de la forêt équatoriale. C'est un espace où on s'accroche difficilement à la satisfaction des besoins de première nécessité : l'eau, l'éclairage, le ravitaillement en produits alimentaires. Cependant le village est un espace de vie et de solidarité.

#### ***Le village, espace de vie et de solidarité***

Hozando est un village de la totalité langagière ; les voix endormies du jour retrouvent vie le soir. Comme le montre cette indication scénique :

*«... grands bruits de déchargement, voix, appels, cris, chant de coq, coups de pilon : c'est le soir au village. Enfin vrombissement d'un gros camion qui s'éloigne, Klaxon intempestif (...). Le soleil couchant se répand en multiples nids de lumière dans les voûtes. Au premier plan, devant une case, des bagages pêle-mêle : lits, matelas, chaises, tables, sacs, valises, mortiers, vaisselle... »<sup>210</sup>*

Les villageois, les animaux... participent ensemble à la féerie de l'annonce de la nuit avant que les corps ne chavirent dans l'amour et/ou le sommeil.

Le village est aussi un espace de solidarité entre habitants : des villageois viennent en aide aux nouveaux arrivants, manifestent leur soutien à Mallot lorsqu'il doit quitter le village suite aux représailles de Perono.

---

<sup>210</sup> Labou Tansi, op.cit.,p.80

#### ***d- L'espace du pouvoir***

La villa de Perono et le bureau du directeur de l'enseignement du Lebango sont des espaces de pouvoir. Ils se particularisent soit par un luxe insolent, soit par un cérémonial protocolaire.

Perono vit dans le faste : la villa est immense, elle est éclairée par un groupe électrogène, le salon comporte des masques, des objets d'art. Il mange, boit proprement. En somme, c'est l'envers du village forestier.

Le bureau du ministre Bela Ebara et celui du Docteur Manissa frappent par leur inaccessibilité. Ils apparaissent comme des forteresses dans lesquelles ne peut prétendre entrer le commun des mortels, ceux qui font partie de la « marque ordinaire » du Lebango.

#### ***e- L'espace de la mort***

L'accueil froid et repoussant de l'hôpital ; les morts qu'on pousse dans les allées sombres de l'hôpital, les pleurs des familles affligées font de l'hôpital du Lebango un espace de «mort» plutôt que celui de la guérison.

Tous ces espaces qui viennent d'être présentés constituent des obstacles pour la liberté de Mallot. Le franchissement de ceux-ci s'apparente à un parcours initiatique où l'initié va à la quête de la clef de la «transcendance» (le surpassement des limites des contingences physiques pour atteindre la plénitude.)

#### ***f- L'espace de la liberté «transcendantale»***

Chaque fois que le personnage principal se trouve dans un espace clos son psychisme se met en ébullition comme s'il était possédé par des forces supérieures. Son psychisme arrive alors à accoucher un être total qui échappe à toute forme d'oppression.

Cette liberté "transcendantale", envisagée au départ comme une volonté d'être s'opère lorsque le personnage se trouve confronté avec lui-même dans la cellule de prison. Le rêve s'arrête à cet instant. La conscience claire "dopée" d'une volonté puissante parvient à se libérer des images oppressantes.

La clôture de l'espace et l'embrigadement engendré dans une telle situation donnent au mental une énergie puissante de liberté qui peut atteindre l'apothéose. C'est ce surpassement de la conscience qui définit la Liberté "transcendantale".

### **1.5.23. Le temps**

Il ne peut non plus être étudié sans tenir compte de la place du rêve dans la trame textuelle. Il y a donc le temps du personnage principal, le temps historique (celui des actions accomplies par le personnage avec son arrestation, temps relaté par le rêve) et le temps imprenable de l'être.

#### ***1.5.2.3.1. Le temps du personnage principal***

Ce temps s'apprécie en fonction de la situation. Mallot est en prison. Il fait nuit, il s'endort, il rêve. Il se réveille à l'aube en sursaut après le communiqué d'un speaker de radio Hozana. Il reçoit la visite de ses proches (sa famille et Hortense, la secrétaire du Directeur de l'Enseignement du Lebango) puis c'est l'arrivée du peloton et la fusillade. Mallot et les autres condamnés ont été exécutés. Ce temps dure à peu près une journée.

#### ***a- Le temps du rêve***

Dans ce temps, il y a d'abord celui de la durée réelle du rêve (qui ne peut être évalué textuellement), ensuite celui de la durée des actions décrites dans le voyage onirique de Mallot. Nous allons nous intéresser à ce deuxième aspect du temps du rêve.

#### ***b- Le temps réel de l'épopée de Mallot***

Tout semble avoir commencé pour Mallot après le décès de son père tué par les militaires, lors d'une veillée en la mémoire de ses frères aînés (Léon et Stani) décédés

à la suite d'un coup d'état : *«j'avais deux frères : Léon et Stani, les aînés. Ils ont été mangés par un coup d'état. Mes parents ont organisé une veillée à la maison malgré les prohibitions. L'armée est passée. Rixes, coups de feu. Oh ! Tout s'est tu maintenant... »*<sup>211</sup> Tout cela s'est passé il y a quinze ans. Mallot avait quatorze ans. (Il en a vingt-neuf maintenant).

A vingt et un ans, il devient instituteur. Il est alors «le seul salaud de la famille qui aura pu gravir la société jusqu'au degré d'instituteur. »<sup>212</sup>

En huit ans d'exercice de sa profession, Mallot est muté quinze fois suite à ses positions contestataires contre le système socio-politique du Lebango.

Ces dernières mutations furent Kwamou (il y a quatre mois par rapport à sa mutation à Hozando). Sa famille et lui ont été chassés de Kwamou parce qu'il avait dit la "vérité" au chef régional et (parce qu'il avait) montré au gouverneur que celui-ci trompait les analphabètes et qu'il n'était qu'un simple petit «tueur de whisky».

Ensuite il y a la mutation à Hozando (le village forestier) pour remplacer un collègue, Monsieur Loko, tué dans un accident de circulation à Hozana (la capitale)

---

<sup>211</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 127

<sup>212</sup> Idem.

### 1.5. 2.3.2. Durée non-communiquée

Elle équivaut certainement au temps que Mallot exerce réellement sa profession. On y inclura aussi la naissance de sa deuxième fille Lohla. Quand ils arrivèrent à Hozando, sa femme était grosse de cinq mois. Si l'on compte la durée du séjour à Hozando, on peut avancer que le séjour à Hozana se passe aux alentours de mi-juillet. On ne peut cependant évaluer la durée totale du séjour à Hozana jusqu'à l'exécution de Mallot. La pièce ne fournit que peu de renseignements temporels à ce sujet. La seule mention temporelle porte sur la période qui précède sa visite au ministère. En tout état de cause, la durée réelle des actions accomplies à partir d'Hozando se ramène au moins à un an.

La réflexion que l'on peut tirer de l'emboîtement du temps dans *Je soussigné Cardiaque* est l'existence de trois récits.

Il faudrait considérer la trame de la pièce comme un récit premier parce qu'il est un jeu «joué», une «histoire» prise en charge par les personnages eux-mêmes. Ensuite cette «histoire» se résume essentiellement à un rêve, celui de Mallot.

Le texte théâtral englobe donc le temps du rêve et le temps de la prison.

### 1.5.2.4. Les personnages

La pièce met en jeu plusieurs couches sociales de la société lebangolaise : directeur de département ministériel (Bala Ebara), homme d'affaires (Perono), médecin (Manissa), secrétaire (la secrétaire de Manissa et Hortense, le secrétaire de Bala Ebara), instituteur (Mallot), ouvrier (Karibou, le boy-cuisinier), les villageois, les femmes au foyer (Mwanda, la femme de Mallot), écoliers, enfants, les policiers... Une lecture sociologique des personnages s'impose avant toute approche poétique.

**Le niveau 1** est celui du Pouvoir. Il est incarné par la plus haute autorité du Lebango. Absent scéniquement, il est néanmoins évoqué à la page 153. Il exerce un pouvoir dictatorial et il est déifié par sa population comme le montre les termes qui sont employés pour le désigner : « *la générosité et la sagesse de notre guide bien éclairé*

*sont à tel point immenses qu'il a permis aux ignobles conjurés de rencontrer leurs familles avant l'exécution... »<sup>213</sup>*

Il incarne également tout le système inégalitaire du Lebango par l'injustice qu'il rend. Son seul souci est la pérennisation du pouvoir qu'il incarne et la protection de ses lieutenants.

**Le niveau 2** est représenté par Bela Ebara. Haut cadre de l'administration du Lebango, il incarne l'administrateur corrompu. C'est lui qui a pris les dix millions de Perono pour mettre fin à la carrière de Mallot. Il abuse de son pouvoir pour obtenir les faveurs sexuelles de son employée (Hortense).

**Le niveau 3** est l'univers de ceux qui ont le "culte de l'argent". Il est représenté par Perono, colon d'origine espagnole. Propriétaire foncier, puissant et riche exploitant forestier, il incarne le cœur même du système de corruption.

**Les niveaux 1, 2 et 3** constituent le stade de la conception et de la pérennisation du système social. Il existe entre ces trois niveaux des relations de symétrie et d'intérêt réciproques.

**Le niveau 4** est représenté par Manissa, médecin et chef d'hôpital. Il est la lâcheté même et traduit l'incurie du service public.

C'est aussi le stade du maintien des privilèges. Il englobe tous ceux qui exercent dans la plus grande désinvolture leur profession et ne pensent qu'à maintenir leurs privilèges. Ils se manifestent souvent par une grande lâcheté envers leurs concitoyens démunis "j'ai peur d'uriner sur mon boulot" dit Manissa à Mallot lorsque celui-ci vient lui demander un certificat médical.

**Le niveau 5** est le niveau de la classe moyenne qui assure le fonctionnement quotidien du pays. Les uns vivent du strict minimum comme les instituteurs (Mallot par exemple). Ils perçoivent des salaires dérisoires ; les autres, comme les secrétaires, sont à la solde de leur directeur et grappillent ainsi quelques avantages financiers afin de

---

<sup>213</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 153.

s'assurer une vie plus décente. La prostitution permet à Hortense de s'offrir une villa et une voiture.

**Le niveau 6** concerne les paysans, les ouvriers, les villageois sans profession qui vivent de la chasse et qui sont complètement délaissés ou exploités par les autres couches sociales. Ils tentent de survivre dans un système social qui les ravale dans un statut de précarité permanente.

Un personnage est au cœur même de la contestation de ce système social : Mallot, jeune instituteur, dont l'existence est tout inscrite dans le culte de révolte. Jeune, il perd ses deux frères aînés et son père; Adulte, il ne peut supporter les injustices sociales.

### ***La révolte historique de Mallot***

Elle se présente comme une reconquête de l'unité familiale détruite par le pouvoir. Il s'agit là d'un manque qu'il tente de combler par un combat social immense. La conscience de sa lutte naît de la mort de son père. Celle-ci constitue également sa force d'inspiration.

### ***La révolte permanente***

Elle puise son origine dans deux facteurs (historique et social). Nous venons de voir le facteur historique, nous nous intéresserons maintenant au facteur social.

Issu de milieu paysan, Mallot a la conscience de la misère sociale : *«Mon père. Un mort qui vit de moi. Une ancienne carcasse de planteur d'ignames. Vous ne pouvez pas comprendre, Docteur. Il se mettait à genoux pour supplier les gros messieurs d'Hozana de lui acheter ses queues de persil. »*<sup>214</sup>

Mallot a également la conscience de son instruction par rapport à son milieu familial : *«Je suis le seul salaud de la famille qui aura pu gravir la société jusqu'au degré d'instituteur »*<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Labou Tansi, op.cit. p.127

<sup>215</sup> Idem, ibidem, p. 153.

Ces deux données historiques constituent les fondements de la conscience politique de Mallot, c'est-à-dire des situations poussant à l'action. Mais pour Mallot cette action ne peut s'inscrire que dans un contexte plus vaste et l'état de la société lebangolaise lui en donne les arguments : des profondes inégalités sociales, la prostitution et la corruption comme moyens d'existence et d'ascension sociale, une «élite des charognards» qui remue le «vin» et les «femmes»...

A partir de là, la lutte de Mallot, nourrie d'un argumentaire social, peut commencer. Il lui faut donc ramener son action à sa propre dimension d'être. Il a également conscience qu'il ne possède qu'une arme : la parole. Il va l'utiliser non pas pour conscientiser, mission hélas vaine, mais pour déranger et humilier. Sa stratégie s'appuie sur une confrontation permanente avec les représentants du système.

#### ***La confrontation avec les tenants du système social :***

- La confrontation avec le pouvoir : Il humilie Perono en refusant de se rabaisser. Il lui "crache" toute la pureté de son cœur et de son action.
- La confrontation avec Manissa : Mallot arrive après une vive discussion avec Manissa à se faire établir un certificat médical.
- La confrontation avec Bela Ebara : Il lui fait subir toutes les opprobres, l'insulte, lui crache au visage, lui tire le nez, les oreilles... Il le «*désarçonne à plein tarif*», le tue «*vivant*», «*l'annule*», le «*griffonne*», lui «*met des traits dans sa viande de civette*»<sup>216</sup>.

Cependant sa confrontation avec le système se solde à la fin par un échec : il subit d'abord de nombreuses mutations qui le déstabilisent mentalement. Il se voit ensuite conduit en prison puis exécuté. Toutefois, il s'agit d'un échec relatif, car confronté à lui-même dans sa cellule de prison, Mallot subit l'épreuve de la transcendance. Sa mort est finalement une «non-mort», une parole qui déchire le silence opaque du «corps-poussière» et résonne dans la nuit profonde du Lebango.

---

<sup>216</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 154.

On ne saurait saisir avec autant de force la portée sociologique et philosophique de *Je soussigné Cardiaque*, si cette pièce n'était pas d'abord une «parole-ouragan», un cri pur et étincelant surgi des abysses de la conscience individuelle et collective.

Nous allons maintenant voir comment la création langagière de La'bou Tansi permet de saisir la question sociale.

#### **1.5.2.4. L'analyse stylistique**

*Je soussigné Cardiaque* est une parole arrachée à un personnage qui aurait pu se taire mais qui a volontairement choisi de crier son vécu et celui de ses semblables.

Ce cri parvient à la beauté totale parce qu'il est dépouillé des règles et des limites qui caractérisent les discours «organisés». Il se fait sentir, colle à la peau, s'enracine dans les consciences, défonce le sommeil en se condensant sous forme de rêve, lui-même parole dans la parole. Deux centres d'intérêt seront dégagés de cette analyse :

#### ***Le cri de la Liberté***

La liberté (entendue dans son sens total) l'absence d'entrave à la fécondité de toute forme d'expression. C'est le propre du cri. Cette voix qui sort des tripes pour signifier une émotion intense. Le cri est par essence un acte authentique de liberté, mieux une expression qui l'authentifie.

La première parole de Mallot qui surgit de ce "tombeau vivant" (la prison) est une interjection qui traduit sa douleur physique : «*Mallot (tic de la tête) : Aah ! (Il quitte le lit, marche dans la pièce, revient s'asseoir) Aah ! ...*»<sup>217</sup>

Comme si l'être sorti du néant temporel prenait conscience d'être dans un monde sans pitié et cruel ? On le verra davantage tout le long de la pièce. Le cri de Mallot est d'abord une quête d'identité : « *Je suis le chien. (Il aboie). Du chien. Mais on dirait que ça ne prend pas (Il aboie encore...)... Je suis le cochon (il grogne). Ou du cochon (Il grogne encore)... Je suis le chacal (Il aboie). La vipère (Il siffle). Le hibou (Il hulule). La*

---

<sup>217</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 79.

*musaraigne (Il respire ses mains)... »<sup>218</sup> Ensuite c'est un cri qui montre la profondeur spirituelle et la recherche de l'être premier. Il se réalise dans un combat sans merci avec le silence. La parole devient alors invention et de l'homme. Car sans elle, il cesse d'exister non pas physiquement mais métaphysiquement. C'est ainsi qu'il faudrait considérer le cri de la liberté de Mallot. Il est un affranchissement de la contingence du corps. Il veut épuiser les mots pour chercher la substance première de l'être, la liberté fondamentale, celle qui «élargit tous les bruits de (la) viande indocile, celle qui élargit (le) sang, élargit (les) os... »<sup>219</sup> et qui disloque l'univers pour retrouver la virginité du moi.*

### **a- La parole organique**

La parole organique est celle qui sort des entrailles de l'homme et qui "illumine" tout l'être par sa force et sa pureté. On la retrouve dans le débit verbal de Mallot intarissable qui vibre en lui.

Tout le texte est occupé par sa parole. De temps en temps quelques voix différentes s'élèvent de cette hégémonie verbale mais elles s'éteignent devant le «feu-sur-la-merde»

La parole organique c'est également tout le lexique du corps où Mallot puise son énergie verbale. La référence au sexe est la plus récurrente. Mallot «fornique» avec les mots. Il parvient toujours à la jouissance extatique sans se fatiguer. Il adore les «reins marécageux» de la femme, le «*sexe endolori la P'te*» qu'il «*fatigue*». Insatiable, il ne rêve finalement qu'à la virginité pour la posséder. Car en «déviergeant» les mots, il veut faire renaître et réconcilier les forces physiques aux forces mentales.

En dehors de cette référence au sexe, c'est tout le corps qui devient chez Mallot le lieu d'une invention verbale : «*Je bouscule ma viande et mes os*», «*la chaleur vierge de mes entrailles*», «*j'électrise ma chair*», «*j'esquinte mes narines*»...

Mais le corps ne fournit pas tout le vocabulaire de l'innommable. C'est pourquoi Mallot invente des expressions «*je tout-grille*»... des mots «*crassiosité*» pour traduire toutes ses sensations.

---

<sup>218</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 83.

<sup>219</sup> Idem.

C'est toute la puissance d'un verbe brut qui donne au texte sa portée poétique parce qu'il crée le contact avec le récepteur.

### 1.5. 3. Analyse thématique

#### 1.5.3.1. Configuration thématique

Mallot, un jeune instituteur, décide de mener un combat contre celui à qui est destiné l'argent corrompeur de Perono pour l'arracher à la vie.

Cette lutte prend le ton d'une révolte totale et métaphysique où la conscience de la liberté atteint une rare apothéose. Elle devient dans ce carcan de lâcheté une quête de l'Être imprenable, cet «être premier» qui «dévierge» tous les silences et arrache à la peur comme à la mort la substance de la vie qui se raréfie. Cette conscience en ébullition pose un certain nombre de questions :

- Comment l'Homme peut-il arriver à assumer sa plénitude morale et physique dans un contexte social de viol systématique de la liberté ?
- Comment dans ce contexte le verbe est-il une thérapie pour une conquête de soi, une réinvention de l'Homme qui échappe à toute «mise en conserve» ?

Ces deux questions supposent une opposition à l'antihumanisme et à la «mercantilisation» de l'Homme par les tenants d'un système socio-politique ubuesque.

Paradoxalement, dans ce contexte de spoliation physique et mentale, quelques valeurs villageoises apportent un peu d'humanisme et de simplicité salutaire.

Toutefois *Je soussigné cardiaque* c'est du «Feu sur la merde». Le Feu brûlera-t-il la merde ? ou bien la merde éteindra-t-elle le feu ?

Nous tenterons de répondre à ces deux questions à travers l'analyse qui suit. Deux pôles thématiques seront dégagés.

***-« l'antihumanisme» et «mercantilisation» de l'Homme***

***-- le verbe comme conquête de soi et réinvention de l'Homme***

**a- «L'antihumanisme» et la « mercantilisation» de l'homme**

Une clarté sémantique s'impose au premier abord si nous voulons élucider toute la signification et la portée de ce sous-chapitre.

L'antihumanisme supposerait alors l'existence d'un humanisme. Le deuxième terme est dans ce cas antérieur au premier. Le premier apparaîtrait comme une contestation et une dérive contre les valeurs fondamentales de l'Homme

L'humanisme supposerait alors existence d'un pacte social communautaire où l'individu réaliserait sa plénitude et son appartenance dans un groupe social, en même temps qu'il reconnaîtrait et actualiserait sa sympathie avec tout autre individu qui ne serait pas membre de son espace existentiel et culturel.

L'antihumanisme s'opposerait à cette définition, mieux il la travestirait pour faire de l'Homme un îlot d'intérêts partisans, où le référent demeure la relation de dépendance et de soumission.

La «mercantilisation» de l'Homme serait donc un aspect de l'antihumanisme en ce qu'il classifie et fait de l'homme un objet qu'on peut marchander. On voit clairement que sont exclues de ce terme et de cette expression, qui viennent d'être définis, les notions morale et spirituelle.

Après ces éclaircissements sémantiques, nous allons voir comment se manifestent l'antihumanisme et la «mercantilisation» de l'Homme.

## **L'antihumanisme comme classification et hiérarchisation de l'homme selon son milieu racial, national ou social.**

Perono, colon d'origine espagnole, n'a que mépris pour les autochtones qu'il considère comme attardés en tout point. Juste leur reconnaît-il l'art de cuisiner. Cette attitude proviendrait d'une pensée foncièrement raciste qui conteste toute égalité entre les hommes.

« *Perono : Peut-être croyez-vous que le Blanc sous la botte du pygmée c'est pour demain ?* »<sup>220</sup>

Perono porte une déconsidération systématique de l'homme noir. Comme l'attestent clairement les propos suivants :

« **Perono** : *(Il tousse fortement) : Karibou ! Karibou !*

**Karibou** : *(Il accourt) : Oui, patron ?*

**Perono** : *De l'eau ! (Il tousse) De l'eau !*

**Karibou** court chercher de l'eau au frigo et ne la trouve pas ; il court à la cuisine, toujours rien)

**Karibou** : *J'ai oublié de vous dire, patron, que le moteur est en panne.*

**Perono** : *(rouge de colère) Oui ! Ouais ! Ouais ! (Il tousse). Pourquoi est-ce que tu ne consultes pas avant d'enfoncer tes sales bataclans de bâtard dans ma nourriture ? (Il tousse).* »<sup>221</sup>

Le fondement du racisme de Perono se trouve dans une lecture d'un passage biblique qui, pour lui, confine, dès l'origine, le Noir dans la soumission et l'asservissement au Blanc. Il y a, selon lui, une malédiction divine :

« **Perono** (...) *Je t'ai toujours dit que... (Il tousse, se lève, disparaît dans sa chambre d'où il ressort avec une Bible. Il l'ouvre et lit :*

« *Qu'il soit l'esclave de l'esclave de ses frères ! Peut-être crois-tu que ça sort de moi seulement. Eh ben, non, c'est depuis la Genèse, ça vient tout droit de Dieu.*

*Vous descendez de Cham. Maudits pour le bon.* »<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 91.

<sup>221</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 89-90.

Le racisme de Perono n'est pas que mépris du Noir. Il signifie haine : « *J'aime ou bien je déteste. Et dans ce que je déteste, il y a les Noirs.* »<sup>223</sup>

Perono établit une différenciation entre européens. Il refuse toute confusion de l'espagnol avec le français.

« **Karibou** : *J'ai acheté le Nouveau Guide de la cuisine Equatoriale par Gaston Delaboxe.*

**Perono** : *N'est-ce pas ? (Il tousse). Gaston Delaboxe ! Regarde-moi bien. Est-ce que j'ai une gueule de Français, moi ?*

**Karibou** (convaincu) : *Non, patron.*

**Perono** : *Alors pourquoi est-ce que tu vas me fiche de la franconerie dans la gorge ? Pourquoi ? (Il tousse). Tu te fous de moi ou quoi ? »*<sup>224</sup>

De même entre africains, il existe une différenciation porteuse de mépris.

Mallot semble bien établir une distinction culturelle dévalorisante entre les pygmées et les autres africains :

« *Hé toi, viens là que je commence ma distribution. Quoi, tu as peur ? Vous les pygmées avez de ces manières ! Tu ne comprends donc pas que je suis ton père ? »*<sup>225</sup>

Sur le plan social, l'antihumanisme s'appuierait sur la soif de puissance qui établit des rapports hiérarchiques et subordonnants de type avilissant entre individus. Ce goût immodéré de la puissance est la caractéristique de l'élite du Lebango, des affairistes comme Perono qui dit à ce propos :

« *Tout dans ce monde m'appartient : les idées, les hommes, les notions, tout. L'homme est une soif de posséder... »*<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Idem, ibidem, p. 91

<sup>223</sup> Idem, ibidem, p. 97

<sup>224</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 90-91.

<sup>225</sup> Idem, ibidem, p. 84.

<sup>226</sup> Idem, ibidem, pp. 99-100.

## **IL'antihumanisme conduirait donc à la mercantilisation de l'homme.**

Déconsidéré comme un être pensant et libre, l'homme apparaît dans *Je soussigné cardiaque* comme un objet livré aux possédants, à ceux qui ont la richesse.

Perono achète les consciences et c'est pourquoi il dit :

*« Je lève la tête et je trouve. Là-bas, au large du Lebango, j'ai des gens. Trois ou quatre qui accepteront mes dix millions et qui te donneront l'enfant. (Un temps) Tu vas croire que tu me coûtes cher. Pas du tout. J'ai acheté du plus sale à des prix plus élevés. La mort d'un saligaud d'Hozana par exemple. Un goujat qui avait la peau dure. J'y ai enfoncé trente-six millions. L'arrestation d'un autre animal - un politicien - soixante et onze millions. Et le départ du mouchard italien. (Rires) Cela fait trente ans que je vis ici. Hozando est ma terre maintenant. »<sup>227</sup>*

C'est également à coup d'argent que Bela Ebara arrive à posséder les charmes de sa coquette secrétaire Hortense : *« ... Vous avez vu le Directeur ? Un véritable poids lourd. Mais pour avoir le boulot et la voiture fallait bien en passer par-là. (Un temps) Je le déteste. Mais surtout, je me déteste. Je suis devenue très amère de moi-même. Oh, si vous saviez combien... »<sup>228</sup>*

L'antihumanisme et la mercantilisation de l'Homme sont érigés en système socio-politique fondé sur la corruption. Une description de ce système socio-politique s'impose :

### ***La pauvreté des populations***

Le système social du Lebango repose sur un appauvrissement des populations villageoises pour les rendre dépendantes matériellement du pouvoir et des affairistes.

*Les conditions d'existence sont précaires :*

- Les villageois s'approvisionnent en eau dans des puits.

---

<sup>227</sup> Idem, ibidem, p. 106.

<sup>228</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 138.

« *L'enfant* : ... Il n'y a pas de rivière pour se laver. Il y a les puits. On tire l'eau et on se lave à la m'son. »<sup>229</sup> Il faudrait pour s'y rendre et puiser l'eau braver la distance, la colline et la patience :

« *Mwanda* : Quinze cents mètres. Mais il y a la colline. Et puis, faut attendre son tour. »<sup>230</sup>

- <sup>2</sup>L'éclairage des cases se fait à la lampe à huile. « *Chez l'instituteur. Lampe à huile au salon.* »

- Des conditions de sous-alimentation :

La chasse constitue l'une des principales sources d'alimentation. Elle nécessite une importante mobilisation. :

« *L'enfant* : Tout le monde est à la chasse, m'sieur.

*Mallot* : Tu parleras quand ils rentreront.

*L'Enfant* : Dès fois qu'ils dorment là-bas, m'sieur. »<sup>231</sup>

*L'approvisionnement en denrées alimentaires est rare :*

« *Mallot (au gosse)* : Le marché, c'est quand ?

*L'enfant* : Tous les dimanches, à la mission. »<sup>232</sup>

### **c- Des conditions sanitaires exécrables**

Deux scènes de *Je soussigné Cardiaque* se déroulent dans un hôpital public. Les éléments descriptifs de ce lieu laissent entrevoir d'énormes difficultés matérielles et une absence de sérieux professionnel de la part du personnel. Les malades pâtissent de ces rudes conditions sanitaires comme le montre l'indication scénique qui suit :

« *Long couloir d'hôpital. Au fond, salle d'attente vitrée sur le couloir : deux bancs, deux chaises, bureau de l'assistante. Derrière une porte bleue, inscription en lettres blanches « Docteurs ».* Sur le banc, huit personnes attendent avec Mallot.

---

<sup>229</sup> Idem, ibidem, p. 84

<sup>230</sup> Idem, ibidem, p. 88

<sup>231</sup> Idem, ibidem, p. 85

<sup>232</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 88.

*Va-et-vient des malades dans le couloir... des gens poussent un mort qu'ils pleurent bruyamment... »<sup>233</sup>*

#### ***d- Des salaires qui ne répondent pas à la situation sociale des populations***

Un exemple patent est donné dans cette plainte de l'instituteur Mallot :

*« ... Ah ! Quelle vie ! Quel boulot ! Pour trente-deux cailloux CFA qu'on vous lance à la fin du mois... »<sup>234</sup>*

*. Le grand écart social*

La pauvreté de la population va de pair avec l'enrichissement et les privilèges mirobolants d'un groupe de personnages qui appartiennent soit au milieu des affaires, soit au pouvoir politique ou encore au clan des corrompus de tout genre.

La violence des descriptions du village et le luxe de la villa de Perono montrent avec force les inégalités sociales du Lebango : Le domicile de Mallot est une véritable «antre de pauvreté» (absence d'électricité, d'eau courante, douche de fortune, un abri fait avec des pagnes), tables, chaises, lit défoncé qu'il tente de remettre en état à coups de marteau.) A l'opposé la villa de Perono, perdue dans la forêt équatoriale d'Hozana, offre un décor pimpant (Immense villa. Bruit d'un petit groupe électrogène. Au salon, masques, objets d'art africain, collections de toutes sortes. Au fond du salon, une immense table à manger. Le tout nage dans un luxe insolent.)

Au niveau du Bien-être, nous constatons la même violence des inégalités. Les villageois se nourrissent *mal* ( «poisson salé un peu gâté, acheté pour très peu d'argent, soupe aux ignames, produits de chasse) tandis que chez Perono, « de la cuisine vient un appétissant parfum de frites » . Le visiteur de Perono est inondé de choix lors de l'apéritif :

*« Perono : Whisky ? Cinzano ? Martini ? ou Primus, Monsieur l'Instituteur? »<sup>235</sup>*  
*plus bas :*

---

<sup>233</sup> Idem, ibidem, p. 15.

<sup>234</sup> Idem, ibidem, p 82.

<sup>235</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 92

« *Perono : Même pas un jus de fruits ? un sirop ?* »<sup>236</sup>

Le villageois d'Hozana, quant à lui, ne peut que s'offrir son habituel « verre de nsamba » (vin de palme) ou sa tasse de café.

Les conséquences inévitables sont le renforcement de la dépendance des populations, la lutte pour la survie dont la prostitution est le moyen le plus courant, l'intimidation des consciences par la corruption, la répression policière brutale et cruelle, le viol systématique des libertés individuelles. La pièce foisonne d'exemples à ce sujet. Elle est même dans son intégralité une manifestation de la corruption et de la violence. Finalement le Lebango est un univers social où lâcheté signifie survie.

Le parcours de Mallot se situe aux antipodes de ce système qui gangrène les fondations mêmes de la personnalité lebangolaise.

#### ***e- Le verbe comme conquête de soi et réinvention de l'homme.***

Dans ce contexte de peur, de misère et de trafic des consciences, l'entreprise de Mallot s'avère suicidaire. En effet, Mallot, ne possède ni les moyens, ni le soutien pour mettre à bout un système bien rodé qui agit dans la dignité de tout lebangolais. Comment alors le franc-tireur parvient-il à cet héroïsme prométhéen ? C'est d'abord à travers la conscience de la solitude que Mallot réalise la dimension de son combat. Les autres n'étant que des « viandes » à lâcheté qui ont livré le pays aux « femmes en échange de leurs reins marécageux », Mallot cherche à se démarquer non pas pour le paraître mais pour conquérir l'Etre imprenable, cet Etre premier qui sommeille dans toute conscience.

Cette prise de conscience exige une approche rigoureuse de soi, une idée particulière de la liberté. C'est pourquoi, l'instituteur dit de lui : « *Je suis la vraie taille, la vraie dimension de l'homme. Je boxe, je me bats pour conserver mon titre de mammifère spécial. Je suis là-bas, au large de la dignité.* »<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Idem.

<sup>237</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 102.

L'instrument de lutte de Mallot est le verbe qu'il adopte en lui car il a conscience que « *la salive c'est la force et le milliard du simple* ». A travers le verbe, il peut renaître et célébrer son appartenance au monde. « *Je vais naître, je me fête, je suis né.* » La liberté est une révolte contre tout le système érigé en principe de lâcheté.

Cependant dans ce contexte la parole est la seule façon de dire l'innommable et de réaliser son humanité : « *... Il faut, dit-il, que je fasse du bruit. N'importe lequel pour me persuader que je suis là...* ».

La conscience serait un refus d'être un néant, une chose, un instrument à la solde de toutes les opprobres. Dès lors que cet être-là, conscientisé et qui veut s'affranchir de sa condition, n'existe pas au Lebango, Mallot se pense comme liberté c'est-à-dire un être en action : « *L'homme n'a jamais eu lieu, je l'invente. J'exige une viande métaphysique.* »<sup>238</sup>

Mallot n'a ni maître, ni idéologie de référence car pour lui tout serait conspiration et antihumanisme :

« *... Je reste, imprenable. Marque ordinaire. Je vais vous raconter. Quand je suis venu au monde, trois gros y étaient arrivés déjà : le Christ, Marx et Mao. Vous connaissez ? (Silence de Perono). Le premier avait semé la bonne histoire avec laquelle les papes ont tué, trompé et trahi pendant des siècles. Les deux autres, même malheur : ils ont monté des fabriques d'égalité, des usines de justice, des édifices idéologiques dont les gens se servent pour tuer. Au fond toutes les fois que descend un prophète, les hommes le détournent comme des sous ; ils mettent ses bonnes idées à leur compte courant de lâcheté. Qui aujourd'hui ne tue pas avec les idées du Christ ? Qui ne tue pas avec les mots de Mao ? Eh bien!, moi je ne suis ni le Christ, ni Marx, ni Mao. Je suis l'Imprenable. L'Homme Premier !* »<sup>239</sup>

Cette phase de conquête de soi serait donc une réinvention de l'homme qui permettrait une autre attitude au monde. Possesseur du verbe, Force vitale, Mallot peut donc jouer, condamner et humilier le système et démontrer qu'il est une liberté agissante.

---

<sup>238</sup> Idem, ibidem, p 101

<sup>239</sup> La' bou Tansi (S), op.cit.p. 103

Toutefois, la Liberté totale ne pourrait être réalisée pleinement que lorsqu'on a la conscience de la vie. Au seuil du passage vers l'univers mystique de la mort, Mallot cherche la survie de la Liberté. Elle semble acquise dès lors que la puissance de son verbe résonne au-delà de l'apparent silence de tous . Il devient par la porosité de son corps à l'animalité un être premier, c'est-à-dire libre « *:Je suis le chacal (Il aboie). La vipère (Il siffle). Le hibou (Il hulule). La musaraigne (Il respire ses mains)*, la confrontation douloureuse avec le néant (l'homme défini comme ce rien, cette poussière, ce rien dans l'immensité sociale, ce rien dans l'immensité de la mort...) ne s'achève pas pour autant. La quête de la liberté fondamentale, de la transcendance du temps, ... exigerait que l'homme possède des énergies supérieures dont la mystique du verbe fécondant. La volonté qui s'obtiendrait à travers ce verbe arrivé à maturité serait une des conditions principales. Avec la volonté, l'homme s'affranchit du doute pour atteindre la plénitude des espaces mythiques (définis comme fonds mystiques de l'Etre premier) :

*« Oh, l'éblouissant sol soleil des mondes fondant au fond de ma fougue ! J'annule le mal et le bien d'un petit geste du pouce. Là, je renverse le ciel à coups de pied. Là ! La mort a capitulé devant ma délicieuse hantise de respirer. »<sup>240</sup>*

Mallot arrive finalement à réaliser la virginité originelle de l'homme, en tuant toute peur dont la peur de la mort. Le triomphe du verbe est alors incontestable.

La dernière tirade de Mallot résume cette victoire finale, l'apothéose du verbe éjaculateur de fécondité :

*« ...Imprenable ! Jusqu'au bout imprenable ! Jusqu'au dernier bâtonnet d'oxygène. Je t'ai vaincu, Perono, je t'ai vaincu, Ebara. Je piétine la cour et la loi (Halluciné) J'électrise ma chair de cette fougue de respirer. J'aggrave tous les bruits de ma viande indocile, j'élargis mon sang, j'élargis mes os. Mallot ! Mallot ! tu... »<sup>241</sup>*

---

<sup>240</sup> Idem, ibidem, p. 78.

<sup>241</sup> Soyinka(w.) op.cit., p. 78.

Les analyses consécutives de *la Parenthèse de Sang* et de *Je soussigné Cardiaque* ont montré que les questions abordées gravitaient autour de trois thèmes ; la mort, la vie et la liberté dans un contexte socio-politique de violation et de confiscation des énergies individuelles et collectives qui prennent source dans l'histoire sociale et politique des deux rives du Congo et s'étendent tout simplement à la condition humaine. Comme dans la partie conclusive sur Soyinka, la référence aux pièces non étudiées sur les thèmes abordés, les questions dramaturgiques et structurales que nous aborderons ne sauraient être omises, soit pour les compléter, soit pour les approfondir.

*La Parenthèse de Sang* et *Je soussigné Cardiaque* se présentent comme une écriture et une dramaturgie de la violence, en même temps, on peut y voir des hymnes inachevées à la vie. Il n'y a pas lieu de considérer cette coexistence comme un paradoxe. L'imbrication de la vie et de la mort, du tragique et de l'espoir demeurent au fil des pages des questions permanentes de l'œuvre de Sony La'bou Tansi.

### 1.6.1. L'écriture et la dramaturgie de la violence

La plupart des pièces de Sony La'bou Tansi s'ouvrent sur des univers où la «terreur» physique ou/et morale se manifestent comme des indices de «l'ensauvagement» de l'homme. En d'autres termes, il y a dans les indications scéniques spatio-temporelles du début de pièce, dans les avertissements du dramaturge à des éventuels metteurs en scène et à ses lecteurs, des éléments qui traduisent la violence de la mort destructrice. Il suffit de quelques exemples pour s'en apercevoir.

#### *Indications scéniques spatio-temporelles*

*«L'angélus du soir sonne au loin. Rafales de mitraillettes. Clairons. Atmosphère de guerre.»* 242

---

<sup>242</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 6.

«cellule de prison (...) Dans un coin de la cellule, petit lit en fer avec matelas déchiré. Défilé des souris grises sur un corps étendu qui ronfle odieusement. Elles grimpent le long du torse nu et saignant...» 243

### **Notes aux spectateurs ou/et aux lecteurs**

«Il est presque trop tard pour envisager la survie de l'humanité. Ceci n'est donc pas un médicament, mais bien plus : une tragédie...» 244

«Les personnages jouent traînant leurs vomitoriums de poche : ils sont soûls à mort, bourrés et drogués. Julius Caïd Kaesaire lui-même sera en haillons, fumant la marijuana....»<sup>245</sup>

La suite, n'est qu'un glissement vers l'horreur jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'écho retentissant de la dernière tirade dans l'ancre abyssal de la mort.

La violence chez La'bou Tansi serait d'abord une parole qui s'enracinerait dans le concept «génésial» (forgerie à partir du mot genèse) du mal. Le mal serait le principe géniteur de tout, le contenant et le contenu de toute forme d'existence. Pour que l'Homme s'en guérisse, il faudrait qu'il l'expurge par le verbe. C'est pourquoi celui-ci apparaîtrait comme un acte de concassage de la coque du mal, un acte qui ferait éclater l'homme et qui laisserait exploser toutes les énergies de la discorde. L'écriture, elle-même parole accouchée sur du papier serait donc une manière de restituer la force du mal libéré.

Du Fou (*La Parenthèse de Sang*) à Mallot (*Je soussigné Cardiaque*) en passant par Roméo et Juliette (*La Résurrection Rouge et Blanche de Roméo et Juliette*), par l'espèce d'homme (*Une chouette petite vie bien osée*) ou par Cléopâtre (*Moi, Veuve de l'Empire*) et Antoine (*Antoine m'a vendu son destin*), les personnages tansiens tracent, font avorter les «grossesses» qui contiennent les tensions individuelles et collectives pour les faire accoucher sur la Terre malade (le texte et la scène pourraient être comparés à cette terre de douleur). Écriture/texte, Parole/scène, Homme/Terre sont

---

<sup>243</sup> La' bou Tansi (S), op.cit, p. 73.

<sup>244</sup> La'bou Tansi (S), 1995, Une vie en arbre et charbon, Ed. Lansmann, p.7

<sup>245</sup> Op. cit p. 13

trois couples indissociables de la pratique langagière de Sony La'bou Tansi. Partant de là, on comprend aisément que l'écriture de la violence se traduise avec la force des mots qui giclent comme une «coulée vaginale», qui pleurent comme l'enfant qui apparaît au monde.

C'est que l'enfantement est un acte douloureux, violent en soi. L'acte d'écrire serait pareil à l'enfantement, car c'est quand la pensée et l'imagination bourdonnent et cognent dans le cerveau que l'écrivain se mettrait à «accoucher» des mots qui sont des décharges prêts à exploser. Pour cela, *La Parenthèse de Sang*, *Je soussigné Cardiaque*, *Moi, veuve de l'Empire*, *Une vie en arbre et chars...bonds...* sont des titres évocateurs qui s'inscrivent dans le droit fil du champ lexical de la violence qui enveloppe tous ces textes. La récurrence des termes «sang», «mort», «violence», «douleur»... justifie ce constat.

L'écriture de la violence est également un acte de libération de l'emprise du néant. Parler ce serait alors un avènement à l'autonomie, à l'actualisation de toute liberté immolée sur l'autel de la dictature. Le terme Liberté, chez La'bou Tansi, est un concept pluriel. Il signifie d'abord « crier », c'est alors une réaction de défense par rapport à un terrible ressentiment, par rapport à une agression. Il y a chez les personnages tansiens la permanence de l'agression. C'est pourquoi on aboutit souvent à une quête individuelle pour se retrouver, s'élever à la liberté commune. C'est dans ce sens que s'inscrivent les parcours actantiels de Mallot (face au silence de ces compatriotes, Mallot défie le pouvoir tout en étant conscient de l'inanité de son acte.) De même Roméo et Juliette savent individuellement que leur amour est voué au rejet de leur famille respective. Ils décident d'affronter les remparts de leur propre histoire familiale. Chacun d'eux s'arrache de sa condition pour se réaliser soi-même, avant d'opérer sur le plan transcendantal (la mort des deux personnages) la fusion de leur passion réciproque. Il en est de même pour Cléopâtre qui refuse malgré les sommations et le contexte particulier de l'Empire de céder à la pressante demande d'amour d'Oko Naves. La liberté tansienne est la réalisation d'une volonté imprenable et imperméable à tous les désirs autres que les siens. C'est une liberté dont le fondement est la récusation d'une existence par délégation ou par procuration.

Le concept de la liberté chez La'bou Tansi est synonyme de transcendance des contingences matérielles du monde, c'est une attitude idéaliste qui trouve dans l'appropriation et l'actualisation du verbe une voie pour dépasser la mort physique.

On ne saurait s'arrêter sur ces aspects de la violence comme principe générateur de l'écriture tansienne sans évoquer les questions dramaturgiques.

L'espace textuel est pour Sony un «espace-monde», c'est-à-dire un lieu des possibles qui doit créer un choc par lequel l'écrivain se différencie et prend la mesure des êtres et des choses par la démesure de leur description. C'est pour cela que l'espace scénique est souvent un lieu qui s'invente et trouve sens à partir de ce que font les personnages. Le décor n'est pas fixe, déterminé, non évolutif. Il épouse les convulsions et les tensions des personnages. La course du soir ininterrompue dans *La Parenthèse de Sang* (quatre soirs se succédant sans que n'apparaisse le matin) suit et s'allie au souffle et à l'esprit de « violence » du texte. De même, les espaces visités par Mallot dans *Je soussigné Cardiaque* préfigurent le conduisent en prison, mais grâce au verbe, il (Mallot) réussit à s'extirper de la « fange » existentielle de ses compatriotes.

L'espace scénique est aussi le lieu de l'introspection des réalités brutes. L'entreprise de Sony La'bou Tansi serait alors de suggérer la multitude des signes sociaux par un art de la transgression. La réalité considérée comme telle est suspecte aux yeux du dramaturge congolais. Elle n'offre que la face appauvrie des choses et des êtres, c'est pourquoi, conscient de la faculté exploratrice du verbe, Sony va au-delà de leurs apparences, en présentant toujours les aspects les plus «choquants», c'est-à-dire ceux qui surprennent et saisissent la conscience du spectateur ou du lecteur. L'envers des choses et des êtres apparaît alors comme le fondement même de son écriture. La'bou Tansi le dit lui-même en ces termes : *«Le réel est laid, tiré par les cheveux et sans véritables moyens de défense contre le magique. Nous essayons de nommer dans cette manière d'exercice à combler les trous que les mots creusent dans la réalité, par les moyens de la coutume, de la paresse, de l'histoire, du socio-indicatif... Les mots sont d'abord et avant tout une question magique (...)*»<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> La'bou Tansi, « Magie verbale » in *Ecriture et magie*, 1993, l'Harmattan, p. 155

La magie dont les mots constituent un des moyens d'expression signifie ainsi réécriture de la réalité en la soumettant à l'extrapolation. C'est pourquoi les personnages, les objets scéniques, les signes spatio-temporels ne sont pas chez La'bou Tansi des reflets des réalités auxquelles ils renverraient mais des signes «explosés» où sont exprimées toutes les complexités des réalités suggérées.

C'est en ce sens que l'espace scénique repense l'espace social en semant des pistes interrogatoires. On peut le constater aisément dans *La parenthèse de Sang* : le fou mange les pédoncules des feuilles, dialogue avec elles, court après son ombre... Les soldats boivent dans leur képi, les vivants entendent des voix des morts, se familiarisent avec la mort.

### **1.6.2. Contenu et expression du surnaturel dans le théâtre tansien**

Que peut bien signifier le surnaturel chez un dramaturge comme La'bou Tansi dont on sait que l'écriture récuse la présentation brute des réalités de son espace socioculturel ?

Comment peut se dégager cette notion chez un écrivain dont, dit-on, toute l'œuvre porte de manière obsessionnelle les stigmates de la philosophie existentialiste ?

Nous allons voir en partant de ces présupposés théoriques et thématiques sur l'œuvre de Sony La'bou Tansi que la question du surnaturel coule de source.

Parce que Sony La'bou Tansi «immole» le réel sur l'autel de la magie verbale, il s'agirait pour lui de pénétrer la substance même de la réalité. C'est-à-dire qu'il transcenderait l'existence pour aller dans l'essence et la quintessence des êtres vivants. Cette entreprise est une plongée dans le territoire du surnaturel.

Certains personnages tansiens cherchent l'essence de leur être, vont à la rencontre de leur profondeur par un culte permanent de la mort et de la vie. L'illustration la plus patente se trouve chez le Fou (dont l'être tout entier se trouve dans la jonction problématique du monde des vivants et de celui des ancêtres. L'univers des morts lui est familier, il converse avec ses parents décédés, il tente de rentrer dans «l'être» des plantes. Le monde des vivants n'a aucun secret pour lui : il blâme, interpelle les vivants,

mange et boit comme tous les vivants. Morts et vivants se côtoient, il n'y a entre eux qu'une frontière «artificielle» qui relève de la non possession du verbe initiant dans la dimension cachée des choses.

Théâtres des problématiques existentielles et métaphysiques, les pièces de La'bou Tansi ne peuvent qu'avoir des personnages qui sont confrontés aux tensions existentielles. Les personnages tansiens sont des actants en situation, c'est-à-dire qu'ils ne sont ni déterminés, ni involutifs. Ils bougent en fonction de leur choix ou des choix d'autres personnage Dans la partie qui suit nous allons expliquer la logique fonctionnelle culturelle des espaces qui viennent d'être analysés.

# **DEUXIEME PARTIE**

## CHAPITRE I

### LESSPACEURADITIONNEL

#### 2.1. La conscience historique et collective

Le théâtre de Soyinka et celui de La'bou Tansi s'enracinent dans deux visions du monde qui sont données à lire ou à voir à partir de nombreuses évocations textuelles. L'univers soyinkaïen est le pays Yorouba. Parfois Soyinka évoque d'autres espaces socioculturels de ce vaste Nigeria humain, par exemple le pays Ijaw. Chez La'bou Tansi, il y a un espace mental qui est le grand Royaume Kongo et l'humanité en général.

Nous aborderons dans ce premier chapitre de la deuxième partie, les manifestations de cette conscience historique et collective chez les deux dramaturges. Une définition de ces termes s'impose pour la clarté de notre propos.

La conscience historique et collective renvoie chez Soyinka et La'bou Tansi à un univers obsessionnel où le passé, dont la caractéristique principale est la permanence de la pensée ancestrale, commande et régit l'organisation de la société et renforce son unité.

Nous verrons que chez Soyinka cette conscience historique et collective s'actualise dans un présent poreux à des multiples influences alors que chez La'bou Tansi, elle est une quête permanente de l'unité rompue. La'bou Tansi cherche à travers de nombreux symboles à donner une parole au passé de l'unité. La conscience historique et culturelle se définit à partir du concept de l'autochtonie.

L'autochtonie est l'attachement à sa terre d'origine, c'est-à-dire un lieu où des générations d'une même famille, d'un même clan se sont perpétuées. Ce lien est à la fois historique, culturel, existentiel et métaphysique. L'autochtonie est donc conscience

de l'appartenance à une collectivité et renforcement de cette conscience par le culte de ses racines, en d'autres termes, par une fusion totale de l'individu à ses traditions.

Il y a dans ce concept les principes d'intégration, de participation et d'harmonie cosmiques.

### **2.1.1. Intégration, participation et harmonie cosmiques chez Soyinka**

#### ***a- Intégration et Participation***

Les personnages de l'espace traditionnel soyinkaïen appartiennent à un univers social conçu depuis «*le commencement des temps*», c'est-à-dire le temps primordial «*ab origine*». Ils (les personnages) intègrent alors un environnement qui a déjà existé avant eux et qui est la manifestation de la volonté du non-engendré, Olodoumaré, Dieu qui transcende toute existence et qui est la cause de tout.

L'intégration serait donc une attitude fusionnelle qui nécessiterait une compréhension du mécanisme de la société qu'on intègre.

#### ***Mécanismes de l'univers socioculturel soyinkaïen***

L'univers socioculturel soyinkaïen est un monde où la vision traditionnelle de la société est une donnée importante même si dans la plupart des cas il est question, sur le plan historique, de l'époque coloniale ou post-coloniale, c'est-à-dire de cette période où de nombreuses communautés africaines traditionnelles coexistent avec des modes de pensées nouveaux essentiellement occidentaux.

L'univers traditionnel soyinkaïen puise sa matière dans deux communautés culturelles. Il y a d'abord l'univers Yorouba, ensuite, dans une proportion faible par rapport à la production théâtrale de Soyinka, l'univers Ijaw. Ce qui importe ici, ce n'est pas de décrire chaque espace évoqué, nous l'avons largement fait dans la première partie, mais de montrer l'existence d'une logique commune sur les mécanismes de ces sociétés traditionnelles.

La structure de l'univers traditionnel soyinkaïen comporte trois niveaux : le monde des esprits, le monde des humains et le monde de ceux qui sont à naître. C'est le

principe du «totalise cosmique» qui régit ses différents niveaux. C'est-à-dire comme l'écrit Soyinka «une exaltation des relations circulaires permanentes entre l'homme et son environnement au-dessus d'un modèle rigide d'existence ordonné par les divinités extériorisées.»<sup>247</sup>

C'est à partir de la terre ancestrale que les personnages trouvent l'essence de leur être. Un monde hors duquel ils ne peuvent se situer et se comprendre. « Un monde, comme l'écrivaient L.V. Thomas et René Luneau, qui n'a pas l'extension du monde occidental sans doute mais qui est pour l'homme comme le miroir fidèle dans lequel il parvient au sens. »<sup>248</sup> C'est ainsi qu'il faudrait comprendre le comportement d'Olundé après un long séjour en Angleterre : « Notre Roi est mort (l'informa un télégramme envoyé du Nigeria). Moi, j'ai compris qu'il fallait que je rentre au pays tout de suite afin d'enterrer mon père. J'ai compris cela. » <sup>249</sup>

La Terre est le point où s'expriment ensemble les énergies divines et les forces humaines. Elle est un espace fusionnel. L'intégration est alors une éducation de l'homme à connaître et à comprendre son univers. C'est-à-dire qu'elle (l'intégration) est une mystique d'inclusion de l'homme aux valeurs fondamentales de sa communauté. Elle est, de ce fait, une prégnance à l'ontologie traditionnelle à travers un processus de formation de l'esprit jusqu'à ce qu'il saisisse le lien fondamental qui unit les trois niveaux cosmiques.

### **Comment se manifeste le processus d'intégration ?**

Pour comprendre ce processus, il faudrait nécessairement considérer la portée métaphysique et socioculturelle de la Terre. La Terre est un espace social (lieu habitable, organisé socialement) et un espace religieux ou sacré (nature, hommes, objets... pourvus d'une dimension religieuse car liés aux forces surnaturelles) ou esprits/divinités qui vivent parmi les vivants. Par exemple dans *La Ronde de la Forêt* de nombreux esprits logent dans les éléments de la nature et participent à la vie des

---

<sup>247</sup> Soyinka(W.), 1981, *La Mort et l'Écuyer du Roi*, Hatier, p.86

<sup>248</sup> Thomas (L.V.) et Luneau (R), 1975, *La terre africaine et ses religions*, Paris, l'Harmattan, p. 10.

<sup>249</sup> Soyinka(W.), 1981, *La mort et L'Écuyer du Roi*, Hatier, p.112

humains : Esprits de L'Eau, de l'Air, des Ténèbres, etc. Ainsi le cosmique et le social sont à la fois séparables géographiquement, par exemple dans *Les Gens des Marais*, l'espace humain constitué des terres fermes des Marais diffère de celui de la divinité qui se trouve dans les eaux boueuses. La frontière entre les deux espaces est constituée d'arbres Irokos dont la longévité traduit la permanence du temps. Ces arbres témoignent de l'existence du pacte primordial passé entre l'homme, le créé pourvu de liberté et l'incréd, le Dieu Suprême, qui est le générateur du principe de la liberté, qu'il incarne dans la relation entretenue avec les humains et indissociable par l'interférence et l'interdépendance du cosmique et du social : le social est la manifestation du cosmique ; le cosmique se régularise en marquant sa permanence et son omniscience dans les actes humains. Dans *Les Gens des Marais*, la vie des villageois est réglée et ordonnée par la divinité, dans *Le Lion et la Perle*, le Balle Baroka évoque le Dieu du Fer Ogoun par l'efficacité du travail artisanal... Dans *La Route*, l'espace de circulation des voitures et des hommes, la route est l'objet d'un culte placé sous l'adoration du Dieu Ogoun. En fait tout le théâtre de Soyinka, toute l'œuvre, est une intervention permanente du monde surnaturel dans celui des humains. Soyinka ne s'est jamais écarté de cette dimension sacrée dans la totalité de son œuvre littéraire parce qu'il a conscience que la relation de l'homme au monde est une «*interpénétration animiste de toute matière et de toute conscience.*».

#### **b- Intégration de l'homme au monde par la connaissance fusionnelle de premier degré**

Les personnages soyinkaiëns accèdent à la compréhension de leur univers traditionnel et totalisant à partir d'une connaissance fusionnelle de premier degré. Par «connaissance fusionnelle» il faudrait entendre l'acquisition d'un savoir diversifié, incorporant des aspects de la vie quotidienne, par exemple : l'artisanat, l'agriculture, les danses, les chants, les rapport sociaux entre jeunes et personnes âgées (vieux). On notera que les pièces de Soyinka abondent d'exemples attestant de la vitalité et de la richesse de la vie quotidienne traditionnelle : tressage de panier, teinture d'étoffe, cultures vivrières... dans *Les Gens des Marais* ; danses, chants traditionnels, art oratoire dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*. La plupart des actes posés incluent souvent l'intervention ou la sollicitation des dieux. Aucun acte significatif de la vie quotidienne ne semble isolé ou dépourvu d'une dimension religieuse. Par exemple, les villageois de

*Les Gens des Marais* sollicitent la protection du Serpent pour préserver les récoltes des inondations. C'est donc ces deux dimensions de la vie qui sont données à la connaissance commune car elles constituent les fondements essentiels de la société. On signalera que cette connaissance s'acquiert par la transmission de génération en génération. Car, c'est un savoir communautaire qui « *n'a jamais été arraché à sa véritable destinée* » : pérenniser le phylum clanique.

Les adultes et les vieux maîtrisent ce savoir. Ils ont la charge de le transmettre à travers un certain nombre d'actes qui régulent et harmonisent la vie sociale.

### ***Les instruments du savoir communautaire***

Le conte, le proverbe et le chant sont les trois moyens privilégiés de la connaissance de l'ontologie communautaire exprimée dans le théâtre soyinkaïen. Ils sont les fruits d'une expérience du temps et marquent la constance des êtres et des actes qu'ils ont posés. A travers ceux-ci, toute la communauté réalise son appartenance et son adhésion aux vérités immuables incarnées par la sagesse d'IFA. Elesin Oba montre par exemple le sens de la bravoure en racontant l'histoire de l'Oiseau qui dit « Pas moi » que tous les hommes redoutaient parce qu'il était le messager de la mort. Alors qu'il résista à la peur, lorsque l'oiseau s'était perché sur son logis, il le renvoya à la recherche de son nid « *dans le calme, sans crainte, ni souci...* »<sup>250</sup>

La connaissance de l'espace social traditionnel est profondément liée à la pratique des genres oraux qui constitue à la fois un art de vivre et un véhicule du savoir ancestral. Ces instruments de savoir relèvent de la connaissance fusionnelle de premier degré.

Les différentes formes d'initiation constituent également une connaissance de l'espace socioculturel. Nous distinguerons quatre niveaux initiatiques : les deux premiers (l'initiation d'intronisation à la vie terrestre et l'initiation du jeune homme), représentant des formes de connaissance fusionnelle de premier degré. Les deux autres qui procèdent des rituels de purification et de mort appartiennent à la connaissance fusionnelle de second degré.

---

<sup>250</sup> Soyinka (W.), Op. cit. p. 20

### ***L'intronisation à la vie terrestre***

Cette initiation intervient dès les premiers vagissements de l'enfant à la vie. Elle marque le passage ou la transition de l'univers de ceux qui sont à naître à celui des humains. Il s'agit d'une initiation d'ordre physique et métaphysique.

L'ordre physique est caractérisé par le passage du stade de la préexistence à celui de l'existence. C'est le stade de la volonté et de sensation du principe de vie comme manifestation du corps à l'extériorité. L'ordre métaphysique naît de la coexistence des forces cosmiques dans le processus ascensionnel de participation du nouveau-né. Un exemple intéressant se trouve dans *La Danse de la Forêt* où l'enfant dit inabouti passe à travers un rituel de protection du stade fœtal à celui d'homme. La mutation ainsi opérée implique la conjugaison des trois univers constitutifs du cosmos. Mais en aucun cas, la préexistence (le stade fœtal) ne se conçoit comme une non existence car le monde de ceux qui sont à naître est une des trois parties constitutives de l'ordre cosmique. Selon Soyinka :

*«Le monde des non-nés, dans la vision Yorouba des choses, est tout aussi évidemment plus âgé que le monde des vivants que celui-ci est plus âgé que celui des ancêtres...»<sup>251</sup>*

L'intronisation de l'enfant à la vie des humains a pour finalité première d'en faire un être de la terre. C'est pourquoi un certain nombre de pratiques rituelles Yorouba sont destinées à faire du nouveau-né un habitant de l'univers des humains :

*« Trois jours après la naissance se déroule la cérémonie du premier pas dans le monde présidée par un prêtre IFA. Puis vient celle de la première sortie, également présidée par le prêtre et qui comprend un rite de l'eau et un rite du feu. C'est enfin la cérémonie du nom qui établit définitivement l'enfant parmi les vivants. »<sup>252</sup>*

---

<sup>251</sup> Galle (E), 1987, *L'Homme vivant de Wole Soyinka*, Ed. Silex, p. 135.

<sup>252</sup> Idem.

Dans la pièce *La Danse de la forêt*, on voit l'enfant fusionner avec les forces de la nature.

La deuxième forme connaissance fusionnelle de premier degré est celle du jeune homme. Elle doit être considérée comme un passage de l'adolescence à l'âge adulte. C'est l'instant de la découverte des forces intérieures de l'homme qui s'appréhendent dans la solitude. Ainsi Eman dans *Un Sang Fort* mesure toute l'étendue de sa mutation «*Il faut qu'un jour un homme puisse partir seul, là où personne ne peut l'aider, pour éprouver ses forces. Car un jour, il risque de se trouver seul, encerclé par un mur comme celui-ci. Là-dedans, je n'ai pas d'autre pensée dans l'esprit. Je n'aurai peut-être jamais plus un moment à moi. Alors ne viens pas me déranger et voler mon temps*»<sup>253</sup>

D'autres formes d'initiation succèdent à celle de l'entrée dans la vie d'adulte du jeune homme. Elles se présentent comme des nouvelles étapes d'intégration à la société. Chaque étape de l'existence humaine correspond donc à une découverte de la force individuelle et collective.

La vieillesse se présente alors comme le stade suprême de la connaissance fusionnelle de premier degré. Ce qui explique la place importante que tiennent les vieux dans la transmission du savoir communautaire.

Après ces éléments renvoyant à la connaissance fusionnelle de premier degré, nous allons maintenant voir quels sont les cadres socioculturels qui permettent l'accès aux connaissances spirituelles, c'est-à-dire celles qui introduisent par le processus de la transition au cœur même du numineux.

### **c- L'intégration de l'homme au monde par la connaissance fusionnelle de second degré**

Nous distinguerons, à ce niveau, deux types de rituels qui constituent une gradation spirituelle à la fois individuelle et collective et qui participent à l'unité du groupe, à la sublimation et à la résolution des conflits sociaux, à la régénérescence et à la continuité spirituelle de la collectivité. Comme le dit J. Cazeneuve, il s'agit

---

<sup>253</sup> Soyinka(W.), op.cit. p.97

pour« l'homme angoissé de se sentir un mystère pour lui-même (...) de définir par des règles une condition humaine immuable et d'autre part, la tentation de rester plus puissant que les règles, de dépasser toutes les limites» <sup>254</sup>

Le premier est le rite de purification communautaire qui se présente comme une volonté du groupe social de se pacifier avec l'ordre cosmique, au moment où l'unité communautaire chancelle et lorsque la communauté a besoin de régénérescence. L'exemple le plus manifeste est donné dans *Un Sang Fort*. Chaque année, les villageois de *Un Sang Fort* doivent se purifier à l'aube de l'année nouvelle afin de s'attirer la clémence des divinités. Le rituel consiste à désigner un simple d'esprit comme bouc-émissaire. Ce dernier subit une série d'épreuves humiliantes : lynchage, détritrus déversés sur son corps... qui apparaissent comme les marques des souillures physiques et morales subies par la collectivité durant l'année. La fin du rituel survient avec la fuite du porteur dans la forêt maudite. Elle traduirait la mise à l'écart du «porteur des péchés» de l'espace social, en d'autres termes il s'agirait d'une liquidation des maux de la communauté. En définitive, c'est un nouveau pacte religieux et social qui est établi entre les villageois et les divinités. Cette régénérescence marque une réintroduction de l'homme au cycle cosmique.

Le deuxième rite de connaissance fusionnelle de second degré est celui de passage ou de la transition. Il met directement en jeu les notables de la collectivité Yorouba : le Roi décédé, son écuyer, le Griot et la Mère du Marché. Le rituel consiste en des opérations de préparation du sacrifice de l'Ecuyer du Roi pour accéder au monde des ancêtres. Ce rituel marque également l'achèvement du processus ascensionnel du souverain décédé à la paix mystique.

Pour saisir la portée de ce rite, il convient de préciser à nouveau les fonctions sociales des principaux opérants du rituel. Chacune d'elles traduit un aspect du lien socioculturel et spirituel du Yorouba avec l'univers des ancêtres.

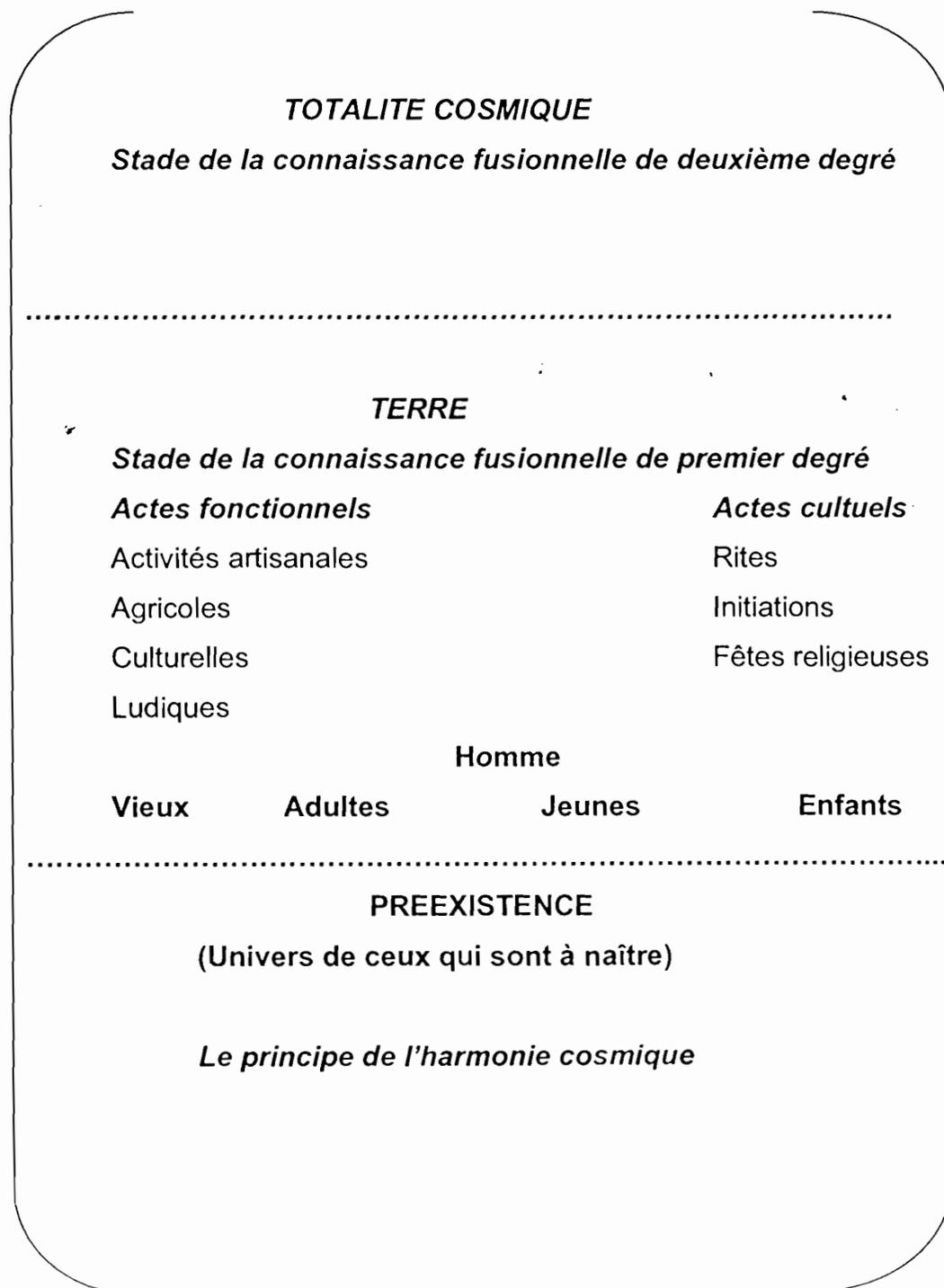
Le Roi, son écuyer et le Griot sont des fonctions héréditaires qui fondent le lien du passé et du présent, c'est-à-dire la permanence du lien vivifiant entre les ancêtres et les descendants, entre le géniteur et l'enfant, entre la matière et son esprit.

---

<sup>254</sup> Cazeneuve (J.), 1971, *Sociologie du Rite*, P.U.F.p.57

Le rite de transition est une mutation de la matière en substance. Celle-ci n'est réalisable que durant le processus de dissolution de la chair appelé Agemo, durant lequel le corps «immatériel» atteint une maturité certaine qui permettra à l'initié de franchir la « porte du passage », c'est-à-dire la dernière étape qui mène à l'univers des ancêtres. Le schéma suivant montre les différents niveaux de la connaissance fusionnelle :

***SCHEMA DE LA CONNAISSANCE FUSIONNELLE***



L'harmonie cosmique est une nécessité primordiale de l'ordre fonctionnel du cosmos. Le terme que nous avons défini comme une «totalité» à la fois sécable et non-sécable (dès lors qu'elle( la totalité) émane de constituants distincts), puisque dans la vision soyinkaïenne aucune partie du cosmos n'a d'existence autonome. Cette nécessité primordiale signifie interaction et interdépendance entre les trois niveaux de la «totalité cosmique» : l'univers de ceux qui sont à naître, l'univers des humains et l'univers des Ancêtres. Poser l'existence du Cosmos comme une «totalité» signifie alors poser l'unité de ses constituants comme consubstantielle à l'existence du cosmos.

La question que soulève Soyinka à partir de ce principe est la place de l'Homme dans le cosmos.

L'Homme serait à la fois une «force intégrée» et une force participant au mouvement général des «étants» physiques et spirituels. Chaque stade de la vie de l'homme constituerait une introduction progressive à la compréhension de ce mouvement. En d'autres termes, toute connaissance supposerait l'acquisition d'un savoir qui forme à la compréhension de l'Harmonie cosmique. La formation de cette connaissance commencerait au stade "foetal" où le nouveau-né est déjà envisagé comme un être cosmique avant qu'il ne soit envisagé comme un être terrestre.

La deuxième phase du principe harmonique cosmique se situerait au niveau des transitions existentielles qui fondent les classes d'âge, où les plus jeunes se nourrissent de l'expérience et de la sagesse des plus âgés. Ces transitions apparaissent également comme des initiations à la mystique cosmique.

La troisième phase découlant nécessairement de la deuxième mettrait l'homme au fait de sa survie et de sa culture par des actes fonctionnels (agricoles, culturels et ludiques...) et culturels (rites, initiations, fêtes religieuses...) Les actes culturels interfèrent avec les actes fonctionnels.

La quatrième phase serait le stade où se réaliserait le passage du stade fini (existentiel) au stade infini (métaphysique). Il constituerait le dernier niveau du principe harmonique.

Le principe harmonique du cosmos serait alors un système ascensionnel vertical, un système symétrique et circulaire qui suppose l'indissociabilité des niveaux cosmiques.

Il est donc possible de dire que le principe de l'harmonie cosmique est le fondement de tout le système métaphysique et social de l'univers soyinkaïen. Par ailleurs, se pose dans l'œuvre théâtrale de l'auteur nigérian la question de la fragilité de ce principe conséquemment à plusieurs situations de crises dont nous étudierons la portée ultérieurement.

Chez La'bou Tansi la conscience historique (dont nous avons défini les contours au seuil de cette partie) se pose différemment. Il ne s'agirait pas d'un univers social et culturel désigné comme tel mais d'un univers mental où surgiraient des schémas et des réflexes de la pensée traditionnelle Kongo.

La pensée traditionnelle chez La'bou Tansi reposerait alors sur l'idée que le surnaturel imprègne la vie quotidienne.

### **2.1.2. Le Surnaturel ou le Fondement de l'univers mental tansien**

Dire que le surnaturel serait un fait inhérent au fonctionnement socioculturel d'une collectivité donnée, ce serait affirmer l'existence d'un « espace » naturel qui lui est différent et interdépendant. Il nous faudrait donc préciser les contours sémantiques et fonctionnels du terme nature dans la conception tansienne.

La nature relèverait des choses tangibles, données à la perception immédiate de l'Homme, sans que n'intervienne la connaissance de type « transcendantal » par le truchement de l'Initiation, entendue dans son acception spirituelle, c'est-à-dire comme une compréhension des causes et des fins premières de l'Homme (Le sens de la Vie et de la Mort). Il s'agit ici de remonter le cours de la mystique existentielle et de se projeter dans la « Totalité », dont l'humanité n'est qu'un des constituants. La Nature renvoie donc au fonctionnel et au physique.

Le Surnaturel, quant à lui, serait un dépassement des contingences matérielles. Il supposerait un mouvement fécondant de l'esprit et non celui de la matière ou celui de

l'intellect (relevant de l'explication raisonnée du fonctionnement de l'existence et de ses manifestations).

Le monde tansien est donc un univers animiste. Cela signifie que le Surnaturel constitue le vecteur de la pensée collective.

### ***a- L'intuition profonde du Surnaturel : une manière d'être au monde***

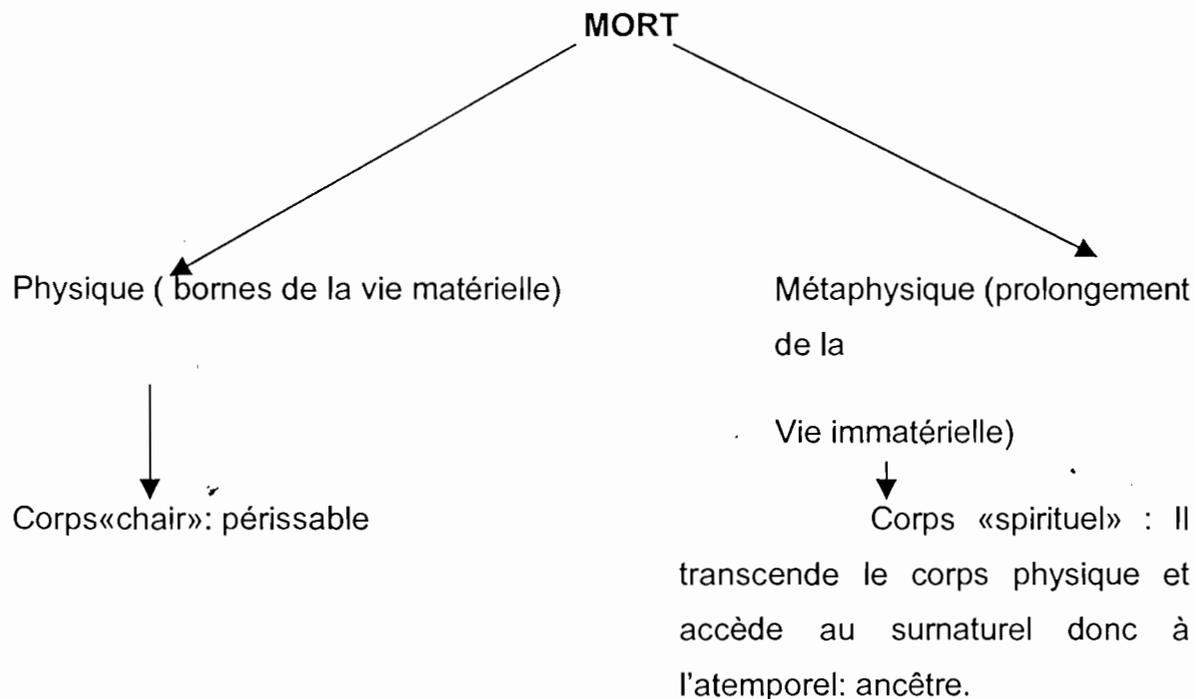
Le Surnaturel chez La'bou Tansi est l'intuition profonde d'une présence «immatérielle» qui influe sur la vie des vivants. En d'autres termes, cela signifie qu'aucun existant humain ne se conçoit sans déterminisme religieux et que la vie elle-même s'imbrique dans un principe fusionnel avec l'univers des Ancêtres. Ce qui fait de l'espace textuel tansien le théâtre d'une procession des vivants et des Morts où règne confusion des deux états : les Morts, par leur pouvoir de réincarnation, reviennent à la vie : le cadavre de Julius Kaesaire qui revit sur scène : "Une toyota rouge apparaît au fond de la scène. Au volant l'on reconnaît le spectre de Julius Caïd Kaesaire, qui comme en chef d'orchestre dirige le chœur tout en fumant un énorme cigare..." Dans *La Parenthèse de Sang* aussi, la Mort n'étonne point. Elle est tellement familière que les personnages ne savent plus s'ils appartiennent au monde des vivants ou à celui des morts.

Le monde des vivants ne peut donc se concevoir sans la présence du Surnaturel. Pour mieux comprendre cette donnée, voyons d'abord comment se présente le cosmos dans le théâtre tansien. Nous avons deux ordres cosmiques : le monde d'en haut (l'espace du Surnaturel) et le monde d'en bas (l'espace naturel). Ce dernier se subdivisant en trois sous-ordres : l'animal, le végétal et l'humain. C'est le principe de l'interférence entre les ordres et les sous-ordres qui régularise le fonctionnement cosmique.

### **Le monde surnaturel**

Evoquer l'existence du surnaturel dans la pensée Kongo, voire Bantoue, c'est poser l'existence des forces «invisibles» qu'on appelle «esprits». Or, l'esprit est

inséparable de la Mort, entendue comme une réalité du processus cosmique. Autrement dit la mort donne sens au surnaturel. Il nous faut donc avant toute explication du monde surnaturel définir le statut physique et métaphysique de la mort. Les deux aspects du corps de l'homme apparaissent dans sa vie terrestre. Toutefois ils n'atteignent pas leur plénitude qui n'est réalisable que durant la phase de la mort. Le tableau suivant pourra donner quelques éclaircissements nécessaires.



Le prolongement de la vie immatérielle du corps est un niveau «sélectif» qui constitue l'aboutissement d'un effort sur soi durant les différentes phases initiatiques de l'homme pendant sa vie terrestre. Alors que la mort «physique» est un niveau général concernant tout existant à la fin du processus de la vie terrestre.

On comprend bien pourquoi le statut d'ancêtres, état de la permanence spirituelle s'acquiert par la mort «métaphysique.»

Le corps «physique» devient, par un lent processus de dissolution, une particule de la matière totale, c'est-à-dire un état poussière qui se fond dans la terre nourricière. Le corps ne peut accéder à la condition spirituelle positive avec les vivants. Par exemple l'esprit de Libertashio (*La Parenthèse de Sang*) et celui du Père de Mallot (*Je soussigné Cardiaque*) agissent sur l'existence des personnages principaux. On pourrait

même sortir des pièces et trouver dans le roman tansien une prégnance très forte des esprits des morts, à titre d'exemple citons *La Vie et Demie*.

Le monde surnaturel précède donc celui des vivants en ce qu'il se présente comme son référent culturel et son modèle social. Ce qui fait du monde des vivants non seulement un espace subordonné mais également un espace existentiellement prédéterminé. Ce constat se dégage et trouve sens dans une tirade de DoFano : « (...) *une forme de destin ou quelque chose de ce genre ; sa mère et même sa grand-mère buvaient comme des trous, elles en sont mortes à un âge où l'on ne meurt pas chez nous. Oui, oui, ça vient de nos ancêtres et moi j'ai dû faire des efforts incommensurables pour échapper à la bouteille de mescaline. Déjà qu'on dit que le père de mon grand-oncle se droguait à l'âge de quatre ans, et que notre aïeule Joanto ne tétait pas tant que la mère n'avait pas frotté de la mescaline sur les seins.* » 255

### **b- Le monde d'en bas**

Il est constitué de trois catégories d'êtres : les végétaux, les animaux et les humains. C'est l'homme qui se trouve au centre du monde d'en bas. C'est lui qui donne âme et signification aux végétaux et aux animaux par le principe de «l'animation» de la Nature. Autrement dit, l'Homme confère aux êtres et aux choses de son environnement ses facultés existentielles dans le but d'établir une communication. L'univers tansien est un univers qui hait le silence des êtres. Tout doit parler ou se faire entendre : le Fou de *La Parenthèse de Sang* qui converse avec les feuilles où leur attribue des comportements humains :

«*Le Fou (à une feuille) : Eh ! Obramoussando ! Pas sur la tombe de Libertashio. (Un temps). Arrière ! Arrière ! Lessayino ! Arrière ! Agoustano. Laissez-lui la paix à ce pauvre Libertashio* ». Ou encore Mallot qui se voit tantôt chacal, cochon... tantôt en musaraigne, en hibou.

L'humain, le végétal, les animaux et les choses participent à un monde où tout est parole et correspondances avec le monde surnaturel.

---

<sup>255</sup> Labou Tansi, 1988, *Le Coup de vieux*, Présence Africaine, p.19

Nous allons maintenant voir comment se présente le système social à partir de la référence au monde surnaturel.

Le surnaturel détermine l'organisation sociale en référence au temps des Ancêtres.

### ***L'identification sociale de l'individu à l'ancêtre féminin***

La première manifestation de l'implication du surnaturel dans le système social communautaire est la filiation des individus à l'ancêtre féminin. C'est pourquoi la généalogie a valeur de repère identitaire. Celle-ci se fonde sur les relations utérines que nous désignons «autochtonie maternelle», marquant ainsi l'enracinement de la progéniture au corps de la mère. Toutefois cette filiation ne signifie pas que la mère détient le pouvoir de diriger la famille. Socialement celui-ci est donné à l'oncle maternel qui prend dans ce contexte sens et valeur de «mère masculine». Ce trait parental est particulièrement dominant dans *La Parenthèse de Sang*, dans *Moi, veuve de l'Empire* et dans *Le Coup de Vieux* où la figure de l'oncle maternel s'impose : Libertashio (l'oncle) et Martial (le neveu), Julius Caïd Kaesaire (l'oncle) et Oko-Brutus (le neveu); Dofano (l'oncle) et Shaba (le neveu).

La «maternisation» des rapports sociaux consolident les individus à la matrice originelle dont le corps de la femme constitue la symbolique parfaite. L'homme, quant à lui, incarne la force actante, c'est-à-dire celle qui donne mouvement et volonté.

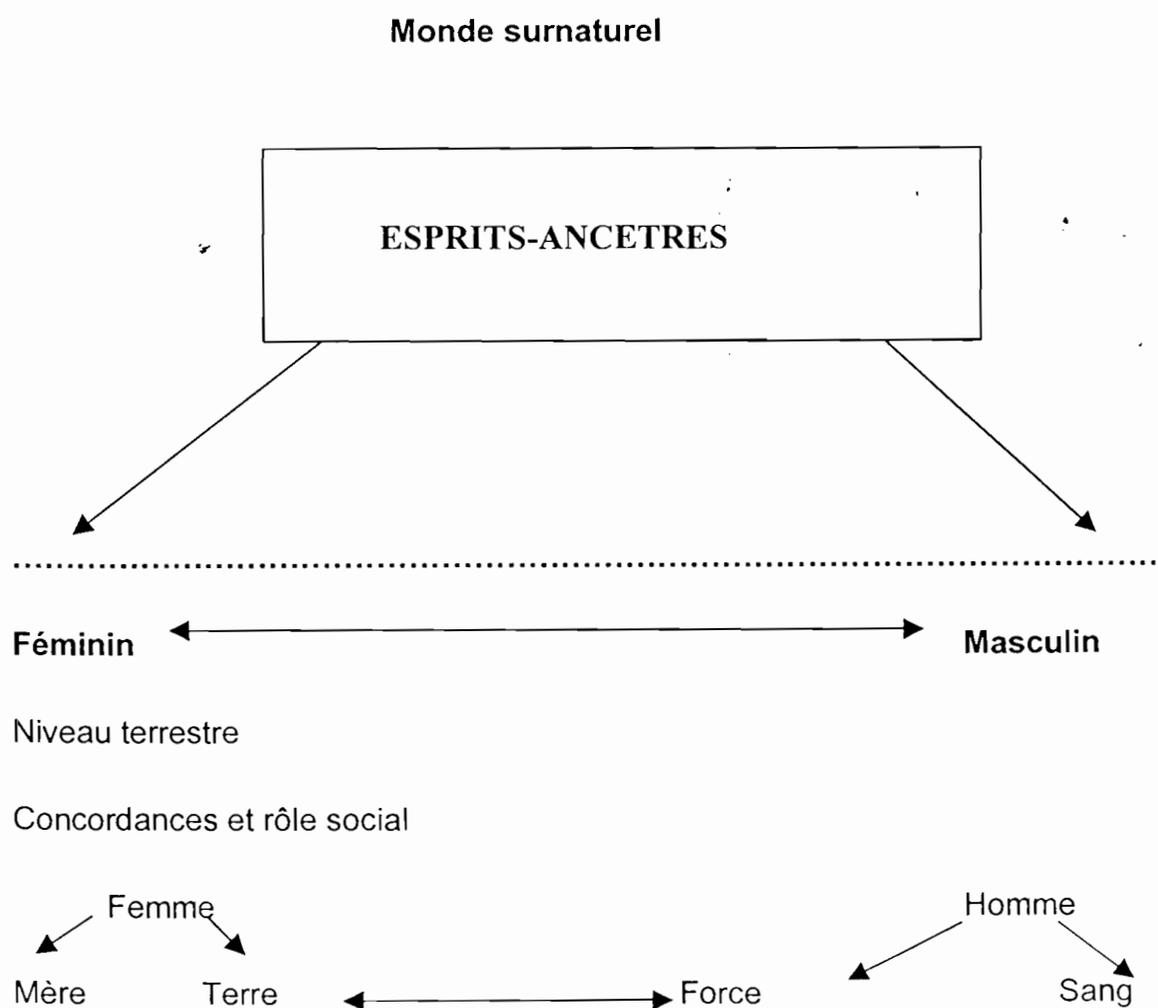
### ***La force actante de l'homme***

Cette force d'où découlerait le principe de la volonté, c'est-à-dire l'engagement de l'homme comme acteur de son existence prendrait source dans le pouvoir de l'ancêtre masculin. La figure du père apparaîtrait alors comme une énergie qui «dope» les actes posés par la progéniture. C'est pourquoi on constate que le «moteur» de la volonté de Mallot est la mémoire de son père décédé. Le même constat s'applique aux filles de Libertashio.

L'image de l'homme comme détenteur du pouvoir transformationnel de la vie se trouve dans l'attitude de Cléopâtre sollicitant la force de Boatus pour venger son mari

assassiné. Les filles Libertashio cherchent auprès de Martial, le « bouclier » masculin capable de parer à la brutalité des soldats.

Les rôles différentiels de l'homme et de la femme ne se situent pas sur un plan hiérarchique. Il s'agit d'une complémentarité qui renvoie à la place qu'occupe l'ancêtre féminin et l'ancêtre masculin dans le processus cosmique : l'ancêtre féminin symbolisant les attaches à la terre, l'ancêtre masculin représentant la force ou la semence qui donne vie à la terre. La vie terrestre émerge donc de l'union de la terre et du «sang» entendu dans le sens «spermatozoïdal». Le tableau qui suit illustre le principe de vie terrestre :



L'homme émergeant de l'union des énergies masculines et féminines prend la mesure de son existence terrestre et de son implication dans le processus cosmique à partir du verbe : moyen de communication qui instruit sur le monde humain et qui permet aussi d'accéder à la connaissance du monde surnaturel. C'est sur ce dernier aspect que nous nous pencherons.

### ***c- Le verbe transcendantal : la fécondation de l'être mystique***

Le verbe apparaît comme une force qui véhicule la permanence du surnaturel dans la vie terrestre. L'Homme doit la posséder pour aller dans l'essence des phénomènes et atteindre la plénitude de son être, c'est-à-dire qu'il lui faut réaliser la conjonction du corps matériel et du corps immatériel.

On peut aisément le voir dans le langage de certains personnages. Chez le Fou ou Mme Portès (*La Parenthèse de Sang*), le langage ésotérique permet d'accéder au monde des esprits et de communiquer avec eux. Pour Mallot (*Je soussigné Cardiaque*) ou Shaba (*Le coup de Vieux*) le verbe est une force qui est vécue comme une manière de s'éprouver soi-même. Autrement dit, il s'agit de puiser dans les profondeurs de son être « révolté » la liberté fondamentale. C'est un acte de « concassage » de la réalité brute afin d'opérer une mutation spirituelle qui constitue une rupture avec un monde qui réduit l'homme à sa dimension physique.

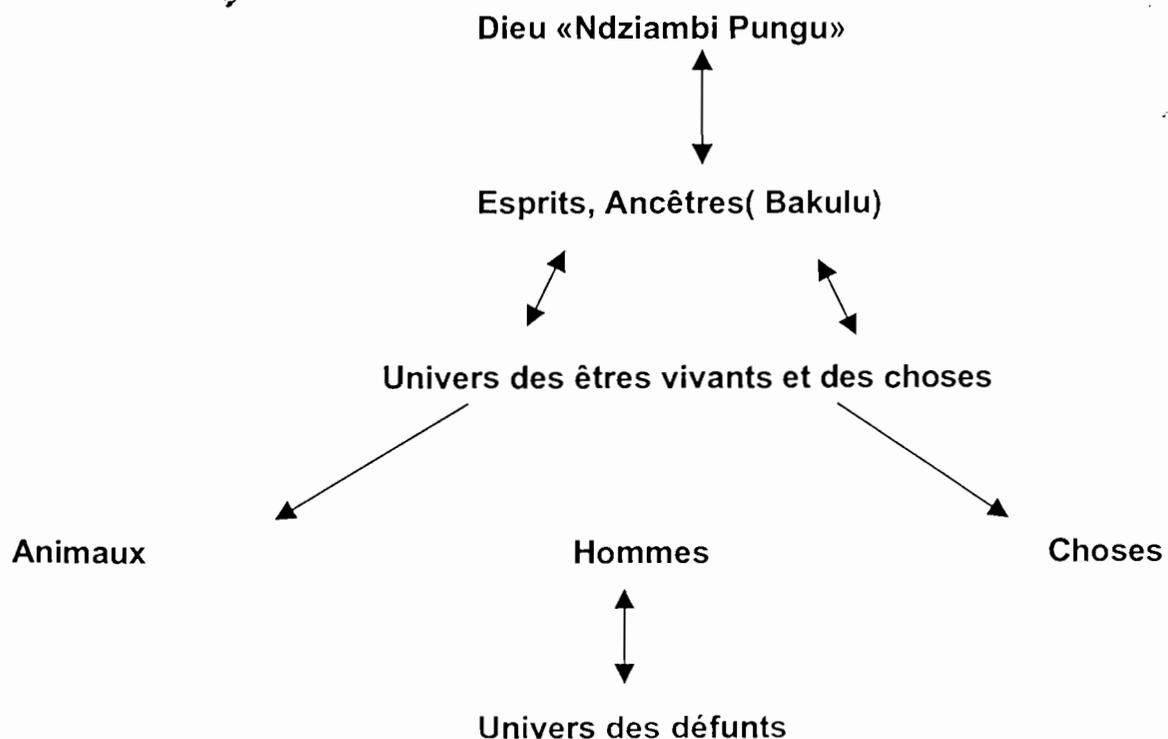
Le verbe transcendantal fait surgir l'être « insaisissable » à la surface du monde invisible. La'bou Tansi intègre les rapports de l'homme avec le Surnaturel comme une manifestation de l'ordre cosmique qui englobe toute forme d'existence et toutes les interactions cosmiques. Ce qui nous amène à évoquer le concept de totalité cosmique chez La'bou Tansi.

### **d- La Totalité cosmique chez La'bou Tansi**

La Totalité cosmique chez La'bou Tansi renverrait au « Fond premier » dans lequel se meuvent les principes de vie terrestre et spirituelle. Autrement dit les vivants (hommes, éléments de la nature et les choses) et les morts fusionneraient dans une totalité métaphysique dont la connaissance relève de la haute mystique. La Totalité cosmique est gouvernée par une Force transcendant le tout existentiel et spirituel. Cette

force n'est pas évoquée mais suggérée à travers la surdimensionnalité de la Totalité cosmique. Il semble, à cet effet, que les personnages tansiens éloignés de tout contact avec ce « fond premier » se cramponnent à une relation spirituelle de proximité avec les Ancêtres pour donner sens à leur existence. Pris dans l'acception de l'Univers que nous décrivons, Dieu est un concept qui est vécu et qui relève du domaine de l'intuition. Il n'est donc pas décrit mais senti par le biais de la mort à la fois proche et mystérieuse. On peut comprendre la Totalité cosmique comme l'intégration de toute existence physique ou/et métaphysique à l'ordre de l'insondable être Premier. On pourrait schématiser cet ordre de la manière suivante :

### SCHEMA DE LA TOTALITE COSMIQUE



Le «Fond premier» sera défini comme l'univers du Dieu Suprême qui est la cause de la Totalité cosmique. Omniscient dans tout phénomène, il n'a cependant aucune familiarité avec les univers qui lui sont subordonnés. C'est le principe de la Liberté qui

fonde leurs rapports. L'absence d'évocation du Dieu traditionnel dans la pièces de La'bou Tansi explique bien cette situation. Toutefois elle (l'absence d'évocation du Dieu traditionnel) ne signifie pas négation de son existence. Car, c'est l'intuition fondamentale d'une présence transcendant le Tout existentiel et métaphysique qui fonde les rapports de l'Homme à l'Etre Suprême «Nzambi Pungu» en langue Kongo et chez d'autres peuplet du Congo Brazzaville, du Congo Kinshasa et du Gabon. J. Van Wing écrit à ce sujet : «*Nzambi Pungu apparaît comme un être invisible et très puissant qui a tout fait, hommes et choses, un «maître souverain, inabordable»* <sup>256</sup> contre lequel il n'est pas de recours.

L'intuition fondamentale d'une présence transcendantale se manifeste par la croyance de la mort comme un "pont" entre les univers qui ne sont pas donnés à la connaissance du commun des hommes. La'bou Tansi évoque dans ses pièces les personnages à même d'opérer ou de réaliser des contingences matérielles. Parmi ces personnages il y a les possesseurs du «verbe mystique» (Mallot, Le Fou, Mme Postès, Aleyo...) dont la caractéristique essentielle est l'élévation de leur condition humaine pour réaliser la fusion avec le spirituel.

Au-dessous du Fond premier, il y a l'univers surnaturel en langue Kongo, Bakulu. C'est un univers fortement présent dans les pièces de La'bou Tansi. Il renvoie aux Esprits auxquels se réfèrent les vivants et qui constituent la sève vivifiante de leurs actes quotidiens.

Après l'univers des Ancêtres suit celui des humains, des végétaux, des animaux et des choses. Ces quatre constituent l'espace du monde terrestre l'espace qui est en soi impensable sans l'univers des Ancêtres. Dans *La Parenthèse de Sang*, la vie et la mort sont semblables et créent une situation chaotique pour celui qui n'est pas informé du sens cosmique. Dans *Moi, veuve de l'Empire*, le défunt Julius Kaesaire surgit à la vie. Dans un entretien accordé à la revue «*Notre Librairie* » Sony La'bou Tansi déclare d'ailleurs : «*En tant qu'africain, la mort n'est pas pour moi définitivement rejetée. Le mort vit avec ses vivants.*» <sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Cité par Georges Balandier in *Sociologie actuelle de l'Afrique*, 1955, P.U.F. p.309

<sup>257</sup> Sony(L.T.) cité par

Au cœur de l'univers terrestre se trouve l'homme, réceptacle des forces surnaturelles, c'est-à-dire (mystiques et forces énergétiques) possédant les capacités de dépasser l'opacité de la matière pour aller dans l'essence des êtres et des choses. Le «palier» inférieur de la Toialité cosmique est l'univers des défunts. La différence entre cet univers des abysses chthoniennes et l'univers des ancêtres tient à la distinction qui existe entre le corps «physique» et le corps «métaphysique», autrement dit entre la matière et l'esprit.

L'élément important est le devenir du corps des êtres vivants après la vie terrestre. En d'autres termes, La'bou Tansi pose ici la question suivante : Que devient l'Etre vivant après la mort ? Sans apporter des réponses explicites, il donne quelques clés pour saisir de l'au-delà dans l'ontologie Kongo.

Il y aurait donc après l'existence terrestre une continuité de la vie du corps sous sa forme matérielle : A ce niveau, on parlera d'une fusion totale du corps physique avec le corps premier, la Terre. Ce qui expliquerait la continuité de la matière, c'est à dire son caractère atemporel. Les revenants, dont le spectre de Jullius Kaesaire (*Moi, veuve de l'Empire*) sont des exemples patents. Sous la forme spirituelle : le corps «métaphysique» accède à l'univers des ancêtres et devient esprit ; c'est-à-dire une âme qui s'est affranchi du poids de la matière. Ce qui expliquerait que les esprits apparaissent comme des représentations mentales obsédantes ayant le pouvoir d'influencer le temps des êtres vivants. Nous citerons encore l'esprit de Libertashio dans *La Parenthèse de Sang*.

En définitive les Ancêtres représentent une influence bénéfique. En revanche les revenants ont une influence négative. Ainsi, on pourrait dire que dans la totalité cosmique, il y a les principes du Bien et du Mal qui régulent son fonctionnement.

### 2.1.3.Approche comparative des logiques fonctionnelles Culturelles

### 2.1.3.1. *Ordre culturel comparé*

Au terme de cette description différenciée de la conscience historique et collective chez Soyinka et chez La'bou Tansi, nous ferons un certain nombre de remarques qui seront élargies à d'autres références culturelles négro-africaines.

Ce qui frappe en premier lieu c'est la conjonction des logiques fonctionnelles traditionnelles : l'univers culturel tansien et l'univers culturel soyinkaïen ont la même «organisation de profondeur», mieux une même identité ontologique. La conscience historique et collective chez les deux dramaturges repose ainsi sur une structure commune de l'ordre cosmique, c'est à dire une totalité tridimensionnelle :

Le premier niveau est celui des forces transcendantes. Chez Soyinka, c'est l'univers des divinités (Orisha). Chez La'bou Tansi, il s'agit des Ancêtres (Bakulu). L'interférence et l'interaction entre l'univers des vivants et celui des ancêtres ou des divinités apparaissent clairement chez les deux dramaturges. Un tel constat sur l'identité des deux niveaux cosmiques ne se limite pas aux seuls cadres culturels décrits. Elle est une constante de l'animisme. L'interférence et l'interaction entre l'univers des vivants sont les fondements religieux et sociaux des aires culturelles africaines traditionnelles. Comme l'écrit A. Hampaté Bâ «*Il n'y a pas le sacré d'un côté le sacré et le profane d'un autre, tout est lié, tout met en jeu les forces de la vie.*». 258

La différence notoire à ce niveau cosmique se trouve dans la subdivision de cet univers. On constate chez Soyinka que les divinités sont directement reliées au Dieu Suprême, Olodoumaré de qui elles tirent la délégation d'établir la communication avec les vivants. Il existe une symétrie relationnelle entre Divinités et Dieu Suprême. En dehors des Divinités, l'univers des forces transcendantes intègre en son sein les nombreux esprits qui peuplent l'univers des vivants. Nous définirons le terme esprit de la manière suivante : l'esprit est la force d'essence divine qui se loge dans la matière pour le mouvoir. Il peut aussi signifier le principe du "mouvement" contenu dans les éléments naturels comme l'Eau, le Feu, la Terre...

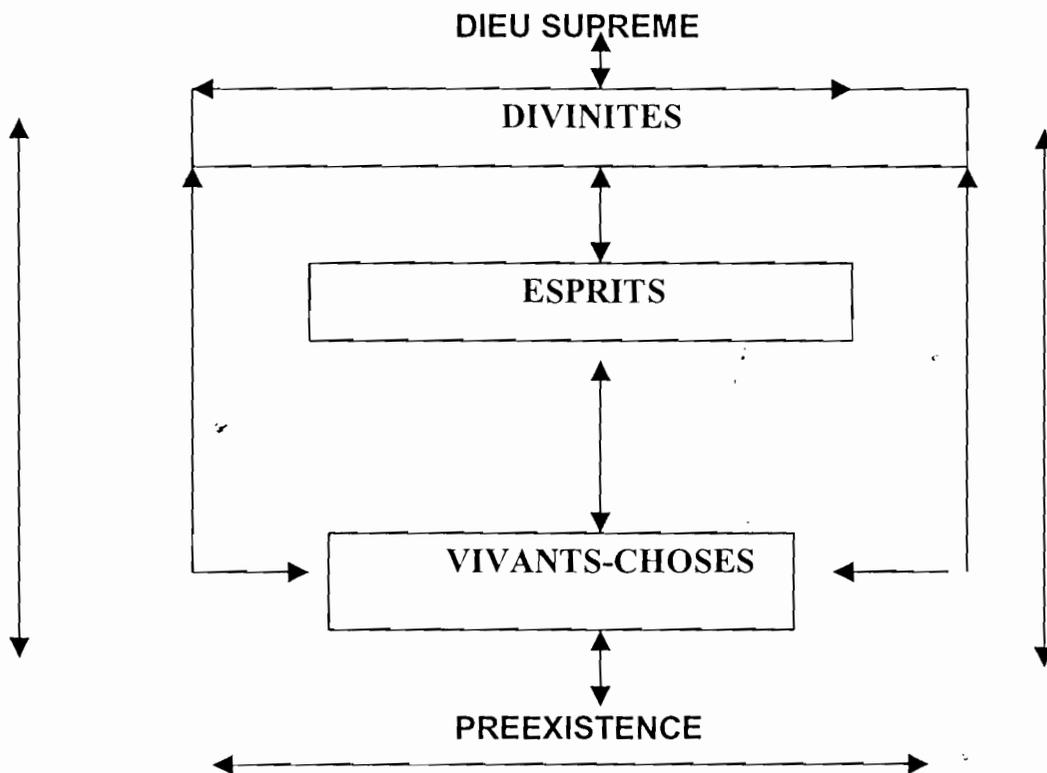
---

<sup>258</sup> Hampaté Bâ(A.), 1972. *Aspects de la civilisation africaine*. Paris. Présence africaine, p.124.

On pourrait alors faire un schéma de l'ordre transcendantal chez Soyinka. Ce schéma sera appelé «schéma des interactions mystiques» :

### SCHEMA DES INTERACTIONS MYSTIQUES

#### TOTALITE COSMIQUE : PRINCIPE DE MOUVEMENT PERPETUEL



Nous avons trois types de rapport :

- **Le premier est vertical** : il suit le mouvement ascensionnel de l'Homme tant sur le plan physique que moral et spirituel. C'est le niveau de la hiérarchisation des êtres qui se fonde sur le principe de mutation. La configuration de la verticalité des forces cosmiques ne signifie pas que le Ciel est le siège de la spiritualité comme dans la pensée chrétienne ou musulmane. La verticalité est tout simplement un principe de gradation, de

mutation et d'évolution entre trois stades : Préexistence, Plan Fini et Plan Infini. La notion de plan fini ne renvoie pas non plus à l'acquisition totale par l'homme du principe de concordance. Il signifie que, passant du stade de la préexistence à celui de la matérialité, l'Homme réalise et éprouve son corps. Le plan infini signifie que l'Homme accède à l'atemporalité des forces numineuses.

• **Le deuxième est transversal** : il renvoie à la mobilité et de la transition. Il est, par définition, l'axe des échanges du don et de l'extériorisation. Il équivaut dans le processus rituel aux séquences où interviennent la participation de l'assistance avec l'initié ou les officiants. Dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, c'est toute la composition de l'Acte I où Le Griot (l'officiant), Elesin (l'initié), les femmes du marché, les danseurs et les chanteurs... :

« **Elesin** : *Ma bride est lâchée.*

*Je suis maître de mon destin. Quand viendra l'heure  
Regardez-moi danser sur le chemin qui se resserre,  
Suivre les traces illustres de mes glorieux précurseurs  
Mon âme est ardente. Je ne me détournerai pas de ma route.*

**Des femmes** *Tu ne prendras pas de retard ?*

**Elesin** *La tempête décide où et quand elle entraîne les géants de la forêt. Lorsque l'amitié appelle l'ami véritable accourt.*

**Des femmes** *Rien ne te retiendra ?*

**Elesin** *Rien. Comment ! On ne vous l'a pas encore dit ?*

*Je vais tenir compagnie à mon maître et ami  
Qui dit que la bouche ne croit pas à ses propos  
lorsqu'elle affirme :*

*« Non, j'ai déjà goûté à tout cela » ?... »<sup>259</sup>*

---

<sup>259</sup> Soyinka(W.), op.cit pp 20 21

- **Le troisième niveau** est celui de la circularité et de la fusion des niveaux. C'est celui qui réalise la concordance parfaite entre les forces cosmiques, à partir d'un «point» spirituel non représenté mais éprouvé qui constitue la force et la cause de tout. Olodoumaré est cette force qui est à l'origine de toute énergie cosmique, initiateur et garant du fonctionnement des interactions cosmiques.

La circularité envoie à l'ordre de la permanence des choses. C'est le principe de vie parfait. C'est à ce niveau que s'opère la problématique existentielle telle que la pose Soyinka. L'ordre cosmique du monde moderne n'est plus circulaire. La reconquête de cette circularité est la condition cardinale de l'unité fondamentale entendue comme solidarité de toutes les composantes cosmiques. C'est également l'unité fondamentale qui imprègne toute la puissance des symboles et des archétypes.

Chez La'bou Tansi, l'univers des Ancêtres est distinct de l'Univers du Dieu Suprême «Nzambi Pungu», même si les Ancêtres sont des forces d'ordre métaphysique, comme le Dieu Suprême. Cette distinction relève, comme nous l'avons mentionné antérieurement, du concept de la Liberté qui gouverne les rapports entre les forces ou les énergies cosmiques et le Dieu Suprême.

### **Qu'est-ce à dire ?**

La Totalité cosmique créée par «Nziambi Pungu» est une donnée physique et métaphysique qui ne nécessite pas la référence au Dieu Suprême pour être comprise et vécue. Elle est une force intégrée en l'Homme, particule de cette totalité cosmique. Dès lors Dieu, fondu dans l'Être de l'Homme, n'a pas besoin que celui-ci manifeste la preuve de son existence. Il existe donc une forme de liberté entre le créateur et ses créatures. Cette Liberté signifie pour l'Homme responsabilité.

Toutefois la dimension religieuse de l'Homme n'est pas inexistante. Car l'Homme a besoin d'un référent spirituel direct tel que le nécessite la dualité de son être : être physique et être spirituel. Pour cela, les repères religieux directs auxquels il se réfère régulièrement sont les Ancêtres et les divinités - qui constituent des reflets de la puissance divine.

### ***L'univers des humains***

On note également à ce niveau une similarité sur «l'organisation en profondeur» des espaces socioculturels évoqués dans les pièces. Il existe chez La'bou Tansi comme chez Soyinka une relation de dépendance entre l'univers des humains et l'univers des Ancêtres. Le premier niveau cité est tributaire du second. Cependant des différences sont à relever au niveau de la structure sociale.

Chez Soyinka, le père tient une place importante au niveau clan familial. En effet, c'est autour de lui que s'organisent ses deux structures sociales. De même le système filial repose sur l'appartenance à la lignée du père. On peut le voir lorsque Igouézou constate durant son séjour urbain que son frère jumeau rompt les «liens du sang », c'est-à-dire l'appartenance au même géniteur ou lorsque le vieillard de *Un sang Fort* désire transmettre la fonction héréditaire à son fils Emar.

Chez La'bou Tansi, c'est l'appartenance à la lignée maternelle qui constitue les repères identitaires de l'individu. Le noyau du système social est la mère qui symbolise l'attachement à la Terre "Tsi" en langue Kongo. Ce qui explique que la généalogie ait pour référent la relation à la génitrice. Socialement les liens maternels sont valorisés. C'est l'oncle maternel (désigné en Kongo, Ngudzi-Kadzi, littéralement cela signifie Mère-Oncle) qui est le garant de la structure familiale vis-à-vis de la société.

### ***Le troisième niveau cosmique***

C'est ici que réside les variations les plus notoires dans la conception de la Totalité cosmique chez Soyinka et chez La'bou Tansi.

Chez Soyinka, le troisième niveau cosmique est l'Univers de ceux qui sont à naître. Il y a une intégration du devenir au mouvement cosmique. On pourrait donc définir l'homme Soyinkaïen comme un être tridimensionnel :

- La première dimension est celle de «l'être à naître ». Celui qui antécède l'Homme social et l'Homme métaphysique (l'Ancêtre). Car il est au commencement du processus de la vie. Cela veut dire que la vie de l'Homme débute avant son existence terrestre. Ce qui peut paraître un truisme prend

ici une valeur de toute première importance. Car «l'être à devenir» est envisagé comme une force participant à l'ordre cosmique et qu'il est antérieur à toute forme d'existence.

- La deuxième dimension renvoie à l'Etre social. Il s'agit du "non-né" qui accède au monde visible. C'est le processus final de l'enfantement de "l'Etre à devenir" au stade de la matérialité totale. A partir de là, il s'intègre dans un espace social et pluri-existential dans lequel il apprend progressivement à devenir une force active.
- Le troisième niveau cosmique de l'Homme se réalise au moment de la Transition. Au terme de son existence terrestre, l'Homme parvient au stade immatériel après le processus de la dissolution de la chair.

Chez La'bou Tansi, le dernier niveau cosmique renvoie à l'univers des défunts condamnés à l'errance. Il s'agit ici des vivants qui ne sont pas parvenus au terme de leur parcours existentiel à s'élever au-delà de la condition du corps matériel. L'univers des défunts se fonde au corps matériel cosmique, la terre. Autrement dit pour La'bou Tansi, le monde des humains est une étape de l'être vivant et non une fin en soi. Celle-ci doit le conduire soit à la permanence spirituelle (l'Univers des Ancêtres), soit à la permanence physique (L'univers des forces chthoniennes).

Cette conception du monde exclut l'Homme comme un être de devenir mais l'envisage comme un être en situation. C'est-à-dire que l'Homme se façonne à chaque niveau où il se trouve. L'homme tansien, être également tridimensionnel, commence au niveau de sa présence au monde terrestre. Cela veut dire que le stade ultérieur constitue une possibilité d'être et non un être en soi comme chez Soyinka. Pour La'bou Tansi la naissance de l'Etre est le véritable commencement de sa vie cosmique.

Chez La'bou Tansi et Soyinka, la conscience collective et historique prend source dans une vision du monde où le cosmos est une pluralité d'existences régie selon un principe dual des réalités physiques et immatérielles. L'ordre cosmique a été conçu par un Dieu Suprême entretenant avec ses créatures une relation de conviction religieuse active qui constitue le fondement de la liberté première de l'homme.

Les descriptions qui viennent d'être faites ne doivent pas laisser penser que ces logiques communautaires ne sont vécues que sous l'angle de la quiétude et de l'absence de discordances. « *Il n'est point une société qui ne se révèle à quelque degré problématique, mise à l'épreuve en raison même des principes qui régissent sa constitution et son maintien, et du fait qu'elle se trouve en débat constant avec le temps.* »<sup>260</sup>

Il sera donc question d'examiner comment se manifestent les situations de tension et de crise au sein du modèle traditionnel tel qu'il s'exprime chez La'bou Tansi et chez Soyinka.

#### **2.1.4. Tensions et crises au sein des espaces traditionnels**

« *Tout ordre social se saisit comme problématique et vulnérable (...) si la société se propose comme un ensemble unifié, homogène, dominant les différences et les coupures qu'elle porte en elle, sa réalité contredit cette affirmation. Ce qui se découvre, en fait, ce sont des sociétés dans la société, inégales et concurrentes, liées par des rapports de domination-subordination, des sociétés soumises chacune à leur logique et à celle de leurs relations mutuelles. Elles se révèlent davantage dans leurs caractéristiques et leurs affrontements, où la société globale se trouve radicalement remise en cause.* »<sup>261</sup> La citation de Georges Balandier pose les bases de l'orientation de l'analyse qui va être faite.

#### **a- Dualisme social chez Soyinka et La'bou Tansi**

##### ***Le Dualisme sexuel***

##### ***Fonctionnement***

La répartition des fonctions et des rôles sociaux est fondée sur la distinction Homme/Femme. Ce fait sociétal universel des espaces traditionnels qui perdurent dans de nombreux pays modernes est exprimé avec force dans plusieurs pièces de La'bou Tansi et de Soyinka.

---

<sup>260</sup> Balandier (G.), 1974, *Anthropo-Logiques*, P.U.F, p.9

<sup>261</sup> Balandier(G), op. cit. p.8

Dans *Les Gens des Marais*, le couple Alou/Makouri illustre par leurs comportements la place et les rôles sociaux qu'ils occupent respectivement selon leur sexe.

D'un côté, Alou, la femme a en charge les fonctions vitales : procréation, tâches domestiques... Elle est au service de son mari, de sa famille et de la communauté. A titre d'exemple, citons une réplique de Makouri qui montre le type d'attributions de la femme au foyer :

«**Makouri** : Alou ! Apporte de l'eau pour laver les pieds du visiteur. »

plus loin «(...) Eh bien, ne reste pas plantée là ! Arrange un peu la pièce pour recevoir le kadiye... Débarrasse toutes les saletés. » 262

- **Makouri**, l'homme, est l'autorité morale et sociale de la famille. Ce rôle l'éloigne, ipso facto, de toute activité domestique. Pour comprendre ce partage social sexiste des responsabilités, il faudrait se référer à la symbolique sociale que nous présentons dans le tableau suivant :

| Hommes   | Femmes   |
|--|--|
| <p data-bbox="421 1256 603 1294"><b>Symbolisme</b></p> <p data-bbox="229 1312 871 1346">LIAISON AVEC LES ANCETRES ET LES DIVINITES</p> <p data-bbox="229 1413 603 1447">PARTICULARITES SOCIALES</p> <p data-bbox="229 1514 863 1547">PARTICULARITES RESPONSABILITES SOCIALES</p> | <p data-bbox="991 1256 1173 1294"><b>Symbolisme</b></p> <p data-bbox="1086 1312 1465 1346">TERRE- CORDON OMBILICAL</p> <p data-bbox="1086 1413 1465 1447">PARTICULARITES SOCIALES</p> <p data-bbox="991 1514 1305 1547">TACHES DOMESTIQUES</p> |

<sup>262</sup> Soyinka (W.), op. cit.p.27

L'Homme serait le géniteur. Il incarnerait de ce fait la force du sang qui constituerait la sève vivifiante du lignage des liens avec ses ancêtres et les divinités. Il posséderait ainsi la force du principe de vie et de la conscience historique. Alors que la femme aurait un rôle passif. Elle serait le réceptacle de la semence de l'homme. Elle symboliserait la Terre nourricière où l'enfant apprendrait ses premiers pas au monde. Elle incarnerait le principe de la continuité existentielle.

L'homme incarnerait, dans l'univers des personnages soyinkaïens la force de caractère. Il devrait à tout instant manifester la maîtrise de son corps et des événements qui peuvent arriver au cours de son existence terrestre. Par exemple, Makouri dans *Les Gens des Marais* reste imperturbable sur l'absence prolongée de son fils alors que son épouse, Alou, apparaît sensible et fragilisée par l'idée que son fils, Igouézou, a été englouti dans les marécages. L'homme semblerait représenté le dépassement de la condition naturelle alors que la femme serait proche de la nature.

Sur le plan social, l'homme, préparé aux aléas de la vie par la force de son caractère, doit faire respecter l'ordre communautaire. Par exemple, **Makouri** ne cède pas à la tentation de garder son fils sous son toit après le sacrilège fait à l'autorité religieuse, **le Kadiye** et choisit la paix communautaire en demandant à son fils de quitter le village : «**Makouri** : *Il faut que je le suive, sinon il va soulever tout le village contre nous.*»<sup>263</sup>

Le concept «Nature» selon La'bou Tansi l'homme renverrait plutôt à l'essence de la vie. C'est la femme qui incarne cette essence. Il s'agit d'un symbole valorisé socialement puisqu'il signifie rattachement de l'homme au « *ventre de la mère* ». C'est donc la filiation maternelle qui constitue le repère généalogique de l'Être humain. Tandis que l'homme apparaît comme le géniteur de l'Être social, c'est-à-dire celui qui

---

<sup>263</sup> Soyinka(W.), op.cit. p.53



personnages féminins incarnent ces valeurs par rapport aux hommes qui sont des brutes ou des forces explosives.

### ***b- Tensions engendrées par le dualisme sexuel***

La subordination de la femme porte en elle les germes de la désobéissance et de la contestation de son statut.

Ces situations sont souvent la conséquence du pouvoir écrasant de l'homme. On constatera alors l'émergence de nombreuses situations de tension ou de crise, qui ébranlent en partie la rigidité de l'ordre traditionnel. Elles démontrent aussi l'apparent équilibre social. La question qui est soulevée à partir de ces manifestations de désordre social au sein des structures traditionnelles par La'bou Tansi et Soyinka est la suivante : Quelle est la place et l'impact de la liberté au sein des sociétés traditionnelles ?

Nous donnerons des éléments d'explication à la fin de ce chapitre lorsque nous aurons abordé tous les aspects de la dualité sociale dans l'espace traditionnel, comme source de tensions ou de crises. On peut voir à partir de nombreuses situations textuelles les manifestations de la contestation ou de la désobéissance des femmes. Celles-ci peuvent se résumer comme une contestation du pouvoir phallique.

### ***La contestation du pouvoir phallique***

Elle est l'aboutissement des comportements rigides et dominants de l'homme vis-à-vis de son épouse et à l'égard de sa progéniture. Elle se caractérise notamment par des protestations verbales ou par des refus catégoriques de la femme d'obtempérer aux injonctions de l'homme. Par exemple, Alou vitupère contre son rôle au foyer :

*« Makouri : C'est lui. C'est lui... Eh bien, ne reste pas plantée là ! Arrange un peu la pièce pour le recevoir... Débarrasse toutes les saletés. (Alou commence à mettre de l'ordre à la hâte. Elle emporte les paniers de Makouri, revient vite chercher ses affaires à elle, ressort en courant. Elle mouche les mèches des lampes et range tout ce qui traîne.)*

*Makouri : et regarde s'il y a quelque chose à boire au grenier. Le kadiye prendra peut-être quelque chose.*

*Alou, grommelant : Débarrasse ça... prépare le dîner... va voir s'il y a quelque chose à boire... Et si tu bougeais un peu toi aussi, pour une fois ! »<sup>264</sup>.*

La contestation du pouvoir phallique se manifeste aussi lorsque l'homme affiche sa dureté quand un événement quelconque paraît ébranler l'unité familiale. La femme agit alors contre la fermeté et l'indifférence de son époux. On peut le constater dans la situation suivante :

*«**Makouri** : En tout cas, je n'accomplirai pas les rites funèbres pour un fils quand je sais qu'il est en vie.*

*Alou : Si tu l'aimais comme un véritable père, tu saurais qu'il est mort. Mais tu n'as aucun sentiment. N'importe qui pourrait penser qu'il n'était pas de ton sang.»<sup>265</sup>*

D'autres forces d'opposition contre le pouvoir exclusif et abusif de l'homme peuvent subvenir, par exemple la place des sentiments et celle de l'humanisme sont remises en question par l'homme. Un exemple illustre aisément : la femme d'Orougoué ne supporte pas la brutalité de la circoncision :

*«**Le kadiye** : Et ce n'est pas tout. La mère, cette idiote, en entendant les cris, elle a essayé de s'échapper de l'endroit où on l'avait enfermée pour aller retrouver son fils.» <sup>266</sup>*

Cette contestation peut conduire à la transgression des lieux qui symbolisent la force et le pouvoir masculins. Ainsi, la femme d'Orougoué a fini par pénétrer l'autel de la circoncision masculine :

*«**Le kadiye** : C'est invraisemblable ! On ne peut jamais se fier aux mères. Et quand je pense qu'elle a fini par y arriver !*

***Makouri** (se frappant la tête de ses doigts) : Malgré l'interdiction des dieux !*

---

<sup>264</sup> Soyinka(W.), op.cit.p.21

<sup>265</sup> Ibid., ibidem. p.12

<sup>266</sup> Ibid., ibidem, p.45

*Le kadiye : Eh oui ! Il a fallu que je purifie le garçon et que j'efface cette souillure. C'est la quatrième circoncision que je vois se passer ainsi. »<sup>267</sup>*

La contestation du pouvoir phallique par la femme consiste à affirmer ses attributs sociaux dominants comme valeurs positives afin d'établir un équilibre des forces.

D'autres formes de contestation existent, nous citerons par exemple celle qui naît au sein des classes d'âge et que nous appellerons la contestation du droit d'aïnesse qui résulte de la suprématie des adultes sur les jeunes.

### ***La dualité des classes d'âge : le droit d'aïnesse contesté***

#### ***Fonctionnement***

Les rapports des plus jeunes avec leurs aînés adultes sont au cœur de l'organisation des sociétés traditionnelles parce qu'ils impliquent la continuité de l'ordre traditionnel. Nous avons étudié dans le chapitre précédent les enjeux de l'intégration des jeunes dans l'âge d'homme ; c'est-à-dire l'âge de la maîtrise de son être et de son environnement. Cette intégration suppose une conformité aux principes qui régissent l'ordre social. On comprend pourquoi la notion du respect des aînés et des anciens est le fondement de la conduite sociale. Or, il apparaît aussi que l'autorité des aînés ou des pères est mise à rude épreuve par les jeunes. C'est ce qui se passe lorsque Eman, choqué par le comportement du maître des jeunes initiés à l'endroit de sa fiancée décide de voler au secours de celle-ci. On le voit également lorsque Sunma, la fille de Jaguna, se ligue contre les notables du village lors du rite du bouc-émissaire pour sauver son amant d'une fin terrible.

La contestation des jeunes contre l'ordre socioculturel se traduit chez Soyinka par une transgression de l'autorité religieuse. Ainsi, on peut noter deux situations conflictuelles où deux jeunes (Igouézou et Eman) contestent le pouvoir des représentants de l'ordre religieux ou social : Igouézou contre le kadiye (Prêtre de la divinité des Marais), Eman contre le maître à propos de ses intentions pédophiles.

---

<sup>267</sup> Idem

Chez La'bou Tansi les «foyers» de la contestation sociale apparaissent dans les rapports de filiation ou dans les rapports conjugaux.

### **c- Crises ou Tensions dans les rapports de filiation**

#### ***Logique des rapports de filiation***

Comme nous l'avons décrit antérieurement, le système social dans l'univers tansien repose sur l'identification de l'individu à la lignée de l'ancêtre maternel et sur l'autorité du père dans la formation ou l'éducation de sa ou ses progéniture(s) masculine(s). Alors que celle des jeunes filles relève à la fois de la responsabilité de la mère et du père. Nelly, la fillette du personnage principal, Mallot, est sous la tutelle de sa mère pour l'apprentissage des tâches domestiques et sous celle de son père pour la formation de l'esprit.

Pour mieux saisir le fonctionnement des rapports de filiation, il faudrait situer l'individu. Nous avons largement présenté ou décrit le lien symbolique. Nous insisterons sur le lien social et éducatif, sur l'absence d'unité constatée dans la cellule familiale. Ainsi, on peut voir dans les propos de Martial les difficultés d'une cohésion familiale. Bien qu'il soit le neveu de Libertashio, Martial vit dans une grande solitude. Il a le sentiment de ne pas appartenir à cette famille : « (...) *Je le savais. Personne ne m'aime ici. A mon arrivée, j'ai entendu des froissements dans vos chairs de putains.* »<sup>268</sup>

Il peut donc arriver que les neveux ou les nièces ne perçoivent pas la famille comme un facteur de réalisation personnelle. Il s'ensuit une crise de la personnalité et le sentiment d'une marginalisation du groupe. Ce sentiment constitue un trouble psychologique, considéré dans la société traditionnelle comme un état pathologique gravissime. Car il signifie incapacité de la société à réaliser l'unité de ses membres. Or, l'univers traditionnel redoute la marginalisation parce qu'elle est un facteur de déstabilisation sociale.

---

<sup>268</sup> Labou Tansi(S.), op.cit., p.19

## ***La sorcellerie ou la rupture du lien familial***

L'une des crises importantes au sein de la structure familiale dans l'univers tansien est la sorcellerie. Elle est l'utilisation des facultés mystiques dans le but de nuire et de rayonner socialement. L'acte de sorcellerie est par essence l'affirmation des intérêts individuels au détriment des intérêts collectifs qui assurent l'unité de la famille, du clan ou de la Tribu.

Le sorcier, pour arriver à ses fins, doit puiser l'énergie mystique d'un tiers, souvent un proche, en violant une série d'interdits sociaux ou religieux. Il vole et viole la vie d'autrui pour renforcer la sienne. Il s'accapare la force vitale de celui sur qui est orienté l'acte de sorcellerie afin de revigorer la sienne. La sorcellerie épouse les contours mystiques de la nuit, instant des mystères premiers du monde, où tout signe social est chargé d'énergie transcendantale. C'est le « coup de nuit » dont parle **Yavilla**, « *La Mort de la vie* » qu'évoque Romana dans *La Parenthèse de Sang*. Un passage de cette pièce introduit dans la logique du sorcier :

*« **Ramana** : Il paraît que ce fou était un grand chanteur. Un grand, grand, grand poète. Il a composé un ballet (...) Un ballet qui s'appelle « La Mort de la vie ».*

***Aleyo** : On dit qu'il vivait dans la capitale. (Un temps). Paraît qu'il est devenu fou parce qu'il est entré dans la peau de sa mère. Il aurait même tué sa femme et ses huit gosses.*

***Yavilla** : On raconte aussi qu'il a fait un « coup de nuit » à son oncle et que c'est un grand sorcier.»<sup>269</sup>*

Dans ce passage on voit bien que la sorcellerie est un acte de déstabilisation familiale qui repose sur une série de violation d'interdits fondamentaux qui sont au centre de l'ontologie et de l'unité communautaire. Nous évoquerons à ce sujet :

- L'inceste : «*Il est entré dans la peau de sa mère* » signifie avoir des relations sexuelles avec sa mère. «*peau* » a valeur ici de sexe. L'acte incestueux est une violation de la consanguinité. Ce viol équivaut à une renonciation du lien fondateur de

---

<sup>269</sup> Ibid., ibidem. p 10

l'être humain. Dans *La parenthèse de Sang*, l'inceste accompli a un sens encore plus négatif puisqu'il est la relation sexuelle du fils avec la mère. Il signifie violation et négation de l'Être profond fécondé dans les «abysses corporelle» de la mère. On pourra parler d'un crime contre nature donc d'un crime contre la vie.

«L'incestueux-maternel» vole le secret de la vie, en même temps qu'il rompt les attaches symboliques de l'enfant avec sa mère. Il y a dans l'acte de sorcellerie une contestation du communautarisme. Car il s'agit d'apparaître au-dessus du conformisme général. Inévitablement, la sorcellerie pose la question de l'individualisme dans un contexte social où tout écart de la norme est perçu comme une atteinte à l'ordre établi. Mais en posant son acte, le sorcier sait qu'il sera marginalisé. Autrement dit, le sorcier ne craint pas la solitude ou l'ostracisme.

Nous allons voir comment fonctionne l'acte de sorcellerie à partir de l'exemple fourni dans *La Parenthèse de Sang* :

La sorcellerie entraîne une série de ruptures qui équivalent chaque fois à l'individualisme. Rappelons que l'acte de sorcellerie est une opération mystique. C'est à dire qu'il ne se déroule pas au niveau du monde sensible ou des réalités visibles au commun des mortels mais se réalise dans celui de l'invisible. Toutefois la finalité de la sorcellerie renvoie au monde visible. Il y a donc trois stades dans le fonctionnement de l'acte de sorcellerie. Le premier stade est celui des opérations mystiques. « Les coups de nuit », la symbolique frappante est ici l'opacité du monde nocturne. Le deuxième stade est celui des manifestations palpables. C'est le stade des conséquences «matérielles» sur la victime. Le dernier stade renvoie à la situation sociale du sorcier. On constate ici que le sorcier s'est volontairement marginalisé à la fois au niveau de son être physique et celui de son être moral. C'est le stade de la folie.

Dans tous les cas, la folie est toujours la conséquence d'une ou des rupture(s) des normes sociales qui régissent le fonctionnement du groupe. Ainsi, Mme Portès, nymphomane devient folle :

**«Mme Portès** : *Moshé nouhana dévé karachemi.*

**Le Docteur** : *Ta gueule, infidèle ! Putain ! Fille de chienne ! Chienne des chiennes ! Tu as... fait la chose avec tout le quartier. Ah ! ça m'est remonté dans les nerfs ! ça m'a donné envie de me venger. Et voilà les fruits de tes adultères. »<sup>270</sup>*

Les exemples qui viennent d'être signalés montrent que les univers traditionnels tansien et soyinkaïen ne sont pas des sociétés de la conformité et du consensus qui ne laissent aucune place à la contestation.

L'anticonformisme et la marginalisation constatée prouvent que la notion même de transformation sociale n'est pas inexistante. Quelques exemples pris dans *Les Gens des Marais*, *La Mort et l'Ecuyer du Roi* et dans *Moi, veuve de l'empire* attestent de la diversité des rôles sociaux de la femme. Tantôt, elle apparaît subordonnée à son époux, tantôt elle est présentée dans des rôles influents et importants.

Est-ce à dire que ces manifestations de contestation ont profondément changé ou transformé ces univers ? Il est évident que nous ne pouvons répondre à cette question dans la mesure où les espaces sociaux des pièces analysées n'offrent pas la totalité des situations historiques et sociales des univers traditionnels.

Dans tous les cas, l'univers traditionnel est un espace social dynamique qui est perméable aux forces de transformations issues de l'extérieur. Telle sera l'orientation du chapitre suivant consacré aux changements sociaux.

#### ***d- Crises et Remises en question***

Dans le prochain chapitre, nous verrons comment s'opèrent les mutations socioculturelles des espaces que nous avons analysés précédemment.

Le point de départ est de considérer les univers textuels des pièces analysées comme des espaces où se lisent les interrogations et les changements qui se sont opérés au sein des cadres sociaux.

Il s'agit de soulever la problématique de la marche du temps et de son impact sur les structures traditionnelles parce que plusieurs facteurs ou situations historiques ont ébranlé la «circularité» temporelle de la pensée traditionnelle.

---

<sup>270</sup> Ibid. ibidem.

Comme on le verra, les changements engendrés par la situation coloniale puis par les indépendances définissent des rapports nouveaux des personnages avec leur univers. Ces rapports mettent en évidence chez La'bou Tansi le malaise des personnages dans un univers «tombé dans un trou effroyable». Chez Soyinka, la permanence de la pensée collective est présentée comme une quête douloureuse pour s'accorder aux temps nouveaux. Autrement dit, Soyinka pose la question du sens de la «transcendance» dans un monde qui serait l'antithèse du sacré.

## CHAPITRE II

### LA QUESTION COLONIALE

#### 2.2. Notion et Contexte historique

La question coloniale s'inscrit dans un moment de l'histoire contemporaine de l'Afrique. L'impact sur les sociétés africaines fut d'une grande ampleur, car la situation coloniale s'est présentée comme un processus de domination culturelle, politique et économique.

La situation coloniale pose avant tout l'existence d'une société «globale» régie selon les rapports de dominants (les colons) et de dominés, les colonisés (les autochtones). C'est également une société composée « *en général d'un nombre de groupes plus ou moins conscients de leur existence, souvent opposés les uns aux autres par la couleur, et qui s'efforcent de mener des vies différentes dans la limite d'un cadre politique unique. (...) Ces groupes parlent des langues différentes, ont une nourriture différente, se livrent souvent à des occupations différentes qui leur sont désignées par la loi ou la coutume, partent des vêtements différents... vivent dans des types différents d'habitations, chérissent des traditions différentes, adorent des lieux différents, entretiennent des idées différentes du bien et du mal. De telles sociétés ne sont pas des communautés* »<sup>271</sup>

La citation de E.A. Wolcker éclaire sur la spécificité des traits qui constituent la colonie. Pour comprendre cet antagonisme socioculturel, il faudrait saisir la question coloniale dans sa globalité, c'est-à-dire qu'il faudrait partir de la situation qui est à l'origine des antagonismes.

Il est important de reprendre quelques idées majeures de l'idéologie coloniale pour bien saisir son traitement au niveau du théâtre de Soyinka et celui de La'bou Tansi.

---

<sup>271</sup> Wolcker(E. A) ? « Les colonies, passé et avenir », in *Sociologie de l'Afrique Noire*, op cit. p.15

Mise en place à la fin du XIXème, l'idéologie coloniale reposait sur des théories économiques, psychologiques et politiques. En voici les plus connues :

### **Les raisons économiques**

La superproduction économique, les excédents de capitaux de capitaux et la sous- consommation des pays industrialisés les conduisent à mettre une partie non négligeable de leurs ressources économiques hors de leur continent pour en tirer, en exploitant les populations autochtones, un maximum de profits essentiels à leur propre développement. Ainsi, Jules Ferry présentait la portée économique du nouvel impérialisme en ces termes :*«La forme première de la colonisation, c'est celle qui offre un asile et du travail au surcroît de population des pays pauvres ou de ceux qui renferment une population exubérante. Mais il y a une autre forme de colonisation, c'est celle qui s'adapte aux peuples qui ont ou bien un superflu de capitaux ou bien un excédent de produits. Et c'est la forme moderne actuelle(...), les colonies sont pour les pays riches un placement de capitaux des plus avantageux; l'illustre Stuart Mill a consacré un chapitre de son ouvrage à faire cette démonstration, et il le résume ainsi : « Pour les pays vieux et riches, la colonisation est une des meilleures affaires auxquelles ils puissent se livrer » (...). Je dis que la France, qui a toujours regorgé de capitaux et en a exporté des quantités considérables à l'étranger- c'est par milliards en effet, qu'on peut compter les exportations de capitaux faites par ce grand pays qui est si riche- je dis que la France a intérêt à considérer ce côté de la question coloniale. Mais, Messieurs ? il y a un autre côté plus important de cette question, qui domine de beaucoup celui auquel je viens de toucher. La question coloniale, c'est pour les pays voués par la nature même de leur industrie à une grande exportation, comme la nôtre, la question même des débouchés(...). Dans la crise que traversent toutes les industries européennes, la fondation d'une colonie, c'est la création d'un débouché. »*<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup>Cité par Bernard Mouralis in *Littérature et Développement*, 1984, E. Sillex, p.23

## **Les raisons psychologiques**

Elles ont pour fondement «le darwinisme social et le christianisme évangélique »<sup>273</sup>.

### ***La sélection naturelle***

Les arguments énoncés par Darwin dans son ouvrage, *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* seront repris par certains partisans de l'idéologie coloniale et apporteront une caution scientifique à leur entreprise, qui selon eux se justifierait par le devoir de la race blanche dite « supérieure » sur les « races non évoluées ». Cette entreprise serait donc inséparable de la « sélection naturelle » où les plus forts assoiraient leur ascendance sur les plus faibles dans la lutte pour l'existence sur le plan économique.

### ***Le christianisme évangélique***

La christianisation des colonisés entendue comme un processus d'élévation de la condition de barbarie et de paganisme fut une des raisons avancées pour cautionner la colonisation.

## **Les raisons politiques**

Elles tiennent essentiellement au prestige national du pays colonisateur, à l'équilibre des forces et à une stratégie globale européenne.

### ***Le prestige national***

La colonisation était perçue comme un nouvel impérialisme justifié par «une soif ardente de prestige national. ».

---

<sup>273</sup> Nous reprenons à ce sujet l'analyse faite dans *Histoire Générale de l'Afrique, Tome VII*, effectuée par le Comité Scientifique Internationale pour la rédaction d'une histoire générale de l'Afrique (Unesco), Editions Présence Africaine, 1989, pp41-45.

## ***L'équilibre des forces***

Le processus colonial de l'Afrique avant la Conférence de Berlin ( 1884-1885) entraînait des rivalités d'influence qui, à la longue, aurait menacé la paix en Europe. Le partage de l'Afrique durant cette conférence permet donc un équilibre des forces en Europe occidentale.

Les pièces théâtrales de Soyinka et de La'bou Tansi évoquent de façon pertinente la situation coloniale. L'analyse qui suit portera sur cette question.

### **2.2.2 La phénoménologie coloniale chez Soyinka et chez La'bou Tansi**

#### **2.2.2.1. La coexistence de deux logiques culturelles dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* et dans *Je soussigné Cardiaque***

Le monde Soyinkaïen traditionnel répond à une logique socio-culturelle qui se situe au-delà du temps des vivants. Or, la situation coloniale opère une rupture de cet ordre. Il est désormais question de la coexistence de deux univers : la société coloniale, dominatrice, et la société colonisée, asservie.

Il apparaît que l'entreprise coloniale vue à travers le théâtre de Soyinka n'entraîne pas une transformation pertinente de la mentalité collective, alors que chez La'bou Tansi, la situation coloniale ouvre sérieusement l'ère d'une acculturation des consciences.

#### **a- *La Mort et l'Ecuyer du Roi* et la problématique de la dualité socioculturelle.**

Poser l'existence d'un espace social duel, c'est entrer au cœur de la coexistence de la pluralité des modes de vie. Toutefois, comme nous l'annoncions plus haut, cette pluralité ne peut être comprise que si l'on considère comme point focal la situation coloniale qui est l'affirmation de la volonté de déposséder un peuple de son être profond. Elle est donc une démarche et une action dont les fins ultimes sont la mise en place d'un ordre ou d'une vision du monde qui se substitue à l'ordre préexistant. La situation coloniale suppose une exploitation pluridimensionnelle du colonisé.

Nous allons étudier cette question dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* en partant de la dualité de l'espace social. Il y a ainsi deux mondes dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, l'univers des colons et celui des colonisés.

### **L'univers des colons : La société coloniale**

Elle vit de l'attachement aux modes de vie de la métropole dont les colons sont originaires. Cet attachement repose sur l'idée d'une suprématie du monde occidental considéré comme civilisé ; c'est-à-dire affranchi des contingences de l'anémisme. La société coloniale reproduit donc une vision du monde dans un espace socioculturel différent, parce qu'elle considère la société dominée comme un milieu attardé et inférieur, qui aurait, selon son idéal expansionniste, besoin d'être civilisé. Autrement dit, la société coloniale cherche à «éradiquer» chez le colonisé tous les aspects de sa personnalité religieuse, en même temps qu'elle lui impose à travers de nouveaux cadres institutionnels une autre manière d'être au monde. On le voit aisément dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*.

En tous points, l'espace socioculturel des européens calque les manières de vivre de la métropole : cérémonies culturelles (bal costumé, orchestre, présentation et procession des invités de marque...), organisation politique (reconnaissance de l'autorité royale : attachement à la couronne britannique, centralisme du pouvoir politique). C'est le gouverneur des colonies qui veille à cet ordre. L'administrateur général, Pilkings, est chargé d'en suivre le fonctionnement. C'est pourquoi, à la demande du Gouverneur, il doit veiller au rétablissement de l'autorité coloniale suite aux événements qui se produisent dans le royaume Yorouba.

Toutefois, la société coloniale ne reproduit pas que l'art de vivre de la métropole, elle se redéfinit socialement et sociologiquement sur la base de la domination des autochtones : domestication des autochtones, cloisonnement spatial avec le monde traditionnel. On constate que le principe de l'inégalité raciale se reproduit spatialement et matériellement : bungalows avec groupe électrogène, instruments technologiques (phonographe, par exemple). Mais c'est sur le plan culturel que la société coloniale agit le plus efficacement pour déstructurer la mentalité traditionnelle.

## **Les instruments de la dépersonnalisation de la pensée traditionnelle**

C'est par la mise en place des cadres nouveaux de l'éducation et de la spiritualité que la société coloniale tente d'asseoir sa vision morale, intellectuelle et religieuse sur les autochtones. Le fondement de ces nouvelles structures est de rabaisser les cultures et la pensée traditionnelles. Il s'agit ici de les présenter comme une vision du monde rétrograde, naïve et incohérente. Pour la société coloniale tout ce qui relève du monde invisible (acception africaine du terme, c'est-à-dire le monde des esprits) est une vision naïve du monde. C'est ainsi qu'il faudrait interpréter les propos de l'administrateur régional à l'endroit d'Amusa, un agent de l'ordre colonial :

*« Amusa : Missié Pirinkin, je vous en supplie, qu'est-ce que vous faites avec ce costume ? Il appartient au culte des morts, pas aux êtres humains.*

*Pilkings : Oh, Amusa, tu me déçois. Je ne jure que par toi au club, tu sais : « Dieu, Merci, Amusa ne croit pas aux idoles. Et maintenant regarde toi. »<sup>274</sup>*

L'entreprise de dévalorisation des cultures autochtones se traduit également par une désacralisation des symboles culturels traditionnels.

## **Les instruments de la dépersonnalisation de la pensée traditionnelle, l'école et la religion relèvent de cette intention**

L'école occidentale n'est pas un cadre socioculturel évoqué longuement dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*. On peut néanmoins y voir quelques évocations données à l'école par la société coloniale.

L'école occidentale opère une dépersonnalisation de l'être par la substitution de la langue du colonisateur comme véhicule et moyen de communication, à la place de la ou des langues vernaculaire(s). Avec la langue du colonisateur, il s'agit d'introduire la pensée et les manières de vivre des colons. Les mimiques des jeunes villageoises sur la place du marché en disent long.

---

<sup>274</sup> Soyinka(W.), op. cit. p.38

La plus grande difficulté pour la société coloniale afin de parvenir à la maximalisation de son exploitation de la colonie est la carence d'une «main-d'œuvre» qualifiée. La société coloniale, par le nombre de ses membres, ne peut assurer l'exploitation de l'espace qu'elle domine. Pour ce faire, l'école a donc la mission de former ; l'objectif essentiel n'est pas l'émancipation des individus mais l'obligation de servir le système colonial. C'est dans cet optique qu'Olundé, le fils d'Elesin Oba est envoyé en Angleterre pour suivre des études de médecine. Par l'école, la société coloniale voulait donc sélectionner les meilleurs élèves de la jeunesse autochtone pour asseoir son implantation et sa domination.

La religion chrétienne procède aussi de cette logique.

### ***La religion du colonisateur***

L'univers religieux autochtone dont nous avons évoqué la complexité et la cohérence est entré avec la société coloniale dans une phase de confrontation avec la religion du colonisateur, le christianisme. Cette confrontation va bouleverser les rapports des autochtones à leur environnement. On verra par la suite que la sagesse ancestrale qui constituait le socle de l'organisation socio-culturelle traditionnelle va perdre son rôle unificateur.

Procédant de la même logique que l'école coloniale, le christianisme s'attaquera aux valeurs et aux fondements de la religion Yorouba, en lui déniait tout sens et toute cohérence. C'est la prétendue «primitivité» qui est mise en avant pour la caractériser. Cette définition de la religion autochtone (croyance aux idoles, rites sacrificiels...) sera opposée à la «civilité» du christianisme qui suppose, selon la logique colonialiste, une évolution des mentalités. C'est là le contenu des propos que tient l'épouse de l'administrateur des colonies à l'endroit d'Olundé, le fils de l'Ecuyer du Roi. Si la confrontation métaphysique dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* est avant tout celle d'un individu ayant une mission religieuse communautaire avec son univers matériel, il n'en demeure pas moins qu'elle est également celle de deux logiques ontologiques, résultant de la spécificité de la situation coloniale.

La société coloniale ne saurait assurer son ordre sur la base de la conviction des consciences, qui apparaît problématique au regard de la force des résistances

autochtones. Pour parvenir à ses fins, elle mettra en place des forces de répression qui maintiennent l'autorité coloniale en empêchant toute forme de résistance.

Ce sont donc les agents coloniaux, des autochtones, qui vont assurer le maintien du pouvoir colonial et informer sur la situation sociale ou culturelle de la colonie.

### **La stratification sociale coloniale**

L'efficacité de l'autorité coloniale repose sur une organisation qui pénètre toutes les sphères de la société coloniale qu'elle rattache à la couronne britannique. Ce sont les principes du contrôle et de la délégation des pouvoirs qui régissent le fonctionnement du système colonial :

- Au sommet de la hiérarchie coloniale, il y a l'autorité centrale qu'incarne la royauté britannique. Le prince représente la couronne. Il assure également l'unité de l'empire. Son influence est réelle sur ses administrés comme le témoignent l'accueil et les honneurs qu'il reçoit lors de sa visite dans l'une de ses colonies : « (...) *Les couples s'inclinent et font la révérence lorsqu'il passe devant eux* »
- Après l'autorité centrale, arrive pour la gestion locale des colonies le Gouverneur général qui coordonne toutes les administrations coloniales régionales.
- Il est secondé dans cette fonction par un administrateur régional qui s'applique à mettre en œuvre la politique coloniale dans la région dont il a la charge. Suivent le personnel de l'administration coloniale, les missionnaires et les exploitants économiques.
- Au bas de l'échelle, il y a tous les autochtones qui servent l'exploitation de la colonie : agents de l'ordre et domestiques.

### ***La société colonisée***

Elle est sous l'emprise administrative et économique de la société coloniale. Toutefois, elle conserve ses spécificités socioculturelles (Liberté de célébrer les rites communautaires, maintien du pouvoir politique traditionnel...) dans la mesure où celles-ci ne nuisent pas à l'ordre colonial. Par exemple, le rite funéraire est effectué par les autochtones mais l'administration coloniale intervient dans le processus rituel lorsqu'elle juge que celui-ci porte atteinte à la paix de la colonie.

### **Les changements sociaux consécutifs à la situation coloniale**

La logique fonctionnelle de la société traditionnelle subit des mutations qui fragilisent les cadres d'expression du pouvoir traditionnel.

La toute puissance du pouvoir politique et religieux de l'univers traditionnel est mise à rude épreuve par l'implantation hégémonique de l'administration et de la religion chrétienne. Le pouvoir autochtone perd ainsi son emprise sur son milieu. La résistance qu'il manifeste pour préserver les pratiques socioculturelles ancestrales est limitée : Elesin Oba et le Griot ne peuvent empêcher l'administrateur de la colonie d'intervenir dans le processus rituel.

La conséquence évidente de la crise de l'autorité politique autochtone se traduit par l'existence de deux groupes sociaux parmi les autochtones : les serviteurs de l'ordre colonial et les tenants de l'ordre socioculturel ancestral.

Toutefois cette bipolarisation sociale n'entraîne pas la victoire d'un groupe sur l'autre. Il y a manifestement chez les autochtones la certitude d'une fin d'époque, la déviation de l'ordre traditionnel vers une ère nouvelle. Ce qu'appréhende Iyajola :

« *Maintenant oublions les morts, oublions même les vivants. Nous tournons notre esprit que vers ceux qui sont à naître.* »<sup>275</sup>

La question coloniale chez Soyinka n'est pas posée dans le sens d'une rupture radicale de l'ontologie autochtone mais dans celui de la recomposition de la pensée et du pouvoir autochtone en face de cet « autre » qui possède de puissants moyens de déstructuration de l'ordre socioculturel préexistant.

Il n'y a pas chez l'écrivain nigérian une défaite de la pensée traditionnelle, car celle-ci continue d'exister au-delà des subversions et des instruments de destabilisation. L'être « abyssal » traditionnel vit toujours, ceci malgré l'apparente acculturation subie, consécutive à l'inégalité des rapports de force en présence : Olundé ne se désengage pas de son devoir communautaire, bien qu'il ait été « nourri » de culture britannique ; Amusa, en dépit de la double acculturation ( il est musulman et gardien de la paix colonial) demeure sur beaucoup d'aspects animiste. En fait pour Soyinka, l'époque coloniale correspond à une rupture de temps de la certitude des traditions locales. Elle annonce l'avènement de la coexistence métaphysique de deux mondes dont les fins ne sont pas identiques.

L'aspect conflictuel de la rencontre de l'ontologie Yorouba et de la politique coloniale serait une question secondaire, nous dirons même non pertinente chez Soyinka. La confrontation se trouverait à l'intérieur de chaque groupe qui compose la société coloniale. Elle est liée à la logique du repli sur soi, de l'indifférence ou de la « chosification » des valeurs culturelles étrangères. Soyinka au-delà des apparences de la réalité coloniale montrerait la rencontre des cultures différentes comme une situation inévitable, où chaque groupe constate la fragilité de ses convictions. On verra dans d'autres pièces comment l'écrivain nigérian aborde la coexistence culturelle.

Chez La'bou Tansi, il n'y a pas de longues évocations de la situation coloniale. On peut toutefois déceler dans *Je soussigné Cardiaque* des passages qui montrent le fonctionnement et l'impact de la colonisation dans la société Kongo.

---

<sup>275</sup> Ibid, ibidem p. 123.

## **b- L'univers colonial chez La'bou Tansi : dualité culturelle et appauvrissement de l'être**

Il y a deux espaces sociaux fondés sur des rapports d'inégalité : dominés/dominants : l'univers villageois des autochtones et l'espace colonial représenté par Perono, un richissime exploitant pétrolier.

Contrairement à Soyinka, l'univers villageois tansien est un espace socioculturel où l'acculturation des personnages atteint des proportions plus importantes. Cette situation proviendrait de la différence des politiques coloniales britannique et française. Toutefois, signalons que les fins assignées à chacune d'elles demeurent l'exploitation maximale des colonies par une domination culturelle, politique et économique des autochtones.

Comme on a pu le voir, à travers l'analyse qui a été faite précédemment, le système colonial britannique reposait sur l'acceptation des spécificités socioculturelles locales, dans la mesure où elles ne constituaient pas des entraves à l'expansion coloniale. Toutefois, cette acceptation ou tolérance envers l'expression culturelle locale n'était qu'une attitude trompeuse de la société coloniale. Car, en réalité, celle-ci niait par son vécu toute valeur profonde aux us et coutumes locales. On remarquera la fréquence des termes péjoratifs qui sont utilisés par les personnages de la société coloniale pour qualifier les pratiques religieuses autochtones.

Chez La'bou Tansi, en revanche, le système colonial repose sur une politique d'éradication de «l'être ontologique» autochtone à des fins assimilatrices. C'est pourquoi les personnages de l'univers villageois tansien se caractérisent souvent par des traits de dépersonnalisation. L'exemple d'Amusa est à ce titre révélateur.

Le préalable nécessaire pour comprendre cette situation coloniale est de partir du système colonial français fondé sur la négation totale de la «personnalité autochtone».

## ***La logique de négation***

### ***Déviation et récupération de l'argument biblique.***

Il n'est point de doute que l'entreprise coloniale s'est servie de la religion chrétienne pour désarticuler l'attachement des autochtones à leur culture.

Il a donc fallu dévier le contenu biblique de son contexte historique et socioculturel pour le poser comme une vision universelle de l'humanité. La Bible devenait ainsi le fondement originel de tout peuple, l'alpha et l'oméga de sa genèse. A partir de là s'explique, pour le colonisateur, sa mission civilisatrice. Le point de départ se fera autour de l'argument de la malédiction divine qui frapperait la race noire. Cet argument servira pour valider spirituellement la prétendue subordination du noir au blanc :

*« Perono. Mon bel ami... (il tousse). Je t'ai toujours dit que... (Il tousse, se lève, disparaît dans sa chambre d'où il ressort avec une Bible. Il l'ouvre et lit - Qu'il soit l'esclave de l'esclave de ses frères ». Peut-être crois-tu que ça sort de moi seulement. Eh ben, non. C'est depuis la Genèse. ça vient tout droit de Dieu. Vous descendez de Cham. Maudits pour de bon. » 276*

En posant l'argument de la malédiction divine comme fondement des rapports entre Blancs et Noirs, le colonisateur justifie sa domination et s'arroge des droits absolus sur le colonisé. Perono, par exemple, le manifeste bien dans *Je soussigné Cardiaque* :

---

<sup>276</sup> Labou Tansi, op.cit.91

*« Perono : Je suis le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu, enfin. Vous voyez bien - tout. (Un temps) Si bien que toute la région m'écoute et m'obéit, disons aveuglément. »<sup>277</sup>*

Toutefois l'entreprise coloniale ne s'opère pas sans heurts. De nombreuses formes de résistances révèlent la solidité et l'emprise des traditions locales dans le vécu quotidien des populations. Ces résistances sont des obstacles à l'entreprise coloniale. C'est ainsi que tout un processus d'éradication de la mentalité traditionnelle est mis en place par les colonisateurs. Il s'attaque, en premier lieu, aux structures de transmission du savoir communautaire. L'école et l'église occidentales se substituent progressivement aux lieux initiatiques traditionnels qui étaient, avant l'arrivée des européens, les cadres privilégiés de l'intégration sociale et de la connaissance de la pensée communautaire.

### **Des formes nouvelles d'éducation et de socialisation**

L'école coloniale porte un coup sérieux au statut et à la place des langues vernaculaires dans la société traditionnelle, dès lors qu'elle enseigne une autre langue, celle du colonisateur, et qu'elle transmet également une autre manière de penser qui est opposée, selon la vision colonialiste du monde, à la «primitivité» des sociétés traditionnelles.

Le terme «pygmée» employé souvent par le colon Perono contient à cet effet une importante charge péjorative, car il signifie dans l'emploi du colon : absence d'intelligence, bestialité, subordination...

La religion chrétienne procède aussi de la même entreprise. Elle sera le cadre privilégié de la «diabolisation» des pratiques religieuses et des comportements autochtones. Les symboles des religions locales vont être bannis et «exorcisés» par le colonisateur qui mettra en place de nouveaux repères religieux.

---

<sup>277</sup> Ibid,ibidem,p.93

Hormis ces cadres de déstructuration et de négation de l'ontologie traditionnelle, l'inégalité sociale entre colonisateurs et colonisés va constituer le socle même du système colonial.

## **L'inégalité entre les colonisateurs et les colonisés**

### **Fondement du système social ou le racisme érigé en politique sociale**

Le clivage entre la population autochtone et la minorité sociale, les colonisateurs, repose sur une base raciale, qui apparaît clairement comme une manifestation raciste. D'un côté, il y a les noirs, acculés dans leur espace naturel, sans droits et vivant dans le dénuement matériel. La description de l'espace villageois, dans *Je soussigné Cardiaque*, en est une preuve accablante : absence d'eau potable, problèmes alimentaires et sanitaires... De l'autre, l'univers colonial, vivant dans une insolente opulence, ayant droit de vie et de mort sur les autochtones. Il est question ici de maintenir les autochtones dans l'inconfort social pour mieux les dominer.

### ***Quelles sont les conséquences du nouvel ordre politique, social et économique sur les autochtones ?***

Deux manifestations de crise apparaissent dans l'univers villageois de *Je soussigné Cardiaque* : la crises économiques, sociales et identitaires.

### **La crise économique et sociale autochtone**

La société traditionnelle reposait sur un mode de vie communautaire et d'entraide. Des survivances de cette époque (avant l'arrivée des colonisateurs) apparaissent dans *Je soussigné Cardiaque* : chasse en groupe, système de solidarité villageoise...

La colonisation introduit l'économie marchande dans les sociétés traditionnelles. Cette économie est tenue par des occidentaux qui vendent des produits manufacturés aux villageois, qui n'ont pas assez de moyens financiers. Il est question ici d'une double exploitation des autochtones qui se traduit par:

- lla déstructuration de l'économie traditionnelle pour créer de nouveaux besoins alimentaires.

Les autochtones sont aussi employés comme domestiques chez les colons. Il s'agit d'un «viol moral et psychologique», dans la mesure où ces travaux maintiennent le colonisé dans une infériorité sociale et créent des comportements infantiles. Les traitements subits par Karibou chez Perono sont à ce titre évocateurs :

« **Perono** (Il tousse fortement) : Karibou ! Karibou ! (Il tousse et promène une main désespérée vers un récipient vide). Karibou !

**Karibou** (Il accourt) : Oui, patron ?

**Perono** : De l'eau ! (Il tousse) De l'eau !

**Karibou** court chercher de l'eau au frigo et ne la trouve pas ; il court à la cuisine, toujours rien).

**Karibou** : J'ai oublié de vous dire, patron, que le moteur d'eau est en panne.

**Perono** (rouge de colère) : Oui ! Ouais ! Ouais ! (Il tousse) Pourquoi est-ce que tu ne me consultes pas avant d'enfoncer tes sales bataclans de bâtard dans ma nourriture ? (Il tousse)

**Karibou** : Mais, patron... »<sup>278</sup>

De ces deux conditions découlent un appauvrissement matériel et moral des autochtones. Cet appauvrissement fait encore l'objet d'une autre exploitation de la part des colons. Il s'agit de l'enrichissement des petits exploitants commerciaux européens sur la misère sociale des autochtones.

Par exemple, les villageois de *Je soussigné Cardiaque* sont obligés d'acheter des produits alimentaires chez Monsieur Ottellini (un commerçant européen), parce que l'économie villageoise reposant sur une agriculture d'autosuffisance de type familiale ou clanique a été déstructurée par le mode économique colonial.

---

<sup>278</sup> Ibid,ibidem, p.90

- un système capitaliste tenu par des colons qui s'enrichissent en acculant les villageois dans le plus grand dénuement financier.

La conséquence inévitable est l'existence d'une "générosité" de la société coloniale à l'endroit des autochtones. La survie devient alors un «don du colonisateur», en même temps que se trouvent renforcés son pouvoir et la dépendance sociale des autochtones aux actes «bienfaisants» des colonisateurs.

Il y a, au départ, deux systèmes économiques qui s'opposent en tout point et qui sont chacun la manifestation de deux visions du monde, elles aussi différentes.

Le système économique traditionnel repose sur la notion de communauté. C'est ici le principe de la solidarité qui est posé comme fondement socio-économique. Ceci est démontré par des activités de groupe, comme la chasse : « **L'enfant** : *Tout le monde est à la chasse, m'sieur.* »

Le système économique colonial naît d'une volonté d'exploitation, de domination et d'enrichissement. Il exclut donc la population autochtone du progrès social. Car, ce que cherche le colonisateur c'est la mise en valeur des matières premières qu'ils exploite et qui sont essentielles à l'évolution socio-économique de la métropole. Le système économique colonial, voire la colonisation, n'a pas pour but l'amélioration des conditions d'existence des autochtones. Si quelques progrès sont réalisés, c'est dans le but qu'ils permettent une optimalisation de l'entreprise coloniale.

Un exemple patent atteste notre analyse : la paupérisation de la population autochtone de *Je soussigné Cardiaque*. Cette paupérisation est la conséquence d'une double exploitation dont nous allons démêler l'affligeante logique :

Les autochtones fournissent leur force de travail pour l'exploitation des matières premières nécessaires à l'industrie de la métropole. Ils perçoivent, cependant, des bas revenus qui les maintiennent dans leur condition de dominés. Cette réalité sera appelée de la manière suivante «viol corporel» qui est le premier stade de négation de l'être autochtone par le système économique colonial. Il s'agit ici d'occuper le colonisé par des travaux spoliants physiquement :

## L'humanitaire intéressé et la dette morale

La paupérisation de la population autochtone est l'objet d'une lutte d'influence et d'hégémonie chez les colonisateurs. Celle-ci provient d'une volonté de puissance et de domination économique sur la colonie : pour être incontournable et indispensable, Perono chasse du village Ottellini et assoit son influence en distribuant aux villageois du pétrole et autres produits de base nécessaire à leur survie. Il s'agit d'actes humanitaires intéressés, dépourvus de tout humanisme et qui renforcent la dépendance morale des colonisés, comme le montre cette réplique de l'enfant :

« **L'enfant** (...) *Nous pouvons essayer monsieur Perono. C'est le bon Dieu du coin. Il est très, très gynécologue (..)*

*Qu'est-ce qu'on dit, monsieur, pour un homme qui partage avec tout le monde ?*

**Mallot** : *Généreux.*

**L'enfant** : *C'est cela, monsieur, généreux .*

(...)

*Si vous voulez vivre en paix, faut pas déranger monsieur Perono. Parce que vous avez tout le pays dans le dos en cinq minutes. »<sup>279</sup>*

La question coloniale, chez Soyinka comme chez La'bou Tansi, évoque les mêmes conditions socioculturelles périlleuses pour les autochtones. C'est la négation de l'ontologie traditionnelle qui est au cœur de la problématique sociale coloniale.

Soyinka soulève exclusivement l'entreprise de déstructuration de la pensée autochtone par le colonisateur tandis que La'bou Tansi aborde les inégalités sociales comme une des finalités du système colonial pour maintenir l'autochtone dans sa condition de dominé.

---

<sup>279</sup> Labou Tansi, op.cit. pp.86-87

La colonisation apparaît chez Soyinka comme une réalité sociale inévitablement conflictuelle du fait de la force et de la solidité des cultures en présence alors que chez La'bou Tansi, c'est le colonisé, somme de toutes les humiliations, qui subit sa condition comme une fatalité.

La passivité et la résistance furent dans l'entreprise coloniale deux attitudes qui ont caractérisé les peuples colonisés. Il apparaît également que le système colonial ne parvient pas à éradiquer la mentalité autochtone même s'il le bouleverse profondément.

Nous allons maintenant aborder la phénoménologie socio-culturelle des espaces socioculturels de la période des indépendances africaines, c'est-à-dire les espaces postcoloniaux qui posent les questions liées au vécu des sociétés africaines actuelles.

## CHAPITRE III

### PHENOMENOLOGIE DES ESPACES POST-COLONIAUX

La totalité des pièces de La'bou Tansi et de Soyinka s'inscrivent dans la problématique sociale des pays africains actuels : la pensée traditionnelle a résisté à l'entreprise de déstructuration mise en place par les occidentaux. Toutefois elle n'offre plus le même visage. Tantôt, elle apparaît comme l'un des ingrédients du syncrétisme culturel et social (Soyinka), tantôt elle se manifeste comme une quête de repères dans un univers social où l'immatériel tend à se disjoindre du matériel, qui se présente souvent comme la seule valeur légitime des personnages. Nous sommes donc en présence des situations de crises à la fois sociales, existentielles et métaphysiques.

Les analyses porteront sur la description et les conséquences qu'entraînent ces crises.

#### **2.3.1. La confrontation sociale chez Soyinka**

Elle s'opère dans deux espaces sociaux (la ville et le village) sous des formes différentes mais convergeant vers la même problématique : quelle identité.

Le village est le lieu de la confrontation entre volonté de prégnance et de valorisation de la culture traditionnelle et le désir de sortir d'un monde qui, pour certains personnages, n'est pas à la mesure de leurs interrogations et de leurs attentes.

La ville évoque la quête du sens premier des êtres et des choses dans un univers où l'argent, le paraître et la volonté de puissance constituent des fins majoritairement recherchées.

Au centre de ces confrontations, il y a le négro-africain pris dans les méandres d'un vécu pluridimensionnel où il cherche à sortir de ces incertitudes des tentations et des attaches à la fois profondes et spirituelles.

*Les Gens des Marais, Le Lion et la Perle* et dans une moindre mesure *Un Sang Fort* posent la problématique de la continuité et des changements socioculturels dans l'espace villageois.

Pour prendre l'exacte mesure de la situation socio-culturelle dans l'espace villageois, on s'en tiendra d'abord à évoquer à nouveau la force des survivances des traditions villageoises.

Nous avons, antérieurement, vu que la société traditionnelle se caractérise par la centralité du religieux et du sacré dans la vie quotidienne. Nous avons également vu que cette centralité s'inscrit dans la notion du temps circulaire : le temps ancestral équivalant au temps des vivants. Autrement dit, culturellement et socialement il n'y a pas de ruptures profondes entre les générations et les époques. Mais nous nous sommes aussi intéressés aux manifestations des crises endogènes dans l'espace traditionnel et nous avons vu que celles-ci constituaient un terreau fertile pour les forces provenant de l'extérieur.

Nous avons aussi évoqué la fragilisation de la pensée traditionnelle par le système colonial et abordé les mobiles des résistances culturelles autochtones. Au regard de tous les paradoxes relevés dans les études du milieu traditionnel et de l'espace colonial, il est possible de poser comme postulat le départ afin d'analyser les espaces socioculturels postcoloniaux, que les mutations constatées proviennent des situations de crise que les personnages tentent d'évacuer par une quête permanente d'un ordre nouveau.

#### ***a- La contestation et la marginalisation sociales.***

La contestation sociale émane principalement des jeunes villageois. Elle traduit une rupture du lien vivifiant entre les forces du passé qui sont incarnées par les vieux, les adultes et les forces de transition que représentent les jeunes. Cette confrontation fait que le présent, temps de l'expression de toutes les forces cosmiques ne réalise plus

l'unité qui pacifie la société. Le présent paraît discordant socialement et culturellement car la validité de l'ontologie communautaire est remise en question par ceux qui étaient envisagés et formés pour la perpétuer. On qualifiera alors ce présent comme le moment de «la fin des certitudes». La pensée d'un monde qui se suffit à lui-même et qui demeure tel qu'il a été conçu par les ancêtres ne constitue plus une adhésion communautaire. Il y a comme une crise de croyance qui affecte toutes les composantes de la société : les piliers de la tradition constatent l'effondrement des valeurs ancestrales. Pour exemple, citons cette réplique de Makouri :

*« Makouri : Tout le village disait que les jumeaux avaient exactement la couleur du marécage... Eh... Alou ? (Alou fait la sourde oreille). Eh oui... c'était le bon temps... le bon temps... oui. Même quand les temps étaient durs et que les marais débordaient sur les terres, nous étions capables de rire avec le Serpent...*

*(Il continue à travailler).*

*Mais ces jeunes de maintenant... ils ne sont sitôt nés qu'ils veulent quitter le village, comme s'il était pestiféré... »<sup>280</sup>*

Les jeunes veulent sortir de l'immobilisme du village qui gangrène les énergies. L'horizon s'est élargi. Les limites du village ne sont plus les seuls repères. Désormais, il y a la tentation de l'aventure urbaine. La ville nourrit les rêves et les ambitions de prospérité. L'exil massif des jeunes villageois vers la ville est l'inévitable conséquence d'une crise communautaire qui parvient à maturité.

Pour Soyinka la confrontation temporelle qui s'instaure dans l'espace villageois est celle des conservatismes et l'idéal de changement. L'univers traditionnel réprime les transformations socioculturelles au nom des attaches religieuses et des traditions qu'elles ont engendrées et pérennisées. Pourtant la rupture entre les générations est désormais un fait réel. Soyinka soulève la question des frustrations communautaires comme le vecteur des conservatismes. En somme, pour Soyinka, il y a trois logiques qui s'affrontent :

---

<sup>280</sup> Soyinka(W.), op.cit. p.17

### ***L'attitude des conservateurs***

Ils ne rejettent pas le progrès technique ni le désir d'enrichissement. Ils ne contredisent, pas selon eux, les convictions culturelles : Makouri ne semble pas mécontent de la chaise tournante offerte par son fils. De même, le kadiye ne trouve pas choquant que tout jeune citoyen de retour dans son village lui donne un peu d'argent.

### ***L'attitude des réformateurs***

Pour ces derniers, les traditions villageoises annihilent les énergies, trompent les consciences et ne permettent pas de s'enrichir financièrement. Pourtant, ils estiment que le village est le lieu où se réalise la solidarité clanique et familiale.

### ***L'attitude des renonciateurs***

Pour eux le choix est clair : renoncer à la vie villageoise, c'est renoncer aux valeurs qui la fondent et qui, pour eux, constituent des entraves au progrès individuel qui n'est réalisable qu'en ville. C'est donc la confrontation idéologique qui est au cœur de la fragilisation de l'unité villageoise.

Dans deux autres pièces, Soyinka dépasse la confrontation idéologique telle qu'elle apparaît dans *Les Gens des Marais*. Il pose cette fois-ci, dans *Le Lion et la Perle* et *Un Sang Fort*, l'individu au centre de la problématique de la crise socio-culturelle.

Dans ces pièces, il est question de communautés villageoises unies et qui acceptent le progrès technique sans altérer la substance profonde de leurs traditions ; comme le dit Baroka, le chef traditionnel du village d'Houjinlé : « *Je ne déteste pas le progrès, mais seulement sa nature qui rend pareils tous les toits et tous les villages. Et le souhait d'un vieillard solitaire, c'est qu'ici et là, parmi les ponts et les routes meurtrières (...) au-dessous des oiseaux-mouches voltigeant autour de la face de Shango qui darde l'éclair à la langue de serpent, entre le moment présent et le coup de balai irresponsable des années à venir, nous puissions préserver des vierges îlots de*

vie, et la riche putréfaction et la forte senteur des vapeurs qui s'élèvent du terreau oublié, demeuré intact. Mais les oripeaux du progrès ne font que dissimuler, à l'insu de tous, la bête fauve de l'uniformité... » 281

Le problème posé par *Le Balé* n'est pas le refus du progrès technologique mais son adaptation et sa concordance à l'environnement géographique et socioculturel dans lequel il s'insère. Ce point de vue est contesté par le jeune instituteur Lakounlé qui estime que l'ontologie traditionnelle est foncièrement rétrograde et inapte à tout changement et à tout progrès social. En fait, Lakounlé est un acculturé vivant en marge de la pensée communautaire.

Dans *Le Lion et La Perle*, il ne s'agit pas d'une crise communautaire mais celle d'un personnage qui veut s'élever contre le sens commun, sans qu'il fasse d'abord l'examen de sa conscience perturbée par une existence déséquilibrée.

Soyinka aborde dans *Un Sang Fort* un autre aspect de la marginalité. Ici, le modèle traditionnel n'est pas confronté au modèle urbain. Il s'agit plutôt d'une confrontation entre deux visions d'un rite communautaire pratiqué dans deux villages différents, en pleine période des indépendances africaines. Eman, le jeune instituteur du village demeure traditionaliste. Tandis que sa compagne, Sunma, la fille d'un notable du village, veut s'éloigner d'un univers qu'elle juge intolérant et cruel. La ville est, pour elle, un refuge contre la violation du droit à la différence. Eman fait le choix de rester au village et défie la pratique locale du rite du bouc émissaire. Pour lui, il faut introduire la notion de responsabilité et d'engagement individuel pour un rite qu'il juge incarner la force individuelle. Pour les villageois, il y a un déterminisme dans la désignation du porteur. Le bouc-émissaire est un simple d'esprit, c'est-à-dire, un être humain à cheval entre le monde des humains et celui des morts. Il représente donc les énergies de la transition. L'existence d'un simple d'esprit dans le village est alors considérée comme un «don des divinités» aux humains pour les laver des actes antireligieux qu'ils auront accomplis dans l'année. La communauté villageoise reconnaît de fait la faiblesse de l'homme et pose sa Rédemption au niveau terrestre sous la forme d'un rite annuel.

---

<sup>281</sup> Soyinka(W ), op.cit. p.75

En fait, Soyinka, en évoquant la confrontation de deux pratiques religieuses traditionnelles pose à nouveau la question de la contestation socio-culturelle dans le milieu traditionnel, sans que n'intervienne la dualité ville (espace européenisé) / village (espace traditionnel).

Ainsi, il aborde la problématique de la continuité et de la contestation socio-culturelle sous l'angle des rapports d'influence et de proximité de deux aires culturelles traditionnelles. La problématique soulevée n'est pas seulement d'ordre idéologique mais philosophique : quel sens donner à un acte collectif lorsque le libre arbitre n'est pas sollicité ? L'interrogation peut paraître surprenante dans un espace traditionnel tant il est souvent jugé répressif et immobile. Dépassons les poncifs négatifs et cherchons plutôt le sens profond de cette interrogation.

Pour Soyinka, la question de la confrontation socio-culturelle se pose dès l'instant où il y a reconnaissance de la différence. Elle (la confrontation) met en jeu la divergence idéologique et la problématique philosophique. L'idéologie suppose une orientation globale de la société. La philosophie s'interroge sur l'idéologie, pose des questions d'ordre social, existentiel et métaphysique.

En somme, la confrontation socio-culturelle chez Soyinka ne se pose pas en termes de rupture. Le cadre traditionnel résiste au-delà des interrogations et des contestations qui se sont opérées. La question fondamentale est de savoir l'impact de la confrontation socio-culturelle dans l'espace traditionnel.

Soyinka exclut de ses pièces une rupture sociale radicale. On pourrait même parler de triomphe de la tradition sur les forces contestataires : Igouézou (*Les Gens des Marais*) est chassé implicitement du village par son père pour avoir offensé le kadiye, Eman (*Un Sang Fort*) n'arrive pas à convaincre les notables de la cruauté de leur pratique rituelle, Lakounlé (*Le Lion et la Perle*) assiste impuissant à la démonstration de la solidité de l'organisation sociale traditionnelle. Soyinka ouvre des pistes pour comprendre pourquoi les traditions locales ont résisté aux forces de contestations internes et externes. Pour cela, nous allons partir des postulats soulevés dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* :

- un peuple confronté à la différence culturelle élabore des moyens de défense de son identité culturelle.
- -toute confrontation culturelle quelle que soit sa nature, entraîne des changements qui se manifestent à moyen et à long termes.

Il semble, pour Soyinka, qu'il n'y ait pas contradiction entre les deux postulats, mieux, ils apparaissent complémentaires.

Les traditions locales ont résisté à l'épreuve du temps parce qu'elles se sont transmises de génération en génération, parce que l'organisation socioculturelle repose sur des fondations religieuses dont la substance profonde est demeurée la même.

A cela, nous ajouterons que les contestations internes du système traditionnel ont plus porté sur les inégalités sociales entre générations et entre sexes que sur les piliers de la tradition.

Un autre fait, purement circonstanciel, explique la résistance des traditions : le système colonial britannique a toléré l'expression des cultures locales ce qui, dans la plupart des cas mentionnés chez Soyinka, a conservé l'unité sociale des autochtones.

Il faudrait aussi mentionner que le village, lieu d'expression privilégié et naturel des traditions, a vite admis que l'intégration technologique ne signifie pas nécessairement remise en question de la pensée communautaire. L'exemple le plus significatif a été donné par Baroka, le chef traditionnel du village Ihunjlé.

Cependant ces permanences culturelles ne doivent pas occulter l'existence de perturbations et de malaises sociaux au sein de l'univers villageois. Un constat peut être fait : les traditions persistent mais elles n'assurent plus l'unité de toutes les composantes sociales.

Ces perturbations émanent d'actes individuels posés par quelques personnages. Ces actes ont soulevé des questions nouvelles que récusait la rigidité de l'autorité religieuse et politique traditionnelle. De fait, elles ont engendré des doutes sur la validité de certaines croyances. Par exemple, dans *Les Gens des Marais*, l'efficacité des sacrifices et des donc effectués par la communauté villageoise pour s'attirer la bénédiction de la divinité est remise en question. De même l'attitude

des villageois (*Un Sang Fort*) après l'échec du rituel montre les crispations et le malaise d'une communauté qui assiste à la contestation de son modèle culturel. On fera le même constat dans *Les Gens des Marais*. La révolte d'Igouézou perturbe l'harmonie socio-culturelle villageoise.

Ainsi Soyinka, à travers ces manifestations, démontrerait que la contestation de la pensée traditionnelle si elle n'aboutit pas à son éradication totale, suscite néanmoins des doutes qui font naître une espèce d'angoisse générale, une peur métaphysique et la crainte d'une sanction religieuse et sociale.

.Nous allons voir maintenant comment se présente la situation socio-culturelle dans l'espace urbain et quelles sont les questions soulevées Soyinka.

#### **b- Recomposition socioculturelle, crises politiques, sociales et métaphysiques**

La ville est l'espace référentiel des mutations socioculturelles d'un peuple. Soyinka cherche à susciter, à travers l'évocation des réalités sociales, des conflits individuels et communautaires, la reconsidération de la relation de l'homme avec son univers social et religieux.

La ville apparaît donc comme le lieu des diversités spatiales, sociales et culturelles : les places de Lagos avec sa cohorte messianique : prophètes, fidèles et clients..., les bureaux administratifs où se jouent les influences politiques et les intérêts financiers, les faubourgs avec leurs problèmes sociaux et religieux... bref, il s'agit d'un univers complexe et composite qui traduit la problématique de l'unité culturelle des sociétés.

L'analyse faite ouvre deux axes de réflexion : les mutations et les crises socioculturelles, la quête et le sens de l'être profond dans un univers complexe.

### **2.3.2. Mutations et crises socioculturelles**

L'adoption de nouveaux modes de vie, la place de la religion chrétienne, l'école occidentale et l'industrialisation n'ont pas conduit à la suppression de l'ontologie traditionnelle dans l'espace urbain. Il y a néanmoins des changements d'ampleur qui sont plus de l'ordre structurel que d'une «révolution idéologique».

La caractéristique principale de cet espace est la coexistence de deux attitudes, disons deux comportements sociaux :

- La négation des liens familiaux et claniques traditionnels qui symbolisent le communautarisme villageois.
- La sacralisation de l'espace urbain qui traduit la permanence des traditions locales et la volonté de réaliser des synthèses entre la religion locale et le christianisme.

Avant d'aborder ces questions, il faudrait qu'on parte d'abord des formes d'organisation sociale urbaine.

#### **a- Formes d'organisation sociale urbaine**

L'organisation urbaine découle des mutations socioculturelles consécutives à la période coloniale. Avec les indépendances africaines, la direction des institutions politiques est passée aux mains des autochtones. Ces changements ont introduit d'autres rapports de forces sociaux et d'autres intérêts qui entraîneront de profonds bouleversements.

Une conception traditionnelle de la société n'a évidemment pas lieu dans l'univers urbain. On peut parler d'un changement de l'autorité sociale.

#### **Changement de l'autorité sociale**

Traditionnellement l'autorité «pouvoir de se faire obéir, de se faire respecter et de transmettre un idéal communautaire» était incarné par l'institution religieuse (représentée par le chef traditionnel) et l'autorité sociale (par le Griot représentant la

mémoire collective et également par de nombreuses confréries (celle des femmes du Marché, dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*).

Ces autorités assuraient une orientation communautaire fondée sur le maintien du lien entre les niveaux cosmiques. On parlera alors d'organisation socio-politique religieuse.

Durant l'époque coloniale ces institutions ont perdu leur pouvoir de contrôle sur toute la société. Elles ne fonctionnaient plus que dans l'espace villageois.

Avec l'autonomie des colonies, l'autorité socio-politique change de configuration. Elle s'adapte aux exigences des sociétés modernes dont les modèles se trouvent dans les formes de gouvernements occidentaux.

Sur le plan de la représentation sociale, le pouvoir est incarné par une multitude d'institutions et des personnages dont le but est d'assurer la cohésion sociale des Etats qui se définissent comme laïques.

### ***Recomposition sociale***

A cela s'ajoute une recomposition du tissu social axée sur des rapports nouveaux qui diffèrent de ceux de l'époque traditionnelle qui sont fondés sur le culte du passé. Ici prédomine la situation économique et la fonction sociale des personnages. Des exemples pris dans *La Route* le démontrent aisément :

« **Mourano** : serviteur personnel de professeur

**Kotonou** : précédemment chauffeur de « sans tarder-sans danger »

**Samson** : coxeur (rabatteur de passagers) et second de Kotonou

**Professeur** : patron (entre autres...) du havre des chauffeurs. Ancien moniteur de l'école du dimanche et ex-prédicateur laïque.

**Big-boss** : politicien

**Say Tokyo Kid** : chauffeur et chef d'un gang et d'hommes de main.

### ***Jo-les-pièces : policier***

On voit à travers cette expérience que c'est la diversité des milieux sociaux et les rapports économiques entre personnages qui sont mis en évidence. Pour saisir la portée des transformations sociales opérées, il faudrait comparer cette distribution avec celles de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* (période coloniale) et des *Gens des Marais* (univers villageois) :

La comparaison fait ressortir la nature des changements opérés. Ainsi d'une organisation de type clanique, fondée sur le poids des rapports familiaux et religieux, on assiste à des rapports de domination politique et économique (colonisateurs / colonisés), puis on assiste à une situation où la répartition sociale se fait sur des bases professionnelles, des intérêts corporatistes et individuels.

#### ***Problématique existentielle de la nouvelle donne sociale***

Les changements qui se produisent ne sont pas sans incidences sur la manière dont les personnages perçoivent leur univers. Une nouvelle problématique existentielle naît des bouleversements opérés. Ce n'est plus la conscience historique qui détermine les rapports des personnages avec leur environnement mais une volonté de survie et la puissance des énergies individuelles à affronter le malaise ambiant de la société. Pour mieux saisir cette problématique sociale, il faudrait d'abord partir de la crise métaphysique qui provient de la désunion des énergies matérielles avec les énergies immatérielles, à partir du corps de l'Homme.

#### ***La désunion des énergies matérielles et immatérielles à travers le corps humain***

Le corps humain était considéré comme le réceptacle de l'union des forces matérielles avec les énergies immatérielles. C'est cette union qui donnait une harmonie à l'Homme, faisant de lui la traduction palpable du lien nécessaire entre toutes les forces cosmiques. Or, dans l'espace urbain qui sous-entend une rupture temporelle, le corps est l'objet d'une désacralisation constante qui ne tirerait sa valeur que de l'intérêt financier qu'il pourrait apporter. Sinon, il ne serait plus qu'une enveloppe qui matérialiserait une existence. C'est pourquoi, chez Soyinka, on relèvera l'existence des corps-objets. A titre d'exemple, citons ce passage de *La Route* : « *Kotonou dort sur*

*une natte posée contre la hayon ; Samson est étendu de tout son long à quelques pas de lui, un balluchon sous la tête. Dans l'autre coin, les vagabonds de l'autogare sont affalés par terre ou sur des bancs. Saloubi est vautre sur deux bancs placés côte à côte, son uniforme de chauffeur soigneusement plié posé près de sa tête. Mourano est lové sur lui-même sous la table du professeur »<sup>282</sup>.*

La déchéance physique des personnages est un trait caractéristique de l'espace urbain qui montre la profondeur de la dislocation du lien harmonique de l'être humain, totalité en soi. Ici, nous sommes en présence d'un être morcelé :

- l'être physique (corps) est la manifestation dominante.
- l'être spirituel est quasiment absent, ou lorsqu'il apparaît, il est compromis par nécessités pécuniaires : « commerce » des corps féminins organisé par des prophètes sur les plages de Lagos (*Les Tribulations de Frère Jéro*) ou bien les corps « sacralisés » des morts sont profanés pour un but commercial.

En fait, à travers la fréquence de telles situations, c'est le sens même du spirituel qui est soulevé : autrement dit la question posée par Soyinka est celle de la crise du sacré dans l'espace urbain.

### ***La crise du sacré dans l'espace urbain***

La crise du sacré ne signifie pas que les personnages n'éprouvent pas un besoin de spiritualité. Ce qui prédomine ici, c'est que le sacré y perd sa portée sociale comme vecteur de la communauté ou comme fondement de Tout. Les personnages sont dans un univers d'intérêts individuels, dans lequel se profile une sorte de course permanente pour la survie et la quête immodérée du pouvoir et de la puissance. C'est un espace religieusement chaotique. *Les Tribulations de Frère Jéro* et *La métamorphose de Frère Jéro*, tout comme *La Route* évoquent avec force cette situation.

---

<sup>282</sup>Soyinka (W.), op. cit.p.21

L'unicité religieuse n'est plus au cœur des existences. Les personnages cherchent désormais des nouveaux repères religieux en ritualisant des éléments de leur univers social.

### ***Le malaise social***

Les cadres institutionnels de l'ordre social ne constituent plus des repères qui garantissent la cohésion des individus. Toute manifestation de l'idéal communautaire est détournée à des fins purement personnelles et corporatistes. Les personnages ne croient pas plus aux religions importées qu'aux pratiques rituelles ancestrales. Ce qui importe, désormais, ce sont les intérêts matériels ou le maintien des pactes et des enjeux des groupuscules qui détiennent de véritables pouvoirs de corruption. Toute cette problématique sociale se trouve dans les univers métaphysiques de *La Route* et des *Tribulations de Frère Jéro*. *La Route* est un microcosme de la société nigériane actuelle. Ses principaux acteurs y sont représentés à travers des figures emblématiques :

**Kotonou, Saloubi, Samson** incarnent le petit peuple des faubourgs de Lagos qui se contentent de survivre dans cette «guerre sociale».

**Professeur**, l'intellectuel pédant en rupture avec son milieu. Professeur se consacre à une quête incomprise par ses compatriotes.

**Big boss**, le politicien manipulateur et corrupteur incapable d'assurer la justice sociale et d'incarner un idéal communautaire.

**Say Tokyo Kid**, l'homme d'affaire capable des pires avanies pour conserver ses intérêts financiers et sa puissance.

**Jo-les-pièces** : est le prototype du policier corrompu qui pense plus à obtenir des pots-de-vin qu'à assurer la sécurité des ses compatriotes.

*Les Tribulations de Frère Jéro* met en scène la roublardise des hommes qui se servent de la religion pour tromper et profiter de leurs semblables. Ici, la naïveté et la crédulité côtoient la mesquinerie et l'arrivisme. L'univers urbain est impitoyable pour les faibles et les pauvres. Les liens de parenté n'ont plus aucune valeur comme le

ntre Awoutchiké dans *Les Gens des Marais* lorsqu'il brise les attaches familiales son jeune frère.

Le malaise apparaît aussi au niveau du pouvoir politique. En effet, les dirigeants Etats modernes africains se transforment en tyrans, en fossoyeurs des libertés individuelles et rompent avec l'idéal de justice sociale. *La récolte de Kongi* fustige les attitudes à travers la parodie des traits et des comportements indignes de la part des autorités politiques du continent noir.

En fait, pour Soyinka, la ville actualiserait la violence des transformations sociales qui se sont opérées en Afrique noire. Elle mettrait en évidence une nouvelle vision du monde axée sur l'affirmation des plus forts, des plus rusés...

### ***b- La confrontation sociale chez La'bou Tansi***

Comme nous l'avons vu antérieurement, la colonisation a sérieusement détruit l'univers traditionnel et favorisé les inégalités sociales. L'espace villageois chez La'bou Tansi n'est pas longuement évoqué comme chez Soyinka. Toutefois l'écrivain congolais aborde avec pertinence les aspects de la colonisation sur le vécu social villageois. Nous pourrions présenter cette problématique sous trois angles :

#### ***L'angle des inégalités sociales et de la subordination mentale***

Les villageois vivent dans le plus grand dénuement matériel. Leur pauvreté est la conséquence d'un système social inégalitaire qui fait des exploitants européens et des pouvoirs publics des privilégiés.

#### ***L'angle de la subordination mentale***

La précarité sociale va de pair avec l'avalissement des mentalités comme les rapports entre Perono et Karibou.

La subordination mentale relève donc d'une crise de la personnalité autochtone qui trouve ses racines dans la paupérisation de la population villageoise.

## ***L'angle des libertés violées***

La liberté de penser est impossible dès lors que toute forme de contradiction à la vision inégalitaire de la société prônée et entretenue par les européens et par les pouvoirs publics conduit à la mort. Mallot, le personnage principal de *Je soussigné Cardiaque* fait les frais de son insoumission à l'ordre social.

La'bou Tansi pose la situation villageoise comme un phénomène inhérent à la crise socio-politique, morale et spirituelle de l'Humanité en général : « *Il est presque trop tard pour envisager la survie de l'humanité. Ceci n'est donc pas un médicament, mais bien plus : une tragédie. Et il n'y a plus assez de mots en ce monde pour la dire jusqu'au bout. La nuit est toute proche. La médiocrité se relève. Notre siècle est tombé dans un trou effroyable. Nous ne savons même plus rire, même plus pleurer... Nous ne savons plus penser, nous ne savons plus aimer, nous ne savons plus haïr : une famille aussi cuisante, nous n'avons même pas trouvé toute la force de la nommer.* »<sup>283</sup>

Mais avant d'évoquer la «tragédie» humaine, La'bou Tansi montre le malaise d'une société gangrenée par la «mocherie». Cette société, sans nul doute, renvoie à son Congo, mais au-delà, c'est la métaphore de tout un continent où les consciences se trouvent encrassées par des comportements qui compromettent la dignité. C'est le contraire de celle-ci qui inspire les conduites individuelles jusqu'aux plus hautes sphères de la société. Ce qui nous amène à qualifier l'univers scénique tansien comme une «tragique jouerie» où tout fonctionne à l'envers de la vie et de la mort.

### ***« La tragique jouerie » des personnages tansiens ou l'explosion de la folie sociale***

Ce qui frappe de prime abord, chez La'bou Tansi, c'est la récurrence lancinante d'un espace de «fin d'espoir», de destruction des volontés libératrices, à même de fasciner et de transcender la défaite des énergies vitales. Un regard porté sur quelques

indications de décor permet déjà de se faire une idée juste du «jeu» de sang et des violences tant physiques que morales qui vont caractériser toute sa dramaturgie.

La première scène de *La Parenthèse de Sang* «l'Angélus du soir sonne au loin. Rafales de mitraillettes. Clairons. Atmosphère de guerre» est une scène apocalyptique. Celle de *Je soussigné Cardiaque* «cellule de prison. Lumière venant du couloir par les barreaux (...) Dans un coin de la cellule, petit lit en fer avec matelas déchiré. Défilé de souris grises sur un grand corps étendu qui ronfle odieusement. Elles grimpent le long du torse nu et saignant.»<sup>284</sup> ou encore celle de *Une Vie en arbre et chars...bonds* : «un arbre titanesque, tout au bord d'un estuaire. Eaux jaunes, troubles. Ciel très bas. A l'arrière-plan, du côté des terres, un interminable amoncellement de carcasses de voitures dans la forêt. Derrière cette ruine, un village dont les maisons ressemblent à des fantômes usés, au milieu d'autres épaves de voitures qui forment des collines ruineuses parmi les arbres à perte de vue...»<sup>285</sup>

C'est donc dans des espaces à l'image des personnages livrés à bout de leurs forces passionnelles soit de mort ou de vie que se joue la tragique condition humaine.

### **La ville : espace privilégié de la création littéraire de La'bou Tansi**

La ville est le théâtre de la «bêtise» humaine dans toute son horreur. Elle apparaît; à plus d'un titre, comme l'envers de « l'innocence » et de la « passivité » du village, où, pratiquement, aucune situation tensionnelle d'envergure ne se manifeste. Les villageois vivent leur condition comme un ordre logique du temps, entendons par là comme la manifestation d'une volonté supérieure. On a pu cependant voir à travers l'analyse de la situation villageoise qu'il s'agissait d'une situation de crise de la pensée autochtone consécutive à l'entreprise coloniale. Or, ce qui caractérise la ville dans l'œuvre théâtrale tansienne est l'appropriation par les autochtones de l'entreprise de «concassage» de l'unité traditionnelle : les liens de parenté sont contestés dans *Un Coup de Vieux* comme dans *La Parenthèse de Sang*. La ville entérine la décomposition de l'être autochtone. Seuls les intérêts particuliers gravitant autour du désir de dominer, de posséder l'autre jusqu'aux plis de sa dignité et de son intimité ont la faveur des

---

<sup>284</sup> Labou Tansi, op.cit. p.77

<sup>285</sup> Labou Tansi, op.cit. p.9

réflexes collectifs et individuels. Dans la majorité des situations dramatiques exposées par La'bou Tansi, nous assistons à une descente dans les abîmes de la veulerie, comme le témoignent à bien des égards les propos de Mallot dans *Je soussigné Cardiaque* : « ... Personne en face. On plutôt des guignols, des chiffres, du vide qui remuait le vin et les femmes. La belle élite du Lebango, l'élite des charognards. Les boîtes à merde. Et ça vous gratte la conscience, ça vous griffe, ça vous griffonne »<sup>286</sup>

### ***Les déchirures des personnages : absence des liens vivifiants***

#### **De l'unité traditionnelle à la solitude de l'homme moderne**

Il ne s'agit pas ici d'une généralisation susceptible de poser la modernité, concept au demeurant problématique, comme une situation où l'homme se replie sur soi. Cette perception est impossible sur le plan métaphysique et physique. Car la solitude doit être comprise comme un état où l'on cesse de considérer autrui comme une nécessité en soi, c'est-à-dire inévitable. Cette nécessité se pose dans le contexte de la Tradition kongolaise, voire Bantoue comme la fusion d'un groupe social dans un même symbole référentiel, l'ancêtre maternel, dont les signes pertinents sont la terre et la vie et la mort. De là, découle l'idée que la mère est le référent communautaire, mieux la symbolique de son unité. Elle est alors considérée comme le réceptacle et la force motivante de la cohésion sociale. Or, dans l'espace urbain, on assiste à une contestation de la symbolique maternelle et celle du « pouvoir » matrilineaire qui donne sens au rôle de l'oncle, c'est-à-dire le frère de la mère, souvent l'aîné, comme le garant de l'unité familiale. Il est évident que dans ce cas, la réalité sociale de la famille n'est plus la même. On passe de l'idée d'une famille dont la base est large à une structure réservée et centrée sur les géniteurs directs, c'est-à-dire le père et la mère. Nous pouvons constater cette nouvelle donne dans *Je soussigné Cardiaque* : Mallot, l'époux et le père, est le chef d'une famille de trois personnes : Mwanda l'épouse, Nelly la fille et la toute dernière née.

---

<sup>286</sup> Labou Tansi, op.cit.p.96

## **Quelles sont les conséquences sociales de la nouvelle conception de la famille ?**

D'emblée, il nous faudrait préciser que ce n'est pas la conception philosophique, mieux ontologique de la famille qui est remise en question, mais sa substance sociale qui s'est effritée. Ce constat se vérifiera à la lumière de nombreux exemples pris dans *Je soussigné Cardiaque*, *La Parenthèse de Sang* et *Le Coup de Vieux*. Chaque fois on y relève que l'attachement à la structure familiale élargie est présente mais que les personnages ne se sentent pas intégrés à celle-ci. Martial ne se reconnaît pas à l'intérieur du noyau familial de son oncle Libertashio (*La Parenthèse de Sang*), Shaba pense qu'il n'y a rien de commun entre lui et son oncle DoFano (*Le coup de Vieux*) ; Manissa rejette toute parenté de ce type avec Mallot (*Je soussigné Cardiaque*). On voit apparaître chez ces personnages centraux des pièces citées, une rupture réelle avec le groupe social dans lequel ils se considèrent comme des incompris. Nous parlerons dès lors d'une crise sociale de la famille au sein de l'espace urbain. On notera que l'idée centrale de cette crise est d'ordre temporel : la conception généalogique sur laquelle s'articulait la famille traditionnelle n'apparaît plus comme une valeur cardinale dans l'espace urbain. C'est à la notion d'instant (le moment) que se réfère la conception de la famille. Ainsi se retrouve mis en second plan les aspects tributaires au passé ou à la mémoire clanique. La famille se définit ainsi par rapport au présent. Ce qui signifie renforcement des liens directs ou de proximité. Les causes économiques tendent à donner plus de poids au resserrement des attaches familiales de proximité. En effet, on est loin du sens de la solidarité communautaire définie, préalablement, comme une nécessité en soi par rapport à la société.

Inévitablement ce bouleversement des rapports sociaux entraîne des situations nouvelles dont une forme de malaise social et métaphysique qui se traduit par l'impression d'un immense «néant» autour de soi.

### **Le désordre existentiel et communautaire**

Définir des situations sociales comme un désordre existentiel et communautaire, c'est entrevoir dans celles-ci des signes manifestes d'une crise profonde de l'unité des consciences, mieux nous dirons qu'il y a un effritement de la conscience collective, principe générateur de toute cohésion.

Ce désordre existentiel pourrait être défini comme une perte de toute force motivante pour se transformer et transformer la société. C'est, comme nous le soulignons antérieurement, une situation d'annihilation des volontés individuelles. Une « paresse » de la pensée à poser la problématique sociale, c'est-à-dire la critiquer en la contestant, stade premier de l'évolution sociale. Nous sommes là au cours de l'œuvre littéraire de Labou Tansi. Autrement dit, pour l'écrivain congolais, la situation sociale et spirituelle de l'Humanité est la conséquence d'une perte totale de la volonté de concevoir des existences positives. On le voit bien, toute quête allant dans ce sens est toujours vouée à l'échec : échec de Mallot (*Je soussigné Cardiaque*), échec de Roméo et Juliette (*La Résurrection Rouge et Noire de Roméo et Juliette*).

La société est un cadre illusoire, une sorte de « mythologie » de la pensée, un rêve impossible en ce « temps pourri ». La'bou Tansi démontre à travers ces situations dramatiques que l'Homme est devenu asocial et, partant de là, que la société l'est également. Tout son théâtre, disons même toute son œuvre littéraire pose l'amer constat du jeu des impuissances : « *Nous vivons une époque de stérilité, plantée dans un temps de carcasse, moisi et miteux. Nos sommes la vraie époque du pourrissement final. Où nous sommes, c'est vraiment le plat du ventre du monde : ça fait comme une explosion d'impuissance.* ». Il y a chez La'bou Tansi des trajectoires de vie où « l'ensauvagement » est la chose la mieux partagée. Cet « ensauvagement » est une sorte de prostitution des âmes. Tout se vend et La'bou Tansi considère d'ailleurs que la triste caractéristique de notre temps est le capitalisme (même celui d'Etat). Le capitalisme, entendu comme la fin d'un esprit de solidarité et de générosité. Pour La'bou Tansi, il ne s'agit pas ici d'une idéologie mais d'un état de fait où s'engluie l'Humanité et qui est finalement la source de toutes les violences. Ces « vrombissements » du matérialisme qui mange tous les balbutiements de l'intelligence et de la raison, qui œuvrent à la construction du « cosmocide ».

### ***Le désordre existentiel et communautaire est manifestement une crise de la spiritualité***

Dans cet immense procession des âmes « damnées » il y a peu de place pour l'élévation spirituelle. Le siècle de la « chair », c'est-à-dire celui de la toute puissance des instincts carnassiers de l'homme est incompatible avec les exigences de la pensée transcendante. On le voit aisément dans toute l'œuvre théâtrale de Sony, les

évoqueries du fait religieux ne sont pas des gages d'une pratique communautaire ou d'une attitude active des personnages par rapport à la spiritualité. Elles (les évoqueries) sont plutôt la manifestation d'une quête impossible, consécutive au «brouhaha de la pensée». En d'autres termes, les personnages tansiens vivent un chaos idéal et idéologique et apparaissent plutôt désarticulés, vidés de toute puissance morale et spirituelle. Ils se cherchent dans la nuit profonde de leur désarroi, dans un monde où ils n'apparaissent que comme des «marionnettes» d'un «malheur social» qui n'offre que peu de place à la force communicative des idées. Il y a dans la pièce de La'bou Tansi une grande peur de penser, c'est-à-dire d'aller au-delà des limites de la légèreté commune des existences «prêt-à-consommer». Les personnages qui ont défié l'ordre pérenne des «gaucheries» et des «veuleries» érigées en codes civils finissent soit dans la démence, soit sont exécutés. Nous serons attentifs à la fréquence de la folie dans les pièces de La'bou Tansi. Shaba, le personnage principal de la pièce *Un Coup de Vieux*, «ruiné» moralement, finit dans l'alcoolisme. C'est une «épave humaine» qui crache sur la vie. Il tente à maintes reprises de se suicider comme pour chercher un ailleurs spirituel qu'il ne peut trouver dans son entourage. Dans *La Parenthèse de Sang* soit à force de défier les lois du groupe soit par des comportements extravagants, deux personnages (Le Fou et Mme Portès) sont complètement hors de la norme sociale.

La quête de la transcendance, autrement dit la volonté de se relier au numineux est, néanmoins, chez certains personnages tansiens une orientation, c'est-à-dire une volonté. Celle-ci s'inscrit dans une perspective libératrice par rapport à la conjoncture socio-culturelle. Ces personnages veulent se soustraire du monde des humains pour se réaliser spirituellement.

C'est une quête de perfection qui n'est pas du «possible terrestre» mais un élan volontaire vers la mort, ce qui apparaît ainsi chez La'bou comme une issue au «mal être spirituel», à l'incommunicabilité des consciences. Roméo et Juliette ne se donnent pas la mort pour sortir seulement de la domination de la haine ancestrale des deux familles ; mais pour atteindre, par l'acte sacrificiel de la liberté, l'essence de l'amour qui aboutirait à une réconciliation des énergies enchaînées par la violence.

Le parcours scénique de Mallot s'apparente aussi à cette recherche de perfection de l'Être, c'est-à-dire la réalisation de son unité profonde : unité du plan physique et métaphysique. C'est à travers le verbe et la mort que cette quête paraît réalisable. En

effet, on pourra constater que la puissance verbale de ces personnages est déjà une introspection dans l'infini, dans l'au-delà terrestre. Mallot, Roméo et Juliette... conversent avec la mort avant de se fondre en elle.

## CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Les deux parties précédentes ont porté sur la phénoménologie des crises sociales et religieuses à travers trois types de communauté : l'espace traditionnel, l'espace colonial et l'espace post-colonial.

Les analyses qui ont été faites ont permis de comprendre les lois fonctionnelles de ces espaces et de savoir la nature des crises observées. Ces opérations ont été considérées comme des préalables nécessaires à une démarche qui viserait à voir le processus actantiel des personnages comme une quête rituelle.

La démarche que nous utilisons s'inscrit comme nous le précisons dans *l'Introduction* sous l'angle de la complémentarité des approches critiques. C'est une démarche qui viserait à saisir l'objet analysé par la «complexification», c'est-à-dire, à faire émerger la multiplicité des données qui permettraient de comprendre la dimension rituelle.

Evidemment, ce n'est pas tant l'acte critique qui s'apparenterait à la démarche rituelle, mais celui de créer un espace théâtral avec son jeu qui en constitue une. Nous cherchons plutôt à démêler la complexité de la création théâtrale et voir comment celle-ci s'apparenterait à un processus rituel. C'est pourquoi dans cette partie finale, nous tenterons d'éclaircir et d'expliquer ce processus à partir de trois niveaux qui concernent les personnages, le destinataire inévitable des pièces (le lecteur), le spectateur et le dramaturge (le créateur). Ces trois instances de la communication seraient considérées comme des «souffrants» pour qui le théâtre apparaîtrait comme une sorte de thérapie. Nous allons reprendre les types de pathologies qui ont été décrites précédemment.

## Nature des crises : le diagnostic social

Trois types de désordre ont été dégagés de nos analyses. Les premiers sont d'ordre social. Ils concernent les crises liées aux rapports socioculturels au sein de l'espace traditionnel. Les deuxièmes sont relatifs à la déstructuration des logiques fonctionnelles traditionnelles par une opération de négation et de spoliation instaurée par l'idéologie coloniale. Il apparaît que les crises constatées dans l'espace traditionnel constituent un terreau fertile à la germination des crises engendrées par l'expérience coloniale. Cette addition des problèmes aurait provoqué, par une réaction toute naturelle souvent constatée durant les périodes de crises sociales profondes, des formes d'adaptation qui apparaissent comme des syncrétismes socioculturels que nous avons désignés sous l'appellation «hétéroculturalité». Cependant, à nouveau se présentent d'autres formes de pathologie collectives qui sont liées à la confrontation de deux formes de vécu opposées dans leur finalité : l'héritage traditionnel qui détermine encore des comportements sociaux et religieux, et les conformismes aux modes d'existence nouveaux qui sont dans la plupart des cas mal ressentis, détournés ou mal interprétés collectivement.

De là découle un deuxième type de problème : le malaise existentiel qui se définirait comme une forme d'inadaptation à une situation sociale nouvelle qui se trouve dans une phase active avancée. Les repères sociaux sont mal définis, les personnages cherchent des nouveaux symboles sociaux tout en se référant en permanence à des codes communautaires traditionnels chancelants ou moribonds. Les symptômes de cet état pathologique sont une espèce de folie collective (un désordre social ambiant) et un «sauve-qui-peut» généralisé, car les règles de fonctionnement social ne sont pas respectées par ceux-là mêmes qui sont censés les incarner. On constate dès lors une propension des actes solitaires pour tenter de transformer la société. Mais ces francs-tireurs sont «bouffés» par des potentats véreux et attachés maladivement à leurs énormes privilèges acquis sur la spoliation des forces et des richesses collectives. La peur et la langue de bois deviennent alors des règles de substitution pour la survie. La dimension religieuse de cette pathologie apparaît dans le repli vers des formes de croyances religieuses prophétiques ou des rites «cocktailisés», c'est-à-dire un dosage de codes rituels traditionnels et étrangers. La protection divine est perçue alors comme

le seul remède à l'insécurité sociale et métaphysique. Des personnages à l'intelligence diabolique ont perçu la faiblesses et les peurs sociales et en profitent pour s'ériger en nouveaux dieux, en vendant des croyances sur l'autel des crédulités comme un mauvais boulanger qui vanterait la qualité de son pain à une population qui n'a guère d'autres boulangers pour comparer.

Il y a là des signes d'un mal profond qui semblerait trouver ses origines dans la brutalités des ruptures historiques. Les manifestations d'apaisement que l'on constate dans certaines situations ne sont que des «bandes de pansement» étalées sur des blessures qui suppurent.

### ***Quel rôle jouent les deux dramaturges dans cette situation problématique ?***

Comme nous le précisions dans *l'Introduction*, le théâtre a une essence religieuse. Il est possible de dire, à la lumière des analyses que nous venons d'effectuer que cette dimension apparaît dans le théâtre de Soyinka et celui de La'bou Tansi. Dès lors, ces deux dramaturges agiraient en citoyens conscients de la valeur de la liberté. C'est pourquoi leur théâtre respectif serait d'abord un acte de liberté qui contesterait par là, le «pogrom» des énergies humaines. Nous allons maintenant voir comment cet acte se présenterait comme un processus curatif.

# **TROISIEME PARTIE**

## CHAPITRE I

# CONNAISSANCE ET QUÊTE DE L'UNITÉ FONDAMENTALE PAR LA SYMBOLIQUE RITUELLE CHEZ SOYINKA

Le processus théâtral s'élaborerait à partir d'une quête de la symbolique rituelle dans l'espace traditionnel et dans l'espace « moderne ». Ce processus s'apparenterait chez certains personnages à une épreuve rituelle de guérison. En même temps pour le lecteur, ce serait une suite d'étapes d'identification et de purification qui permettraient de passer du stade de la passivité intellectuelle à celle du doute existentiel, c'est-à-dire une critique de la problématique sociale. Pour le dramaturge, c'est l'acte d'écriture qui serait un acte de liberté par le dépassement des frustrations comme un combat à la fois individuel et collectif.

### 3.1.1. Connaissance et quête de l'unité fondamentale par la symbolique rituelle

La structure rituelle est une métaphore de la structure de l'unité fondamentale. Cette unité fondamentale contient plusieurs symboles qui sont autant d'éléments qui permettent de comprendre l'univers culturel, social et religieux. Il est donc possible d'établir la triade des correspondances de la façon suivante :

**Unité fondamentale** → **Structure rituelle** → **Symboles**

Soyinka cherche à travers la symbolique rituelle des nouveaux codes tirés des enjeux sociaux des espaces actuels. Ainsi dans les pièces qui renvoient à l'univers urbain, on assiste à la création des symboles qui permettent de comprendre ces univers. On pourra évoquer l'existence de deux types de symboles rituels : les symboles rituels traditionnels et les symboles rituels contemporains.

### 3.1.2. Les symboles rituels traditionnels

Ils apparaissent lorsque Soyinka évoque l'univers traditionnel ou quand il parle des syncrétismes religieux. La symbolique traditionnelle peut également apparaître dans les espaces de vie moderne comme dans l'Etat d'Isma (*La récolte de Kongi*).

Nous distinguerons trois catégories de symboles :

- **Les symboles cosmiques** : Terre, Eau, Lune, Verbe qui sont des éléments ou réalités primordiales du monde des vivants et auxquels se rattachent les autres symboles rituels. Les symboles cosmiques contiennent les idées-forces du principe de concordance et de correspondance.
- **Les symboles de la sensation** renvoient à l'intuition des forces cosmiques en pénétrant le mystère des êtres humains et des choses. C'est l'univers de la perception mystique réservé aux initiés. Les symboles de la sensation comprennent les symboles auditifs (rythmes initiatiques...), visuels (les contours des objets rituels ne sont jamais dépourvus de densité, exemple, la couleur blanche, le rouge, le noir) et les odeurs mystiques.
- **Les symboles inhérents** : ils correspondent aux objets rituels ou artistiques (masques, costumes d'initiation...). Ils sont à la fois fonctionnels et religieux.

#### **a- Fonctionnement des symboles rituels traditionnels**

|                             |  |                      |
|-----------------------------|--|----------------------|
| <i>Symbole traditionnel</i> | 1 - Sens fonctionnel                   | pratique, social     |
|                             | 2 - Sens religieux (rituel)            | intuition, sensoriel |
|                             | 3 - Valeurs auxquelles ce sens renvoie | concept              |

Une perception du symbole traditionnel doit prendre en compte ces trois niveaux de lecture.

## ***b- Niveaux de correspondance des symboles***

### *Principe cosmique*

1 - Symboles cosmiques

2 - Symboles de sensation

3 - Symboles inhérents

Chaque niveau symbolique renvoie à un ordre du principe cosmique auquel se rattache toute la société traditionnelle. Ainsi pour les symboles cosmiques :

**1-Terre :**    *Sens fonctionnel* : espace de vie des êtres humains, des animaux, des plantes et des choses...

*Sens religieux* : métaphore du principe de vie terrestre qui est une composante du principe cosmique. C'est aussi un espace de concordance entre les forces cosmiques. Par exemple, dans *La Danse de la Forêt* toutes les énergies cosmiques (Ancêtres, Divinités, Esprits terrestres (forces des éléments de la nature) participent au Rassemblement des Tribus organisé par la communauté des humains. Dans plusieurs pièces de Soyinka, la présence et l'intervention des divinités dans la vie des humains attestent que la Terre est l'espace de la conjonction des forces.

*Valeurs attachées au symbole terrestre* :            Vie/Mort

   Fécondité/stérilité

   Religieux/social

C'est le principe binaire de la dualité qui caractérise les valeurs auxquelles se rattachent la terre. Dans ces valeurs il y a les concepts de permanence et de changement qui sont des idées-forces du principe cosmique. La dualité de ces valeurs n'est pas contradictoire mais inhérente au principe du mouvement qui fonde l'ordre cosmique

## Explication des dualités du symbole « Terre »

**Dualités :**                    **Vie / Mort :**        **dualité principale.**

Cette dualité traduit le caractère passager de toute existence terrestre qui s'inscrit dans un ordre cyclique comme celui des saisons. Les êtres humains vont de la vie à la mort, en passant par une série d'étapes qui sont des périodes de mutation. La vie n'est pas une caractéristique terrestre mais une valeur cosmique qui signifie mouvement perpétuel. Cependant dans sa manifestation terrestre, elle est contingente à une autre « valeur », la mort, considérée comme une étape transitoire entre la vie terrestre et le numineux. Ainsi le schéma suivant montre la complémentarité et la conjonction de ces valeurs :

**Principe cosmique (Mouvement éternel) Vie terrestre- Mort → Numineux**

La dualité *Vie/Mort* est une constance du théâtre soyinkaïen. C'est dans *La Route* que cette dualité s'exprime avec le plus de force. Ainsi Mourano «renversé par un automobiliste alors qu'il incarnait le Dieu Ogoyn dans le masque et qu'il était possédé par lui, cet unique don des dieux, déposé dans le giron de Professeur par un routier et son racoleur de passagers, en arrive à représenter la dernière porte qui donne sur le cœur du phénomène.»<sup>287</sup>. Mourano matérialise la conjonction de la dualité *Vie/Mort*, tout comme Elesin dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*. On constatera que le sens même de la «tragédie communautaire» provient de l'inaboutissement ou de la non réalisation de cette dualité.

---

<sup>287</sup> Soyinka (W.), op.cit. p.17

## **Fécondité/Stérilité**

C'est également une des dualités caractéristiques de la Terre. Dans le sème «Fécondité» c'est la possibilité, mieux la faculté de donner la vie et de la cultiver qui apparaît. Cette valeur est liée à une autre, la stérilité, c'est-à-dire l'incapacité à réaliser la vie. C'est pourquoi, en cet instant, la terre a besoin de renforcer les pouvoirs religieux pour féconder à nouveau. Ce qui explique l'existence des rituels agraires. Dans *Les Gens des Marais* cette dualité est soulevée. C'est d'abord l'espace cultivable des marais qui laisse pousser des récoltes mais qui les voit se détruire par les inondations. De même la terre, de Boukandji est marquée par la manifestation «tragique» de cette dualité. C'est une Terre qui vit au rythme du cycle infernal de la disette : « **Le Mendiant** : *Nous sommes habitués à la disette. D'un bout à l'autre de l'année, c'est la sécheresse... Mais nous en avons l'habitude. Même quand il pleuvait, le sol buvait l'eau immédiatement et elle s'en allait rejoindre quelque cours d'eau dans les entrailles de la terre...* »<sup>288</sup>

## **Dualité religion/société**

La Terre est le symbole du lien primordial entre la religion et la société. Cette dualité apparaît sur le plan spatial. Nous avons des espaces où s'exprime le sacré et qui sont des espaces inviolables consignés par les mythes ancestraux. Par exemple, dans *Un Sang Fort* il y a deux espaces religieux : le village initiatique des garçons durant la circoncision, l'espace du rituel du bouc émissaire. Dans d'autres pièces, comme *Les Gens des Marais*, cette configuration est aussi perceptible. Il y a l'espace sacré, les marécages où se trouve la divinité des marais, le Serpent ; l'espace de transition constitué d'arbres Iroko et l'espace habitable des hommes constitué de terre ferme.

La société est à l'image du fonctionnement du symbole cosmique «Terre». La symbolique de la fécondité est contenue dans le corps de la femme. Elle incarne également les valeurs de la vie. Dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi* cette valeur est

---

<sup>288</sup> Soyinka (W.), op.cit.p.34

fortement exprimée dans le processus rituel d'Elesin Oba, lorsque celui-ci doit réaliser l'union de la vie et des forces du passage à travers un réenracinement dans le corps de la femme.

## **2- Explication du symbole cosmique «Eau»**

**a-Sens fonctionnel** : l'eau sert à fertiliser le sol, une matière importante pour la vie quotidienne de l'Homme.

**b- Sens religieux** : symbolise l'écoulement perpétuel du temps. Il est remarquable de voir l'association que Soyinka établit entre l'eau et le temps dans *Les Gens des Marais*. Le cycle temporel est lié au mouvement des eaux des marais. Chez les peuples de Forêt la même remarque peut être faite. La subdivision du temps s'accorde ou est liée à la périodicité des pluies. On remarquera aussi dans *Les Gens des Marais* que la périodicité des pluies n'est pas perçue comme un phénomène climatique banal mais comme la manifestation de la volonté de la divinité, le serpent des marais.

L'eau est également liée au principe de vie. La sécheresse provoque famine et morts en série à Boukandji alors que l'arrivée des pluies équivaut à une régénérescence. Ici également cette régénérescence est perçue comme une volonté divine. On pourra évoquer à ce niveau la conjonction de l'attitude animiste (le village des marais) et l'attitude musulmane (le village de Boukandji).

### **c- Valeurs auxquelles renvoie le symbole cosmique « Eau » :**

- Mouvement/stagnation
- Passage/arrivée
- Espoir/révolte

L'eau est le symbole cosmique qui a pour signification le mouvement, le passage, l'espoir et révolte et leurs valeurs contradictoires.

Comme valeur du mouvement, c'est l'écoulement perpétuel du temps et la transformation des êtres vivants qui la caractérisent fondamentalement. Nous pouvons vérifier l'expression de ces valeurs dans *Les Gens des Marais*.

La pièce est construite sur deux états de la vie humaine. La jeunesse/la vieillesse qui traduit les deux principes fonctionnels des eaux des marais, le mouvement et la stagnation.

Le mouvement est lié à l'âge d'entrée dans la vie d'adulte, mieux à la jeunesse. C'est le mouvement qui caractérise cet âge. On constatera que ce sont les jeunes qui suivent le mouvement des eaux des marais ; ils partent, ils reviennent. Tandis que les vieux ne quittent pas le village. Ils demeurent statiques comme les eaux dormantes des marécages.

L'eau renvoie également au passage d'un endroit à un autre comme le mendiant qui suit le cours du fleuve pour trouver une terre fertile. Mais ce passage signifie aussi mutation ou transformation ou encore régénérescence de la vie. Des associations symboliques abondent à ce titre dans les pièces de Soyinka :

**Le sperme**, «sève de l'homme» est une semence de vie qui fertilise le corps de la femme «terre de l'Homme», donne naissance à un être humain que l'on considérerait comme la moisson de l'Homme. La réplique suivant d'Elesin Oba (*La Mort et l'Écuier du Roi*) en dit long :

« **Elesin** : *Oh vous, mères des belles épousées ! (La danse s'arrête. Elles se tournent et le voient ainsi que l'objet qu'il a dans la main. Iyaloja s'approche et lui prend doucement le tissu). Prends-le. Il ne s'agit pas simplement de la trace du sang d'une vierge, mais de l'union de la vie et de la semence du passage. Mon flût de vie, le dernier sorti de cette chair, est uni à la promesse d'une vie future. »* 289

. **Le vin**, eau de la communion :le vin de palme est présenté comme la boisson de la communion mystique. Les chauffeurs de la pièce *La Route* en boivent lors du rite d'Ogoun, Divinité dionysiaque. Le vin de palme est un breuvage valorisé dans l'univers soyinkaïen, c'est une boisson sacrée qui relie l'Homme au principe cosmique.

**Le sang**, « eau de la force humaine ». C'est la force du clan qui se transmet de génération en génération comme semble le dire le père d'Eman dans *Un Sang Fort*, titre à lui seul évocateur : « *Le vieillard* : *je te dis que c'est la vérité. Ton sang*

---

<sup>289</sup> Soyinka( W.), op.cit. p.63

*t'entraînera malgré toi, parce qu'on ne peut pas le retenir. Si tu le forces à faire moins, il te montera à la tête et te fera éclater le crâne. »<sup>290</sup>*

### **3.- Explication du symbole cosmique « Lune »**

La lune est un élément de la nature qui possède un grand pouvoir mystique. Nous l'étudierons sous trois angles comme pour les autres symboles. Ainsi la lune :

**a-Sens fonctionnel** : est une composante du système solaire.

**b-Sens religieux** : la lune renvoie à l'instant où s'opère la conjonction des forces cosmiques. C'est par exemple à ce moment-là qu'Elesin Oba devait accomplir le dernier geste avant de rentrer dans la demeure des Dieux :

*« Elesin : La lune était mon messager et mon guide. Lorsqu'elle atteint un certain passage dans le ciel, elle effleura l'instant pour lequel ma vie entière a été honorée... »<sup>291</sup>*

**c-Sens des valeurs** : la lune est liée au cycle de la fécondité et de la transition. Dans *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, c'est à cet instant que se déroulent la nuit de noces d'Elesin avec la jeune vierge, et également les fiançailles de Makouri avec Alou. C'est aussi pendant la pleine lune que la transition vers le numineux devient possible.

### **4- Explication du symbole cosmique « Le verbe »**

Le «verbe» ou langage est une donnée fondamentale de l'acte rituel. C'est elle qui véhicule le lien «insécable» entre le visible et l'invisible dans l'univers traditionnel. Le verbe réalise l'Homme comme une force cosmique parce qu'il est lui-même force cosmique, volonté et acte primordial du créateur du principe cosmique, Olodoumaré.

---

<sup>290</sup> Soyinka(W.), op.cit.p.90

<sup>291</sup>Soyinka (W.), op.cit. p.102

**a-Sens fonctionnel** : moyen de communication.

**b-Sens religieux** : le verbe étant d'abord une faculté de la volonté divine, il prend ainsi plus de force que le verbe ordinaire. C'est par lui que circule le poids de la symbolique des mots par lesquels l'initié accède au mystère du monde.

### **C Valeurs de la symbolique du verbe**

Le verbe symboliserait :

- la Force d'accès au mystère cosmique.
- la Force du pouvoir.

### **Le verbe comme force d'accès au mystère cosmique**

Le mystère cosmique est inaccessible sans la compréhension des symboles qui l'entourent. A travers le verbe transcendantal l'Homme accède aux connaissances fondatrices. Mais la possession de ce verbe ne signifie pas renoncement aux réalités terrestres. Car celles-ci sont une des conditions nécessaires à l'acquisition d'un savoir initiatique. L'initié, possesseur virtuel du verbe transcendantal doit d'abord maîtriser les réalités inhérentes à son environnement. Ce que semble dire Professeur dans *La Route* : « (...) vous me semblez un homme sage, libéré du contact vulgaire avec les choses de la Terre. Mais c'est là une voie qui interdit toute communion... Le verbe ne réside pas dans le renoncement. »<sup>292</sup>

Toutefois la possession patiente du «verbe exige qu'on évite les mirages, en poursuivant et en recherchant le cœur du phénomène, car l'exercice de l'esprit exige (...) un pèlerinage quotidien en quête de bribes.»<sup>293</sup> parce que «la difficulté de cette entreprise réside dans les signes cabalistiques. Le tout est d'en trouver la clé et elle conduira au verbe».<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup>Soyinka (W.), op.cit. p.34

<sup>293</sup> Idem.

<sup>294</sup> Idem.

Langage profond de l'Être cosmique, le verbe est une «forteresse» imprenable par la seule volonté humaine, d'où le sens de l'initiation, c'est-à-dire la pratique rituelle qui va permettre de se relier au numineux.

C'est pourquoi Elesin Oba accède, grâce aux rythmes frénétiques des tambours sacrés à un état extatique qui donne à son langage une portée ésotérique. La sève fécondante du verbe transforme totalement l'Homme, le mûrit au point que tout l'univers ne lui est accessible que par des codes. Ainsi l'initié parvient à «l'aube du monde», complètement possédé par les puissances mystiques. Le verbe «visible» (la voix) s'éteint progressivement pour laisser place à la parole sacrée, invisible parce qu'elle s'est imprégnée et s'est fondue totalement dans le corps pour le plonger dans une profonde transe. On peut suivre cette transformation mystique à la fin de l'Acte III de *La Mort et l'Ecuyer du Roi* :

« **Elesin** (...) Ils sont allés guérir le cœur du cheval favori du roi. Bientôt il courra dans son écrin de raphia avec le chien à ses pieds. Ensemble ils chevaucheront les épaules des valets du roi à travers les artères de la ville. Ils savent que c'est ici que je les attendrai, je le leur ai dit. (Son regard semble se voiler. Il passe la main devant les yeux comme s'il cherchait à mieux y voir (...))

**Le Griot** : Elesin Alafin, entends-tu ma voix ?

**Elesin** : A peine, mon ami, à peine. (...) (La transe d'Elesin semble s'intensifier, ses pas sont plus lourds.) Plus loin : (Elesin est complètement plongé dans une profonde transe. Il n'y a plus aucune manifestation indiquant qu'il ait encore conscience de ce qui l'entoure. (...)) »<sup>295</sup>

En dehors de cette valeur, **le verbe est force de pouvoir**. Pouvoir de transformer ce qui n'est pas en ce qui est. Elle est une force positivante qu'on utilise pour sortir des situations complexes ou compromettantes.

Tous les autres symboles (de sensation et inhérents) reprennent les valeurs où la portée religieuse des symboles cosmiques. Ainsi le rite n'apparaît que comme une répétition métaphysique de l'ordre cosmique, intimement lié au principe de vie. Nous verrons également que les symboles rituels des sociétés urbaines chez Soyinka reprennent les sens

---

<sup>295</sup> Soyinka(W.), op.cit.p.69

des symboles traditionnels. La différence réside dans le décalage formel. En effet, aux symboles traditionnels remodelés se sont ajoutés de nouveaux symboles qui sont aussi la manifestation d'un manque de repères sociaux. Les personnages urbains comblent cette absence en créant des cadres religieux nouveaux capables de cohérer le groupe.

### **3.1.3.- Les symboles rituels urbains comme une régénérescence communautaire**

Les pratiques rituelles traditionnelles ne se déroulent pas de la même façon dans l'espace urbain. Elles sont adaptées aux situations professionnelles ou circonstancielles des nouvelles sociétés. Ainsi, le rite d'Ogoun, divinité protectrice des forgerons, Dieu du fer, a la faveur des chauffeurs qui reconnaissent en lui, la force fécondante de la matière de leur profession. C'est ainsi que pour conjurer des accidents de la route, ils organisent un rituel de protection qui est une fête annuelle : « *C'est la Fête des chauffeurs et ils sont tous armés de fouets et d'épaisses tiges en fibres. Deux d'entre eux portent un chien attaché à un pieu et brandissent des coupe-coupe.* ».<sup>296</sup>

Le rituel des forgerons jadis pratiqué dans la société traditionnelle Yorouba est récupéré par les routiers du Nigeria. On voit apparaître des nouveaux objets culturels (volants de camion) et tout le rituel devient un "mime" de la profession de chauffeur. Les similitudes avec le rituel traditionnel se trouvent au niveau des buts assignés et de la permanence du sacrifice du chien. Les mythes Yorouba disent que le Dieu Ogoun aime la chair de chien. On sait la valeur du sacrifice dans les sociétés traditionnelles. Par le sang, symbole de l'appartenance et de vie, c'est le lien avec les divinités et les ancêtres qui est pérennisé.

Si les rites sont maintenus, c'est que le groupe social ressent un besoin de sécurité et de cohésion. Dans quelle mesure peut-on alors dire que l'écriture théâtrale soyinkaïenne est une thérapie? Soyinka cherche d'abord à susciter des nouvelles interrogations qui surgissent de la contemporanéité du Nigeria actuel. Il utilise pour cela un moyen d'expression qui a fait la preuve de son efficacité dans les sociétés

---

<sup>296</sup> Soyinka (W.), op.cit. p.122

traditionnelles. Heureuse rencontre entre les civilisations, puisqu'il va synthétiser les techniques du théâtre et des rites traditionnels avec celles du théâtre européen et des cosmogonies grecques.

Et c'est là que réside l'invention théâtrale soyinkaienne. On peut citer quelques unes d'entre elles. Soyinka fait coïncider sur scène le temps mythique (temps initiatique, dans *Un Sang Fort*, en revenant sur les rituels déjà effectués pour réaffirmer les attaches d'un personnage, Eman, à l'histoire de son clan) et LE temps réel dans le parcours actantiel des personnages. On peut parler d'une "intuition fondamentale" chez le dramaturge nigérian dès lors que les rites utilisent le même procédé structural pour ressouder le malade à la communauté. Du théâtre européen, il emprunte la technique de superposition des plans scéniques, comme dans *La Danse de la Forêt* (espace de la Forêt, espace urbain, espace historique (la cour de Mata Karibou), espace mythique (les entrailles de la terre d'où surgit le couple de défunts) et l'espace rituel de la cérémonie d'intégration de l'enfant inabouti. Soyinka réaffirme par là la mobilité de l'homme dans le temps et paradoxalement la profonde ressemblance de ses comportements sociaux. Dans *La Route*, la diversité des espaces scéniques (le magasin des pièces détachées, la salle de travail de professeur, les lieux « culturels » (église et espace rituel, cimetière) concentrés en un même lieu montre la confrontation sociale dans l'espace urbain.

#### **3.1.4. Les parcours actantiels comme quête de la symbolique rituelle**

Le parcours actantiel de certains personnages soyinkaiens s'apparenterait à une quête des symboles rituels pour «s'arracher» à leur condition sociale problématique. Nous le verrons donc à travers l'étude des cheminements actantiels d'Igouézou et d'Awoutchiké(*Les Gens des marais*), , Elesin Oba et Olundé( *La Mort et l'Ecuyer du Roi*), Eman(*Un Sang Fort*) et Professeur(*La Route*).

## **Les parcours actantiels des personnages principaux**

### ***a- Le parcours d'Igouézou***

Le premier niveau de cette approche sera la connaissance de la condition actantielle d'Igouézou . Le deuxième portera sur l'analyse de son parcours comme une volonté d'accéder à un autre statut social.

### ***La nature de la condition actantielle d'Igouézou***

Igouézou ne peut plus supporter de vivre dans un espace social qui n'est pas à la mesure de son désir d'autonomie et qui le condamne à confronter la puissance de son idéal à celle d'une dure réalité sociale.

### ***Les causes de la rupture avec la réalité villageoise***

Igouézou voudrait sortir de l'immobilisme villageois qui ne peut convenir à son désir de bien-être social.

D'une part, Igouézou vit dans un cadre socioculturel rigide et répressif qui ne laisse aucune place à l'expression des jeunes. Le principe de fonctionnement de la société, comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à cette question, est fondé sur l'éminence de deux pouvoirs, la «gérontocratie» et le religieux, ce qui crée un immobilisme des mentalités donc de la société. D'autre part, Igouézou est fasciné comme la plupart des gens de son âge, par les charmes matériels de la vie urbaine et l'esprit d'autonomie qu'elle suscite. Igouézou est exclu des deux systèmes sociaux. Or, Igouézou cherche à exprimer et assumer pleinement sa liberté.

### ***Des conditions matérielles qui ne répondent pas à son désir de bien-être social***

Le cadre géographique et climatique villageois des marais n'est pas propice à la mise en valeur des cultures vivrières : les crues du fleuve sont fréquentes et aucun

système d'irrigation et de canalisation des eaux n'est mise en place. Les villageois préférant s'en remettre à la protection de la divinité des marais. C'est donc la production agricole villageoise qui essentiellement vouée à l'autosatisfaction et non à la commercialisation. Les besoins matériels de la population demeurent particulièrement vitaux : besoins de première nécessité ( manger, boire et dormir). Or, Igouézou projette une vie plus complexe et plus matérielle.

Face à cette névrose d'échec, le personnage principal des *Gens des marais* va chercher à accomplir une sorte de parcours «initiatique » qui se présente aussi comme un parcours thérapeutique

### ***Le parcours actantiel d'Igouézou***

On prendra en compte le parcours diégétique ( qui tient compte des actions accomplies par le personnage mais qui ne sont pas intégrées au texte). Selon une adaptation que nous avons faite sur la structure de *l'Etoile à cinq branches* proposée par Hourantier, on pourra dégager la syntaxe dramatique et thérapeutique suivante :

- *La séquence de la prise de conscience d'Igouézou* qui correspond à la *pointe du corps* dans le schéma rituel est l'instant où le personnage analyse et réfléchit sur sa condition avant d'entreprendre son «*voyage initiatique* ». Cette séquence fait pas partie du hors texte mais elle est suggérée par la trame événementielle du personnage.
- *La séquence de la décision libératrice* qui correspond à la *pointe de la volonté* est la phase active qui permet à Igouézou de joindre le mental au corps et de dépasser le contexte névrotique. C'est le début de l'exil qui est une étape importante dans le processus thérapeutique. Dans toute épreuve de mutation ou d'initiation la phase du voyage est celle qui actualise la compréhension du système symbolique cosmique.

Igouézou doit donc franchir un certain nombre d'obstacles pour réaliser sa guérison.

- *La séquence de la découverte et de la possession des symboles :*

Igouézou doit acquérir les symboles de l'espace urbain car sa guérison exige une intégration psychique et sociale au nouvel espace. Il ne doit plus avoir les réflexes du milieu antérieur. Sa mutation doit s'opérer. Or, le personnage n'arrive pas à

posséder le code symbolique de l'espace urbain dont le plus important est la force ogounienne, c'est-à-dire la virilité dont le *symbole cosmique* est le sperme, source de vie et de régénérescence.

Les causes de cet échec sont l'attachement d'Igouézou aux symboles cosmiques traditionnels dont la terre qui contient le principe du culte du cordon ombilical, c'est-à-dire l'attachement aux valeurs claniques.

- La séquence finale : l'échec du processus thérapeutique :

Igouézou n'avait pas tout le potentiel symbolique pour atteindre sa quête. A partir de là, il va tenter une autre épreuve thérapeutique : la réintégration culturelle.

### ***Deuxième parcours d'Igouézou***

Le retour d'Igouézou dans son village natal : La reconquête des forces traditionnelles

Igouézou va emprunter le même parcours que celui qu'il a engagé précédemment mais avec un autre type d'objet thérapeutique. Igouézou ne parvient pas non plus à réintégrer les principes communautaires, notamment le respect de l'autorité religieuse. Pourtant, il manifeste un attachement pour les valeurs familiales.

### **b- Le parcours d'Elesin Oba**

Le parcours d'Elesin Oba n'a pour fondement le personnage lui-même mais l'ensemble de la communauté qu'il incarne de par son statut social. Il est donc le représentant d'un ordre socioculturel qui doit accomplir un acte rituel pour l'équilibre spirituel du royaume à la suite du décès de son souverain. La pièce est ainsi construite sur la reprise du processus rituel. Nous allons d'abord analyser la nature et les causes du déséquilibre spirituel avant d'étudier les différentes phases du processus rituel.

## ***La nature du déséquilibre communautaire***

C'est un déséquilibre d'ordre essentiellement métaphysique lié à la disjonction temporaire de deux forces cosmiques : l'univers spirituel incarné dans l'étape de transition en suspension lors du décès du roi ; et l'univers des humains qui doit accomplir à la suite de cet événement la conjonction avec les énergies ancestrales. Mais cet instant fort de l'unité communautaire est mis à rude épreuve par l'intrusion d'un personnage extérieur influent, l'autorité coloniale. Cependant l'acte rituel communautaire que doit accomplir Elesin Oba est aussi une performance individuelle.

## ***Les causes du déséquilibre***

Ce déséquilibre est un acte social et rituel cyclique, donc inévitable. Il ne peut être considéré de prime abord comme un mal lié au «vécu» des personnages. C'est à la suite de son processus qu'on peut apprécier les responsabilités communautaires ou individuelles.

## ***Le parcours d'Elesin Oba***

Le parcours thérapeutique ou rituel d'Elesin Oba débute par une longue phase de préparation qui restitue au lecteur le cadre et l'atmosphère dans lesquels va se dérouler le rituel.

- La séquence introductive du rituel commence par un acte sexuel. entre l'initié et une vierge. Cet instant secret marque l'union de la vie et de la mort. Autrement dit des forces du passage avec celles de l'avenir. Cette phase correspond à la *pointe du corps*.

- La deuxième séquence est publique et correspond à la remise du drap nuptiale par Elesin Oba. C'est la phase de la communion de l'initié avec les forces de la fécondité et de la vie.

- La troisième séquence est la phase des trances- psychodrames qui gagnent l'initié. Elle correspond à la *pointe de la volonté*. Car, c'est à cet instant qu'Elesin Oba se prépare à quitter ses attaches terrestres.

On constate aussi qu'à chacune des étapes l'initié obtient une nouvelle clef mystique. Dans la première, il s'agissait de la possession du symbole cosmique «eau» par la fusion du sperme et du sang de la vierge. Dans la deuxième qui est un prolongement de la première, la possession du symbole cosmique «terre» est traduite par la communion des femmes au processus rituel. Dans, la troisième, c'est l'acquisition de la symbolique lunaire qui marque les énergies de transition.

- La quatrième séquence correspond aux sacrifices du cheval du roi qui doit ouvrir le passage mystique d'Elesin.
- La cinquième séquence est le sacrifice d'Elesin Oba. Cette phase devrait être celle de la réalisation de l'union des forces communautaires avec les énergies cosmiques. Or, Elesin Oba échoue à ce niveau. Donc le déséquilibre spirituel entrera dans une phase conflictuelle. Les conséquences paraissent importantes pour l'harmonie communautaire.

### **Le rituel de remplacement : le parcours initiatique d'Olundé**

Le parcours d'Olundé est un processus de réintégration spirituelle qui se manifeste par une contingence mystique et événementielle qui l'amène à effectuer un retour vers sa terre natale. Conscient des enjeux de cette pratique rituelle sur l'unité de sa communauté, Elesin Oba ne peut supporter l'échec de son père. C'est à la fois une fierté personnelle et collective. Il prend donc la place de son père dans la réalisation de la séquence finale. Mais le mal est déjà accompli. Toutefois sur un plan individuel, Olundé réalise son initiation.

Comme nous venons de le voir les parcours thérapeutiques des personnages ne conduisent pas toujours à la guérison. Parce que les causes du mal paraissent plus profondes.

### **c- Le parcours d'Eman**

**La nature de la condition actantielle** : Eman souffre d'un mal de type conflictuel qui s'apparenterait dans le vocabulaire psychanalytique au complexe d'Œdipe. En effet, le personnage est souvent confronté à l'idéal paternel auquel il s'oppose. Mais son mal est aussi un conflit avec son modèle social. Dans un premier temps, Eman fuit du cercle initiatique pour l'amour de sa fiancée convoitée par le maître du rituel. Ensuite, Eman refuse d'assumer une charge rituelle héréditaire. Il quitte son village en abandonnant sa fiancée enceinte. Il n'assumera jamais sa paternité. Enfin, Eman transgresse un interdit religieux communautaire en se substituant au bouc-émissaire désigné par les villageois. Dans les quatre situations Eman conteste l'ordre social.

**Les causes** : Les structures socioculturelles paraissent trop rigides et peu conformes à l'idée qu'Eman se fait de l'individu au sein du groupe social. Sa perception est fondée sur la prééminence de la liberté. Cependant, il ne s'agit pas ici d'une vision qui proviendrait d'une référence à un modèle social extérieur mais d'une remise en question culturelle qui vise à faire intégrer d'autres valeurs à l'ontologie traditionnelle. Eman conteste l'orthodoxie du système traditionnel.

### **Le parcours rituel d'Eman**

Il peut se définir comme une série de rupture qui se présentent sous forme d'exil perpétuel pour se réaliser dans la liberté. Eman cherche une vie authentique qui ne soit pas prisonnière de normes sociales. Pour cela, il opte pour l'égoïsme qui est un choix délibéré afin de parvenir à sa quête.

**La première séquence** est une rupture générationnelle, par le choix de l'amour au détriment de la mutation sociale pour accéder au statut d'adulte. C'est la prééminence chez Eman de la pointe des émotions et des sentiments sur celle de la force de la volonté.

**La deuxième séquence** est une transgression des liens du sang par le rejet de l'hérédité et de la paternité. Eman récuse toute attache pour mieux accoucher de sa liberté. Il fait le choix de la bâtardise.

**La troisième séquence** est une contestation de la pratique rituelle du bouc-émissaire. Eman se substitue au porteur désigné pour faire valoir la notion du libre-arbitre et du don de soi dans le contexte traditionnel.

Ces ruptures sont des anti-rituels qui équivalent pour Eman à l'affirmation de sa vision socio-culturelle. En fait, il y a opposition entre «l'individuation» des actes et le caractère communautaire. Pour Eman, tout acte culturel pour qu'il soit légitime doit nécessairement engager la volonté de l'individu et non s'appuyer sur la volonté collective.

Le rituel du bouc-émissaire avorte mais le parcours thérapeutique d'Eman aboutit.

#### **d- Le parcours de Professeur**

**La nature du mal :** Professeur résume à lui seul la problématique religieuse ou spirituelle dans l'espace urbain : univers composite et pluriel par la diversité sociale mais aussi par la diversité religieuse. Ces deux situations apparaissent à la fois complémentaires mais également conflictuelles à l'image du personnage principal qui veut réaliser la synthèse de cette diversité dans un culte nouveau dont il cherche à travers des expériences parfois curieuses, voire compromettantes, les fondements de sa réalisation. Ainsi tout le personnage apparaît comme un illuminé, totalement décalé par rapport aux autres personnages.

**Les causes :** Elles sont de plusieurs ordres. Elles illustrent parfaitement la densité des problèmes soulevés par les changements survenus en Afrique. Citons d'abord les causes essentiellement sociologiques : il s'agit d'une société en mutation avec son lot des laissés-pour-compte, victimes des progrès technologiques qu'ils ne maîtrisent pas et qui les acculent à une existence parasitaire. Les causes religieuses : A la diversité sociologique correspond aussi la diversité religieuse. On assiste à une coexistence des religions nouvelles soit importées, soit issues d'une ritualisation de l'espace urbain où les rites traditionnels sont investis dans les activités socioprofessionnelles. Dans cet sorte d'imbroglio spirituel qui prend parfois des allures ubuesques et grotesques, Professeur cherche une voie originale cependant faite de bric et de broc. En somme, c'est un malaise généralisé qui constitue la source du mal de Professeur. Le parcours

de ce personnage est alors une tentative de purification par l'élévation spirituelle fondée sur la mystique du verbe, libérateur des énergies et fondement de la transition spirituelle.

**La première séquence.** C'est la voie religieuse que Professeur va emprunter pour accéder au mystère de l'être. Il sera d'abord prêtre prédicateur dans une église catholique de quartier. Là, il affronte la concurrence d'un religieux de métier titulaire d'une licence de théologie. Le duel tourne à l'avantage de Professeur. Mais dans l'élan d'une victoire célébrée orageusement par tous les fidèles, le mur de l'église cède sous la pression et s'écroule.

**La deuxième séquence.** Privé d'un lieu culturel, Professeur abandonne sa vocation et crée un syndicat de routiers. Profitant de sa situation de lettré, Professeur devient rapidement une sorte de devin pour ces illettrés. Ses méthodes de travail et de séduction sont un mélange d'intelligence, de magouille et de corruption : il fabrique des faux permis de conduire, leur donne des emplois curieux, traite avec une police et des hommes corrompus pour asseoir son pouvoir qu'il couvre de mysticisme par l'utilisation d'un verbe abscons.

**La troisième séquence :** C'est la quête mystique de Professeur inspirée par le personnage de Mourano, son serviteur personnel qui a été renversé par un véhicule alors qu'il incarnait le dieu Ogun dans le masque et qu'il était possédé par lui. Cet événement donne l'occasion à Professeur d'exploiter la portée mystique de ce phénomène (Mourano incarne les forces de transition puisque c'est dans la phase d'Agemo qu'il a été immobilisé. «*l'Agemo, simple phase comprend le processus de transition de l'essence humaine à l'essence divine* »<sup>297</sup>). Professeur va donc se lancer à la recherche du phénomène de la mort à travers le «verbe», n'hésitant à braver le silence des cimetières et à provoquer des accidents pour parvenir à ses fins. Mais la quête de Professeur sera constamment fragilisée par ses appétits matérialistes. En effet, Professeur veut «*le monopole du pouvoir*» et régner de manière absolue sur ceux

---

<sup>297</sup> Soyinka(Wole), 1988, *La Route*, traduction française par C. Fioupou et S. Milogo, Hatier Monde Noir p.18

qu'il est censé défendre. Mais certains personnages de l'espace des routiers ne l'acceptent pas. Ainsi Say Tokyo Kid ne supporte pas que Professeur s'érige en chef de tous les hommes de la route. Un conflit va les opposer dans le rituel du masque Egungun qu'organisent les chauffeurs, lorsque Professeur veut imposer Mourano comme porteur de masque :

*« Say Tokyo- Arrêtez-moi ça ! (Assénant des coups violents à ses hommes.) Qui c'est qu'est l'patron ici ? Arrêtez d'jouer, j'vous dis, et vous mêlez pas à c'sacrilège.*

*Professeur, d'un hurlement terrible- Jouez !*

*Say Tokyo- ça a déjà dépassé les bornes.*

*Professeur- Tu te singularises. Assieds- toi »<sup>298</sup>.*

Enfin Say Tokyo tuera Professeur. La quête de Professeur s'arrête à mi-chemin, entre des convictions sincères et des compromissions matérialistes. Mais le message qu'il livre à la fin semble être le seul crédible et peut être la seule parole profonde livrée à ses compagnons :

*«Professeur- Ressemblez à la route elle-même. Aplatissez votre ventre creusé par la faim d'un jour néfaste, armez vos mains de la connaissance de la mort. Dans la chaleur de l'après-midi, lorsque les mirages façonnent de fabuleuses forêts et un havre ruisselant d'eau, permettez d'abord à l'événement de se dénouer devant vos yeux. Ou dans la poussière, lorsque des camions fantômes passent leur chemin et que vos cris, vos larmes tombent sur des panneaux sourds et que la poussière les avale. Plongez la main dans le même bol que l'homme qui entreprend le dernier voyage et remuez avec un doigt, faisant trembler les reflets de deux mains, deux mains mais un seul visage. Respirez comme la route. Soyez la route. Lovez-vous dans des rêves, allongez-vous à terre par trahison et par tromperie et, à l'approche d'un pas confiant, dressez-vous et frappez le voyageur dans son assurance, avalez-le d'un trait ou brisez-le contre terre. Pour la mort, déployez un large linceul aux dimensions du parcours qui vous sépare du soleil jusqu'à ce que le seul visage se multiplie et qu'une seule ombre soit projetée par*

---

<sup>298</sup> Soyinka( W.), op. cit. p.158

*tous les condamnés. Respirez comme la route, ressemblez à la route elle-même... »<sup>299</sup>.*

Nous allons maintenant comment Soyinka construit ces processus thérapeutiques et comment ceux-ci apparaissent comme une source d'invention.

### **3.1.5. L'utilisation des techniques rituelles comme processus thérapeutique**

C'est au niveau de la parole et des emprunts aux techniques rituelles traditionnelles que Soyinka donne plus de densité à son art scénique. Le verbe est souvent employé comme une force communicative dans le but d'atteindre la dimension des énergies non dévoilées à la connaissance de premier degré. Il s'agit ainsi de révéler aux malades virtuels que sont les personnages les remèdes susceptibles de les amener à connaître l'origine de leurs souffrance : la faiblesse spirituelle issue du débordement des énergies matérielles, la contestation du sacré engendrée par des situations endogènes et exogènes, les problématiques sociales... Dans la totalité des cas la nature des crises abordées est d'ordre social ou métaphysique.

Le recours aux techniques rituelles restituées telles quelles dans les pièces est une démarche qui montre que le dramaturge nigérian ne soustrait pas l'orientation thérapeutique. Cependant Soyinka ne se limite pas à puiser dans les rituels traditionnels les éléments de sa thérapie. Il s'adapte aux problématiques posées par la société nigériane actuelle. On parlera dans ce cas d'une invention socio- religieuse qui se manifeste à travers de nouveaux symboles rituels ou inhérent: l'écriture serait, par exemple, un symbole rituel de premier ordre dans l'espace urbain. Il mène à la connaissance des choses cachées, ce serait une forme d'initiation qui donnerait à l'homme moderne les clés pour comprendre le monde actuel. Le personnage «Professeur » incarne bien ce pouvoir. Face à ces compagnons illettrés, il fait office de guérisseur par sa maîtrise de l'écriture. La relation qu'il entretient avec celle-ci est de même nature que celle qu'il a avec la parole. Aussi, Soyinka puise dans les valeurs

---

<sup>299</sup> Ibid,ibidem, p.159

cardinales de la pensée moderne les éléments d'un nouveau rituel fondé sur la notion de liberté individuelle. C'est l'une des questions fondamentales que pose « Eman » dans le rite du « bouc-émissaire », en substituant à la notion de destin celle du libre arbitre. Eman s'engage en son nom parce qu'il mesure ses capacités et ses forces à assumer une tâche qu'il estime d'abord personnelle avant d'être collective.

Dès lors, tout procédé rituel chez Soyinka est une fusion du traditionnel et de modernité, au point que la ritualisation de son théâtre est source d'invention. .

Toutes ces techniques vont dans le même sens, construire une esthétique théâtrale de synthèse qui démontre l'ouverture intellectuelle du dramaturge nigérian et qui pose l'homme comme un étant, c'est-à-dire en situation de mobilité et de confrontation.

La dimension thérapeutique de son théâtre trouve donc un socle, mieux des conditions de réalisation, dans une réflexion juste et pertinente des faits sociaux dont les confrontations qui émergent exprimeraient des phases de purgation qui se rapprocheraient de l'essence rituelle :

*« Le rituel sublimé ou expressif est à la fois une thérapie sociale et une réaffirmation de la solidarité du groupe, une nostalgie des origines de l'époque de la formation des guildes et des phratries. L'Homme réaffirme sa dette envers la terre, se consacre aux exigences de la continuité et invoque les énergies de la fertilité. Réintégré à la psyché communautaire, il provoque les ressources de la Nature, et, en revanche, se refait après l'épuisement cyclique de sa fragile puissance individuelle. »*

## CHAPITRE II

### 3.2. LA PORTEE RITUELLE DU THEATRE DE SONY LABOU TANSI

#### 3.2.1. *Le symbolisme socioculturel et négation*

Comme nous l'avons vu chez Soyinka, le symbolisme socio-culturel est une métaphore de l'ordre fondateur ou cosmique, repris dans tout acte rituel. Les trois catégories de la symbolique socio-culturelle apparaissent également chez La'bou Tansi. Il y a les symboles cosmiques, les symboles rituels et les symboles inhérents. Toutefois les significations de ces symboles ne sont pas toujours les mêmes. C'est dire qu'à la même représentation symbolique chez deux peuples différents peuvent correspondre des significations nuancées voire différentes. Nous distinguerons quatre symboles cosmiques dans le théâtre de La'bou Tansi :

##### **a- La terre matricielle**

La terre, symbole de la matérialité, du culte des origines ou de l'appartenance «*cette terre nous est clouée dans le sang*», renvoie à la tradition., c'est-à-dire le lien vivifiant avec les ancêtres. Elle évoque également le concept d'harmonie communautaire parce qu'elle est le cadre spatial où fusionnent les forces pour établir une vision commune de la société. Le culte de la terre «*nto nteela* » est un enjeu important de l'œuvre théâtrale de La'bou Tansi.

Dans *La Parenthèse de Sang*., ce culte renvoie à un espace vital identitaire, Le Lebango, terre de toutes les convoitises. Pour Mallot, il est un espace mythique, mythe de l'unité première, du temps ab origen, de la fusion du peuple Kongo. Son combat est une quête des origines par lequel il tente de reconstituer l'âme unifiante d'un peuple déchiré spirituellement, socialement et culturellement; Ensuite, c'est aussi l'espace de la réalisation de la liberté.

Chacune des étapes spatiales de Mallot ressemble à un parcours initiatique, où il prend conscience de sa dimension d'homme libre. On peut le voir à travers le schéma qui suit :

### Espace de la quête sociale

1. Hozando → Village forestier → Hozana.

### Espace de la quête intérieure

2. Prison

### Espace de la quête mystique

3. Le Lebango

### Commentaire

Deux principes s'affrontent dans le processus de la liberté. Le principe physique et le principe mental. C'est-à-dire: physiquement, la liberté de Mallot n'est pas opérable, disons- le autrement, elle n'est pas assumée pleinement et cela à cause des « Forces du mal » qui s'opposent à sa réalisation. Les « forces du mal » sont représentées par les pouvoirs politiques ( exemple, Bala Ebara), par le pouvoir économique (exemple Perono) et répressif (exemple, les policiers).

Dans chaque espace, où il est affecté contre son gré, Mallot tente de quérir la liberté dans toutes ses manifestations. Ainsi, nous dégagerons trois types de libertés recherchées par Mallot dans son itinéraire :

- **La liberté existentielle** serait à réaliser dans les espaces scéniques suivants: Hozando, le village forestier et Hozana.

La quête de liberté existentielle serait liée à la volonté de se réaliser comme un être pensant et actif éloigné de toute oppression politique ou sociale.

- **La liberté intérieure ou transcendante** serait recherchée comme un dépassement des contingences matérielles. Le corps «physique» est embrigadé dans une prison tandis que le corps «mental» sonde l'univers infini de la pensée à travers le verbe. La liberté intérieure supposerait une plénitude mentale, un équilibre adéquat entre les niveaux cosmiques.
- **La liberté mystique** relèverait de la récurrence des symboles mythiques dans la reconstruction ou la restauration d'un ordre supposé premier et unitaire. La liberté mystique est une «nostalgie des origines».

La quête de ces trois manifestations de la liberté se fait dans un contexte conflictuel qui donne sens à la liberté. En effet, celle-ci ne peut se concevoir que par rapport à une ou des situation(s) de non liberté comme celles qui contraignent Mallot à s'engager.

Nous voyons bien que la «terre» est un symbole central dans l'œuvre théâtrale de La'bou Tansi. C'est en somme la confrontation entre la volonté d'enracinement ou d'intégration à un nouvel espace et le désir de restitution de l'espace mythique.

Le deuxième symbole cosmique qui retiendra notre attention est «l'eau».

#### **b- Le symbole cosmique «eau»**

Il s'élabore à partir de trois signes : le «sang», «l'eau» et «l'alcool». La conjonction de ces trois signes montre l'importance du mythe unificateur du fleuve kongo dans l'imaginaire tansien. Il y a également dans ces trois signes l'image de la fluidité du principe temporel et une sorte de débordement de «la violence sanguinaire» à la quelle se livrent plusieurs personnages des pièces tansiennes.

## **Le sang**

C'est le lien de ceux ou/et de celles qui appartiennent au même géniteur, le père. Le lien paternel est le fondement de l'unité familiale dans *La Parenthèse de Sang*. Yavello et ses deux sœurs (Aleyo et Ramana) se reconnaissent dans la figure emblématique de leur père. C'est aussi au nom du sang paternel que les trois sœurs trouvent le sens de leur lutte contre les soldats. C'est également pour la conservation de la «pureté» du sang familial que les Capulet et les Montaigu (*La Résurrection Rouge et Blanche de Roméo et Juliette*) se haïssent. De cette haine du «sang» naît une violence à la fois physique et morale qui contrecarre toute approche de l'autre comme une conscience nécessaire à sa propre réalisation. Les Montaigu et les Capulet ont fait de la haine la cause principale de leur existence. Les deux familles se définissent à travers un pacte implicite du rejet mutuel.

On voit bien que le «sang», principe et matière unificatrice, est également source de négation de la différence. *La Parenthèse de Sang* est à ce titre une pièce qui pose les deux aspects contradictoires du symbole «sang» :

**Aspect identitaire** : la force du sang paternel comme lien unifiant les filles de feu Libertashio aspect identitaire négatif: violences morales et physiques nées du sentiment que l'identité se perd par une ouverture et une sympathie avec cet autre qui n'est pas du même sang.

## **L'eau**

Il est question ici d'un symbole «cosmique» qui apparaît souvent sous un aspect mythique. C'est le, mythe du fleuve Kongo, une obsession imaginaire de l'écriture et de la pensée tansienne.

L'eau renvoie aux principes de vie et de régénérescence de toute existence. Le fait que ce symbole soit peu évoqué et qu'il n'apparaisse qu'à travers quelques éléments, telle la mer (La Dunette) sur laquelle flotte un bateau (l'Adamantine) qui va vers une terre promise, qui ne sera jamais atteinte, atteste la portée imaginaire de ce symbole chez La'bou Tansi. Il serait question alors d'un retour à l'ordre premier. A ce niveau également le rêve unificateur se trouve confronté aux conservatismes

identitaires et au bien- être communautaire. Les passagers de l'Adamantine refusent de secourir ceux d'un bateau plein à craquer qui lèvent le drapeau blanc en signe d'appel au secours. Mamab, un personnage de cette pièce résume convenablement la situation en ces termes :

*« Je vous disais qu'on aurait la fine racaille du monde entier sur l'Adamantine. Quarante-quatre nationalités en l'espace de trois quarts d'heure d'enregistrement. Mesurer l'ampleur du désastre. Pesez l'étendue de la cacophonie que vos bons sentiments vont débarquer en un tour de corde sur l'Adamantine. J'en ai ras-le-biniou, moi de me pomper la rate avec votre niaiserie de considérer la terre entière comme des êtres potables...y a du fumier dans les forêts, et jamais de jamais le fumier ne s'arrogera le loisir de dire : " je suis l'égal de l'arbre" Trois mille quinze maboules qu'il faudra loger et nourrir pour contenter un fantasme "éphémère" dénommé conscience....(...)»<sup>300</sup>.*

### **L'alcool**

Dérivé du symbole «eau» pour lequel; il n'est qu'un moyen d'accès au plaisir vivifiant des sensations cosmiques, l'alcool apparaît souvent dans les pièces de La' Bou Tansi comme le signe de la déchéance spirituelle se caractérisant par une volonté existentielle qui conteste le devenir et prône la passivité. Shaba a «mangé» son être et son intelligence, en se saoulant à «perpétuité».

Le troisième symbole cosmique récurrent dans l'œuvre théâtrale de La'bou Tansi est la femme.

### **c- Le symbole cosmique « femme »**

Il peut paraître surprenant de voir chez l'être tansien, la femme comme un symbole cosmique. On pourrait se poser, à ce propos, la question de savoir pourquoi pas l'Homme en général, l'être masculin en particulier ? L'explication se trouverait dans la conception culturelle Kongo de la femme.

---

<sup>300</sup>Labou Tansi (S.), op.cit.p.20

La «femme», comme nous l'avons dit dans la deuxième partie est une «métaphore», mieux un être humain considéré comme le réceptacle des énergies cosmiques. Elle en est l'incarnation à la fois mystique et physique. Son corps est source et mystère de la vie. Il révèle également une structure de l'ordre et des principes cosmiques, des faiblesses et des forces de l'Homme. On comprend dès lors qu'elle soit souvent célébrée par La'bou Tansi tant sur le plan de sa beauté matérielle que celle du mystère de ses forces. Les exemples ne manquent pas : écoutons l'hommage d'Oko-Navès à la splendide beauté de Cléopâtre, dans *Moi, Veuve de l'Empire* :

*"Ma main touche  
Le Feu et sa lame  
La lune vénérée  
ensemence ses yeux  
Voici son fleuve de cheveux  
et la nuit lente  
Où sa peau se lave  
Voici à la portée de mon souffle  
l'océan d'un corps  
où mon corps chavire  
La voici ... " (...) <sup>301</sup>*

***La femme symbolise les valeurs identitaires qui fondent l'appartenance au clan***

Le concept d'appartenance est fondé sur la valorisation du «ventre» de la femme comme un espace matriciel. Le «ventre» est considéré comme la première terre de l'homme.

La femme est un espace «culturel et social». Elle est perçue socialement comme le référent du continuum clanique. La survie identitaire est de fait liée à sa maternité.

---

<sup>301</sup> Labou Tansi (S.), op.cit.

## ***De la différence symbolique entre la «femme» et l'Homme***

L'homme est une force fécondante, une sorte de médium nécessaire à l'émergence de la vie. Mais cette force active demeure moins profonde que le «mystère» de la germination du principe de vie dans les profondeurs féminines. Ce mystère maintiendrait le rapport de proximité de la progéniture avec sa génitrice. Ce rapport est rendu par l'expression «cordon ombilical». La rupture de ce rapport s'opère lorsque se déroule l'Initiation, c'est-à-dire la découverte d'autres forces.

On voit ainsi que l'épaisseur symbolique de la «femme» est inhérente à sa constitution physique ; celle-ci révèle également une portée métaphysique, c'est-à-dire le pourquoi de cette particularité.

### ***L'obsession de la défloration : pénétrer le mystère de la " femme" pour renaître***

Le thème de la défloration est une constante de l'œuvre littéraire de La'bou Tansi. Il prend source dans le désir «bestial» de dévierger un monde impassible et passif qui se complaît dans l'indolence. C'est donc le symbolisme féminin qui est à même de raviver les forces mentales et verbales d'une conscience qui ne peut supporter le fardeau de la lâcheté commune.

Le terme souvent employé par La'bou Tansi est le verbe «dévierger», parfois il utilise même un vocabulaire plus grossier: « enculer », « défoncer »... Cette poussée forte des instincts libidinaux traduit une absence, un manque de plénitude non pas sexuelle mais idéale. Les personnages tansiens, on l'a vu, vivent dans un monde où penser n'est pas qu'un délit malsain mais aussi un crime contre l'ordre établi. L'idéal corporel féminin, tel qu'il est, célébré est au premier chef, un désir charnel par lequel l'homme cherche à trouver une vie au-delà de celle qu'il connaît.

#### **d- Le symbole cosmique « verbe »**

Il est celui par lequel les personnages atteignent l'essence des autres symboles et par lequel aussi, ils tentent de sublimer le «Mal-Etre».

Le verbe «tansien» n'est pas seulement un langage mais une sorte de thérapie qui permet d'aller au-delà des contingences pour trouver dans l'essence des signes sociaux, les énergies nécessaires à la reconquête de valeurs positives de l'homme. C'est pourquoi la création verbale constitue chez La'bou Tansi une onde de choc qui transforme l'indicible en dit, l'apparent en complexité chatoyante et ondoyante.

L'acte rituel tansien est l'émergence d'un verbe nouveau qui transfigure le réel. C'est la magie des «impossibles» donnée à sentir et à faire guérir.

#### **3.2.2. Les parcours actantiels de Libertashio et de Mallot comme processus thérapeutiques**

Comme nous l'avons fait pour certains personnages soyinkaiëns l'étude des parcours actantiels de Libertashio (*La Parenthèse de Sang*) et de Mallot (*Je soussigné Cardiaque*) se présenteraient également comme des processus thérapeutiques.

##### **a- Le parcours de Libertashio**

###### ***La nature du mal***

Ce sont les conditions sociales, particulièrement la violation des libertés qui caractérisent la nature du mal social qui va conduire Libertashio à passer des épreuves pour accéder à la liberté et par là conduire sa famille et ses adjuvants à continuer son œuvre libératrice.

## ***Les causes du mal***

Elles sont déterminées par le contexte social et historique.

## **Le parcours de Libertashio**

***La première séquence*** correspond à la présentation d'un cadre «rituel» apocalyptique, un jeu nocturne macabre qui met en place les conditions dans lesquelles le combat de Libertashio a pris son socle et dans lequel vont évoluer les continuateurs de son action.

***Les autres séquences*** sont d'ordre historique et sont actualisées par le mythe. Il apparaît que le parcours de Libertashio s'est soldé par le don de soi, c'est-à-dire le renoncement à la vie terrestre pour la vie spirituelle qui va constituer la nourriture métaphysique de sa famille et de ses adjuvants. Le parcours thérapeutique de Libertashio ne peut finalement se comprendre que si l'on tient compte de ce qui va suivre.

Dans ce contexte de violence généralisée, où tout acte d'émancipation et de liberté est interdit, *«seule la parole du fou fait écho au sein du groupe. Cette parole veut révéler le sens des choses sans pour autant fournir la clé d'interprétation.»*<sup>302</sup> Cependant la construction de la pièce offre une lecture symbolique qui permet de saisir sa portée thérapeutique. Il y a la succession de quatre scènes qui se déroulent le soir et qui constituent la période de la confrontation des forces de la liberté avec les forces de la violence physique et mentale. Finalement l'avènement du matin correspond au triomphe de la liberté donc à la guérison de la collectivité.

---

<sup>302</sup>Kouvouama (A.), in *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, p.

## **b- Le parcours de Mallot**

Il se présente aussi comme un processus rituel qui passe par une série d'épreuves où le personnage va se purifier pour accéder, comme Libertashio, au statut de martyr et de mythe.

**La nature du mal** : Mallot est un idéaliste qui veut transformer la société au péril de sa vie. C'est donc un révolté mais aussi un révolutionnaire parce qu'il refuse le statut quo et cherche à ériger une société plus égalitaire et soucieuse des libertés. Pour cela, on peut dire que son mal est avant tout dans un conflit par rapport à l'ordre social.

**Les causes du mal** : Ce sont les conditions sociales qui déterminent le mal de Mallot. Le Lebango est une métaphore de la situation socio-politique de nombreux pays africains, voire du *Tiers-Monde*, avec toutes leurs inégalités et leurs privations de liberté.

### **Le parcours actantiel de Mallot**

**La première séquence** est une contestation des conditions de travail qui va le conduire à un exil forcé. A partir de là Mallot mesure l'étendue de son combat et décide d'aller au devant d'une lutte qui apparaît suicidaire.

**La deuxième séquence** est un défi lancé aux représentants de l'ordre social. Mallot est animé d'une grande volonté qui traduit la force de ses convictions.

**La troisième séquence** constitue la quête mystique qui apparaît comme un dépassement de l'échec de son combat social. Mallot perd sa confrontation avec l'ordre régnant mais sur le plan spirituel, il accède par la mort héroïque à la dimension spirituelle. On ne peut mesurer l'impact de sa quête sur le plan collectif mais il apparaît sur le plan mystique que Mallot parvient à atteindre l'objet de sa quête : donner du sens à la liberté par le «*principe du sacrifice de soi qui est à la fois un principe de renoncement à la vie terrestre et principe d'élévation à une humanité spirituelle*».

Mallot va à la conquête de trois symboles cosmiques tout au long de son parcours. Il quête d'abord le symbole cosmique «Terre» qui signifie dans ce contexte attachement aux origines par le culte de l'espace ancestral et natal, le Lebango. Cette quête prend toute sa valeur par la violation dont elle est l'objet de la part d'une élite et d'un pouvoir corrompus. Mallot cherche donc à restituer l'âme et la dignité de cette «terre». Mais cela n'est accessible qu'à travers la possession d'un autre symbole cosmique, le «verbe» qui constitue dans le parcours de Mallot la clef «mystique» qui ouvre les portes de la dignité. On voit aussi que le personnage se réfère souvent au symbole cosmique «femme», source de vie, de régénérescence et de protection nécessaire à l'accomplissement de sa tâche. On observe aussi que le personnage n'apparaît pas attaché à la dimension charnelle de la femme, il recherche plutôt la partie spirituelle qui ne conteste pas le fait qu'il assume pleinement sa vie conjugale. Il y a d'autres forces et d'autres valeurs qui l'habitent et qui sont surtout du domaine de l'immatériel. C'est pourquoi le troisième symbole qu'il cherche à posséder est la «lune» qui traduit la transition de la vie terrestre à la vie spirituelle. Son incarcération permettra d'y accéder. Une fois de plus le passage ne sera possible qu'à partir du verbe. Le «verbe» est donc le symbole cosmique central du parcours thérapeutique de Mallot.

En guise de conclusion sur cette étude, nous pourrions dire que le caractère rituel du théâtre tansien ne se manifeste pas avec autant de clarté que chez Soyinka. Il y a chez le premier cité, une exigence d'aller dans le discours des personnages pour saisir cette dimension alors que chez Soyinka, la structuration de nombreuses pièces reprennent le modèle traditionnel et en le réaménageant ? Est-ce à dire que pour Labou Tansi le rituel serait d'abord fondée sur l'essence d'une parole spirituelle? et par voie de comparaison, le théâtre le serait aussi?

Le rituel est parole, dès lors qu'elle est une association et une correspondance des symboles. Ce fait signifie langage des langages, parole fondamentale qui donne sens au monde environnant et surnaturel par une profusion de signes dont le verbe est une des composantes. Le théâtre l'est en soi. Donné à lire ou à voir surtout, il apparaît comme un univers de signes liés entre eux pour produire du sens.

Du rituel, La'bou Tansi a plus intégré la dimension du verbe cosmique qui donne à l'homme la pleine mesure de son aptitude à connaître et à comprendre le monde. Mais La'bou Tansi comme Soyinka trouve d'abord dans la modernité et l'actualité sociale, culturelle, politique de L'Afrique et du monde les angoisses individuelles ou collectives. Il s'agit donc pour La'bou Tansi d'atteindre le cœur des malaises sociaux ou métaphysiques une sorte de purification par le procédé de l'évacuation verbale qui rappelle les rituels de guérison bantous.

### **3.2.3. L'évacuation verbale ou crise de possession**

Ce qui fonde ou entraîne l'évacuation verbale chez La'bou Tansi, c'est le conflit social et spirituel d'une conscience en lutte contre le groupe social. En fait, dans le théâtre du dramaturge congolais, le malade n'est pas la conscience révoltée mais la société en proie à une véritable pathologie. Il y a donc inversion des rôles. La société traditionnelle, par les rites cherchait à intégrer les marginaux, par exemple les fous, dans les normes communautaires. Le groupe n'était pas perçu comme responsable de la marginalisation mais plutôt comme force de cohésion et d'intégration. Or, ce qui apparaît chez La'bou Tansi, c'est un type nouveau de personnage qui affronte toute la société, parce qu'il est convaincu de son rôle et de son devoir pour transformer l'empathie du groupe en force actante, en énergie positive. Il ne s'agit plus d'une réintégration mais d'une révolution souhaitée. Or, ces personnages sont souvent dans conditions sociales modestes.

Nous pouvons citer à ce titre Mallot: petit instituteur dans une école de brousse coupée du progrès scientifique, plongé dans la nuit de l'ignorance, qui vit et qui respire sous le joug d'un richissime colon des forêts tropicales. Ces personnages défient l'ordre établi pour instaurer des nouveaux rapports sociaux fondés sur le droit à l'expression authentique de la liberté pure, celle qui a la voix du «cœur», c'est à dire la générosité. La seule force que possède ces personnages est le verbe mais il y a « verbe » et « verbe ». Le verbe de premier degré est inopérant pour dire la violence des sensations qui proviennent des réalités de ce monde. Il faut donc une parole pareille à celle des rituels initiatiques ou de guérison qui épouse les convulsions inexprimées d'un corps,

c'est-à-dire celles qui ne sont pas soumises à l'inspection des règles ou des interdits répressifs sociaux.

C'est donc cette parole qui est abordée systématiquement dans tout le théâtre de La'bou Tansi et qui constitue l'élément central de sa création littéraire. Un exemple pourrait être pris dans *Qu'ils le disent, Qu'elles le beuglent* :

« **Zoam** : *Vous croyez peut-être que je ris de ma tragédie ? Que j'embellis cette blanche cascade de mort où mon âme est toute engluée ? Vous pensez, imbéciles, que je simule le déprime rouge qui m'étrangle ? Assez humé de vos puantes sordides !... Vous pensez naïfs, que je simule la haine ?... Je hais et cette haine m'empêche de respirer. Elle chante au milieu de mon âme comme une flûte satanique. Car, sachez le, au jour d'aujourd'hui, il y a longtemps que j'ai cessé d'être semblable à vous.. Je suis ce pataugement où viennent brouter toutes les ténèbres du monde. Bourrasque je fus, bourrasque je reste. Et je m'en vais immoler l'air, la terre, l'eau. Pétrir dans le feu de vos yeux la luisance de mon meurtre. Ma main se lève comme une planète pour broyer le torrent de honte où vous me noyez. Car, voyez- vous je suis écrasé par cent mille millions de milliards de tonnes d'offenses et d'humiliations. Je tue ou bien que je tue.. Oui, cette mais orageuse ne dormira plus. Un jour, elle sortira de sa cage enchantée pour nommer, enivrer de son odeur les rebords d'une vie pourrie. Elle peindra en rouge vivace le sens de mon honneur blessé. » ( )*

Le verbe est pour La'bou Tansi espace magique, c'est-à-dire révélation de la puissance des sensations vécues. Il s'agira ici de soumettre l'être humain à l'épreuve de la vérité comme pour tout rituel de guérison, dans lequel le malade va chercher dans les « bas fonds » de sa conscience les crispations emmagasinées dans son parcours existentiel. Cette vérité de lui qui surgit est un acte thérapeutique permettant de ressouder le passé de l'être à son présent. C'est alors que la conscience «engourdie» par le doute redécouvre l'action, c'est à dire la faculté de faire.

#### **a- Le verbe comme une libération contre l'oppression sociale**

Le verbe est pour la conscience révoltée une arme de lutte pour l'affirmation de son existence. C'est ici une volonté de se soustraire à la négation de la dignité

humaine. Il s'agit alors pour Mallot, dans *Je Soussigné Cardiaque*, de contester toute forme d'inégalité sociale et de soumission à un pouvoir politique ou financier. Le verbe donne ainsi aux personnages persécutés et révoltés le sens et la dimension de la liberté. Verbe et quête de liberté vont ensemble. Cette liberté est entendue par La'bou Tansi sous deux angles :

### ***L'angle social ou existentiel***

La liberté sera envisagée dans un sens total comme la réalisation du bien-être social pour tout individu. Le bien-être social est un état qui suppose que tout individu possède les conditions minimales d'une existence décente. A l'inverse, la non liberté sera entendue comme un sentiment de précarité ou comme une angoisse liée à une instabilité morale. L'absence de bien-être social est une des situations qui entraîne la violence et la dysharmonie sociales. Les personnages tansiens connaissent bien cet état. D'où la prise de conscience de certains personnages qui poussent à se révolter contre l'ordre établi.

### ***L'angle métaphysique***

- ***La liberté métaphysique***

Elle est liée au poids des relations sociales qui, elles-mêmes sont une conjonction de la conscience collective et des situations présentes. La liberté métaphysique est alors un état où l'individu se sent totalement pacifié avec son héritage historique consolidé par les réflexes identitaires communautaires et son actualité sociale faite d'influences diverses. Il apparaît clairement dans les pièces de La'bou Tansi que tous les personnages connaissent plutôt un état de «non liberté métaphysique», c'est à dire qu'ils sont confrontés en permanence à la dissociation de ces deux niveaux de réalisation de la personne, partant celle du groupe social.

On pourrait distinguer deux types de non liberté métaphysique liées toutes à des situations conflictuelles particulières :

## ***La non liberté métaphysique consécutive à la violation du pacte communautaire***

Il s'agit, ici, de la rupture entre les plans fini et infini de la personnalité. L'équilibre ou harmonie de l'homme est une conjonction du spirituel et du matériel. Autrement dit, la liberté métaphysique est conscience de soi (présence au monde) et conscience du groupe. Elle suppose une aptitude à vivre cet équilibre comme une nécessité fondamentale de la réalisation de la personnalité, entendue sous son aspect positif. La rupture métaphysique sera alors définie comme la suprématie d'un des niveaux de la personnalité sur l'autre. Cette suprématie pourrait être comprise comme une affirmation des forces naturelles. Il s'agit ainsi de la folie. L'exemple le plus patent se trouve dans *La Parenthèse de Sang* : le personnage le « fou » viole un interdit communautaire en pénétrant dans l'ancre de sa naissance. L'inceste de « la mère et du fils » est un acte de « sorcellerie » qui tend à nier la symbolique cosmique de la mère, c'est à dire une métaphore de la terre d'où part jaillit la vie. La terre est le lien primordial de l'homme dans l'espace de signification Kongo. La conséquence de cette violation est la découverte d'un « espace » spirituel dont l'accès s'opère par l'initiation. Or, celle-ci est inexistante dans le cas de la violation. Le « fo » ne peut donc maîtriser les forces déchaînées par son acte.

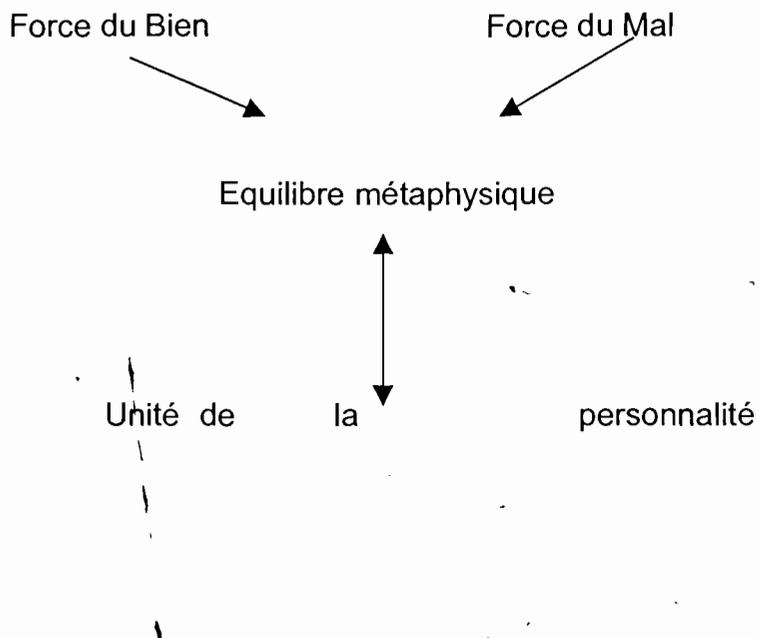
***La suprématie*** proviendrait également d'une affirmation excessive de la personnalité sur le communautaire. En d'autres termes, l'individu perd ses réflexes d'appartenance au groupe, en se situant en marge de celui-ci.

La suprématie engendrée d'une part par l'affirmation des forces surnaturelles sur les forces naturelles, et d'autre part, par la propension à s'affirmer individuellement au-delà des principes égalitaires communautaires est le fondement de la rupture métaphysique.

***La non liberté métaphysique liée ou engendrée par l'expression maximale des forces du Bien.***

On parlera dans ce cas de dysharmonie spirituelle. Celle-ci est par définition un principe négatif, car découlant d'une situation de déséquilibre. L'unité de la personnalité étant axée sur l'équilibre des forces du Bien et des forces du Mal. Autrement dit, il y a

chez tout être humain en phase avec son groupe social, la conjonction et l'harmonie des principes suivants:



La relation Forces du Bien (  $\longleftrightarrow$  ) Forces du Mal est une relation de nécessité, c'est-à-dire qu'elle est indissociable de toute forme d'existence. Qu'est-ce à dire? Dans le concept « Forces du Bien », il y a volonté ou/et réalisation des aspirations vers autrui, non pas comme une force opposée à sa liberté, entendue dans le sens d'émancipation mais comme une force qui veut s'accorder avec autrui dans un mouvement de sympathie. C'est dans ce sens que l'on définira le Bien comme un don de soi pour autrui en même temps comme un acte nécessaire à sa propre réalisation.

Mallot (*Je Soussigné Cardiaque*) est animé par les forces/énergies du Bien dans sa quête de transformation sociale. Il se donne entièrement pour un idéal communautaire qui est également un idéal personnel.

Le concept « Force du Mal » renvoie à toutes les énergies qui s'opposent à la réalisation ou au triomphe des forces du Bien. Le concept « Forces du Mal » représente donc toutes les aspirations et les actes qui entravent l'éclosion des personnalités individuelles ou des idéaux communautaires.

La relation «Forces du Bien» (  $\longleftrightarrow$  ) Forces du Mal est toujours d'ordre conflictuel.

Dans le sens où les deux concepts ne peuvent avoir de réalité et de sens que par leur coexistence et leur indissociabilité, l'équilibre social et métaphysique de l'individu au sein de la communauté est tributaire de la relation conjonctive des «Forces du Mal».

Le théâtre Tansien se présente alors comme une confrontation entre les aspirations à la liberté métaphysique et l'éclosion des énergies destructrices.

En définitive, il y a triomphe des « Forces du Mal » sur les « Forces du Bien ». Nous allons maintenant voir comment celui-ci apparaît comme un exorcisme des malaises communautaires. Autrement dit, l'écriture de la violence chez La'bou Tansi est un acte de purification.

En fait, La'bou Tansi tente de comprendre l'essence du Mal, en l'exposant dans toute sa foudroyante nudité.

### **b- L'écriture du «Mal-Etre» comme exorcisme**

Pour saisir la portée de cette écriture, il faudrait aller dans l'essence de la symbolique sociale et religieuse de l'univers tansien. On constatera que cette symbolique a perdu son contenu originel. Les symboles cosmiques ont été vidés de leur portée religieuse.

Ainsi le personnage Docteur dans *La Parenthèse de Sang* projette une reconquête de son être dans les sensations physiques de la femme aimée :

*« Vous êtes la plus tendre douceur du monde. Vous êtes le plus beau corps du monde, le plus plein. Mon cœur s'énerve à la vue de votre visage. (Elle sourit). Fuyons de cette maison, voulez-vous?( Sourire d'Aleyo). Vous êtes ma nouvelle terre, mon nouveau soleil, mon nouveau sang... En moi, ça cascade, ça cascade. Ça vertige, ça vertige. Votre corps m'ouvre au soleil des folies, votre corps sonne en moi... »<sup>303</sup>*

Ainsi La'Bou Tansi cherche à recréer un espace langagier qui puisse restituer la mesure de son idéal social et spirituel.

La ritualisation du théâtre tansien et soyinkaïen se présenterait comme une orientation esthétique et idéologique commandée par une relation intime avec les espaces dont ils portent individuellement les marques les plus profondes.

L'introduction des techniques rituelles traditionnelles ne serait donc pas, chez La'bou Tansi et Soyinka, une sorte de paravent qui servirait à justifier une appartenance culturelle mais une introspection dans un passé qui apparaît comme une quête indispensable à une thérapie individuelle et collective.

La parole est «ritualisée» dans la mesure où elle permet aux deux dramaturges de comprendre l'essence des crises socioculturelles. Toutefois, on constatera des profondes nuances de cette orientation commune sur le plan de l'esthétique et sur le plan idéologique.

Pour Soyinka le verbe «rituel» serait une constituante d'une expression culturelle totale. En d'autres termes, la portée religieuse de la parole ne se ferait pas hors de ses cadres d'expression habituels. La parole «rituelle» devrait se vêtir de tous les autres moyens scéniques : danses, chants, silences, trances, sacrifices... Elle serait, en définitive, une parole de la totalité rituelle, une sorte de condensé qui doit être portée à la plénitude par le silence constaté dans les périodes transiques où la parole se fond dans le corps de l'initié.

C'est le niveau parfait de l'expression mystique ou initiatique. Il y a cette constante dans le théâtre soyinkaïen. Quelques situations scéniques dans *la Mort et l'Ecuyer du Roi*, *La Danse de la Forêt*, *Un Sang Fort* le montrent bien lorsqu'on voit certains personnages en transe complètement possédés par des forces cosmiques.

Chez La'bou Tansi, le cadre rituel traditionnel n'est pas réintroduit scéniquement mais il s'exprime à partir de certains constituants scéniques qui prennent ou conservent leur

La parole est «ritualisée» dans la mesure où elle permet aux deux dramaturges de comprendre l'essence des crises socioculturelles. Toutefois, on constatera des profondes nuances de cette orientation commune sur le plan de l'esthétique et sur le plan idéologique.

Pour Soyinka le verbe «rituel» serait une constituante d'une expression culturelle totale. En d'autres termes, la portée religieuse de la parole ne se ferait pas hors de ses cadres d'expression habituels. La parole «rituelle» devrait se vêtir de tous les autres moyens scéniques : danses, chants, silences, trances, sacrifices... Elle serait, en définitive, une parole de la totalité rituelle, une sorte de condensé qui doit être portée à la plénitude par le silence constaté dans les périodes transiques où la parole se fond dans le corps de l'initié.

C'est le niveau parfait de l'expression mystique ou initiatique. Il y a cette constante dans le théâtre soyinkaïen. Quelques situations scéniques dans *la Mort et l'Ecuyer du Roi*, *La Danse de la Forêt*, *Un Sang Fort* le montrent bien lorsqu'on voit certains personnages en transe complètement possédés par des forces cosmiques.

Chez La'bou Tansi, le cadre rituel traditionnel n'est pas réintroduit scéniquement mais il s'exprime à partir de certains constituants scéniques qui prennent ou conservent leur portée rituelle. Parmi ceux-là, le verbe est celui qui caractérise le mieux l'aspect rituel du théâtre tansien.

Toutefois, il «injecte» dans sa création scénique une dose importante d'éléments rituels comme le sang, au point que nous pouvons dire que cette constance de la violence s'apparenterait à un acte sacrificiel collectif où l'on chercherait dans la manifestation maximale du mal à évacuer momentanément les maux de la société. L'intégration du lecteur ou du spectateur à cette orientation cathartique serait une donnée qui n'échapperait pas au dramaturge puisque ces deux instances en sont ses destinataires légitimes. Il s'opérerait chez le lecteur comme chez le spectateur un processus d'identification. Voyons ce que nous dit la psychanalyse. L'identification «est un processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un

*attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications»<sup>304</sup>. Ce processus se mettrait en place à partir d'une intégration de la problématique sociale soulevée à travers la fable au vécu ou à la culture du lecteur ou du spectateur. Tous les constituants scéniques participeraient à créer ou à renforcer ce facteur d'intégration. Ainsi le drame qui se joue deviendrait aussi celui du lecteur ou du spectateur. Les parcours actantiels que nous avons étudiés et que nous avons considérés comme des cheminements thérapeutiques (qui ne conduisent pas toujours à la guérison des personnages concernés) s'inscrivent toujours dans un contexte social en crise. Il n'y a pas chez Labou Tansi et chez Soyinka une orientation cathartique aristotélicienne (rétablissement de l'ordre établi et purgation des éléments de transformation ou de changement social) mais une interpellation du lecteur ou du spectateur à réfléchir. Les deux dramaturges veulent transmettre un message de liberté d'expression qui a toute sa valeur dans un contexte où celle-ci est bafouée tant au niveau des structures sociales traditionnelles que modernes. Toutefois, on notera que la perspective relationnelle envisagée entre Sony et son public, principalement son public brazzavillois est de le conscientiser et de l'amener à prendre position. D'ailleurs Sony Labou Tansi considérerait que son théâtre pourrait être *«l'instrument d'une sorte de thérapie collective, de conjuration et d'exorcisme des défauts et des dysfonctionnements d'une société africaine rongée par l'appât du gain et de l'attrait du pouvoir»<sup>305</sup>**

---

<sup>304</sup> Laplanche(J.)- Pontalis(J.B.),1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F. p.187

<sup>305</sup> Devésa(J.M.),1996,*Sony La'bou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, L'Harmattan p. 213

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous arrivons au terme de ce travail de prospection et de réflexion sur les pièces de Soyinka et de La'bou Tansi. Au cours de cette analyse, nous avons cherché à mettre en évidence l'expression des données sociales et métaphysiques de deux aires culturelles (Kongo et Yorouba), en même temps nous avons vu que l'approche ou la connaissance de celles-ci était indispensable à l'explication des problématiques existentielles ou métaphysiques, qui dépassent largement les espaces référentiels évoqués dans ces pièces.

Pour parvenir aux éléments qui viennent d'être exposés, nous avons souvent utilisé des méthodes d'analyse littéraire de type structural ou ethnologique sans trahir la dimension esthétique des œuvres.

Nous pensons donc avoir évité les poncifs de la critique littéraire comme celui de la spécificité du texte littéraire, mieux la littérarité comme une esthétique du langage qui se suffirait à elle-même ou encore comme un espace clos d'une construction poétique. Nous avons vu, finalement, que l'esthétique théâtrale ne se soustrait pas des problématiques socioculturelles. Elle en est la marque nécessaire de sa lisibilité.

Quels enseignements pouvons-nous tirer de cette analyse tant sur le plan méthodologique que thématique ?

Sur le plan méthodologique, nous constatons que l'application, mieux l'association de trois systèmes d'analyse pour le même objet dans un but unique, ne constitue pas un « obstacle épistémologique ». Chaque système est opérable pour une question particulière de l'analyse générale. Autrement dit, la description des aspects formels ou structurants de l'œuvre a précédé une analyse herméneutique fortement

inspirée de la méthodologie ethnologique. Ensuite, l'Herméneutique, c'est-à-dire le décryptage des signes de second degré, pourrait être assimilée à une démarche qui s'élaborerait comme un processus de ritualisation sociale ou culturelle issue de nouvelles problématiques sociales.

Nous pouvons donc effectuer une synthèse des systèmes ou des méthodes d'analyse utilisées de la manière suivante :

Nous sommes partis d'une analyse descriptive sur deux orientations méthodologiques pour obtenir une lecture intégrale de chaque pièce du corpus. Cette analyse a constitué une approche globale des pièces qui a conduit à regrouper pour chacune d'elle des ensembles thématiques. Nous avons ensuite constitué des grands pôles conceptuels dans lesquels furent analysées de façon synthétique les interrogations soulevées par l'étude précédente. Nous avons pu voir se dessiner l'organisation profonde des espaces socioculturels évoqués. Systématiquement, nous avons analysé cette organisation sous un angle dynamique, c'est-à-dire, mettre en évidence les différentes phases de mutation sociale tout en essayant d'en saisir les causes.

Pour résumer, nous dirons que pour atteindre la substance profonde d'un texte théâtral, c'est-à-dire pour saisir les grandes interrogations qu'il pose, il faudrait procéder par des degrés d'analyse qui pénètrent la matière même de l'œuvre au point qu'elle livre, à force d'introspection, les richesses insoupçonnées.

Sur le plan thématique, nous n'avons jamais perdu de vue que toute réflexion portant sur une thématique de rupture sociale ou religieuse est une démarche comparative. Ainsi, avons nous dégagé quelques tendances fortes :

1- le théâtre de Soyinka et celui de Labou Tansi se présenterait comme une «quête permanente de sens» qui supposerait un dépassement de la problématique sociale, c'est-à-dire, une recherche d'harmonie des plans fini et infini pour pacifier les forces cosmiques dissociées par les forces d'autodestruction de l'homme.

2- La structure des pièces tansiennes et soyinkaïenne serait une démarche de restitution de la mouvance chaotique de l'être social et métaphysique. Autrement dit, une construction qu'on pourrait qualifier d'évacuation des frustrations. Mais il importe de revenir sur quelques données thématiques :

a) l'unité profonde du monde traditionnelle n'exclut pas, comme dans toute civilisation, l'émergence des foyers de contestation.

b) Les crises sociales, politiques et spirituelles des sociétés africaines post-coloniales ont engendré de nouvelles formes d'expression socioculturelles et posé des nouvelles problématiques existentielles.

L'espace traditionnel, chez les deux écrivains, est fondé sur l'unité première de l'homme, conjonction et fusion des énergies matérielles et immatérielles. Or, dans les espaces postcoloniaux cette unité apparaît difficilement opérante dans la mesure où des nouvelles approches sociales tributaires du colonialisme l'ont problématisée.

Chez Soyinka, le village post-colonial est apparu comme un espace des conservatismes sociaux et religieux mais aussi comme un milieu ouvert à l'introduction du progrès technique ; tandis que chez La'bou Tansi le village est présenté comme un espace d'acculturation où s'est effritée la substance même de la pensée ontologique.

La'bou Tansi et Soyinka soulèvent deux questions fondamentales du devenir des espaces traditionnels dans une situation de mutation économique, politique et sociale.

Pour Soyinka, la pensée, mieux, la vision du monde ancestral incarnée par les vieux et les cadres culturels traditionnels serait fragilisée ou le serait lorsqu'elle ne se poserait pas la nécessité d'intégrer l'homme aux progrès techniques. La pensée traditionnelle ne serait donc pas incompatible avec l'idée de souplesse et d'ouverture à la nouveauté. La survie de la diversité culturelle, condition importante du maintien des minorités, donc de la pluralité et de la richesse des pensées communautaires ou nationales, serait liée à cet esprit de tolérance critique que soulève le Balé Baroka dans *Le Lion et La Perle*.

A l'opposé, la conception ou l'idée d'un monde à «visage unique», tel que le désire Lakounlé dans la même pièce irait à l'encontre de la pensée soyinkaïenne. On connaît le combat que mène l'écrivain nigérian pour la reconnaissance du droit à l'expression des minorités culturelles. Ses nombreuses prises de position en faveur du mouvement

culturel du peuple Ogoni, une des minorités de ce vaste Nigeria linguistique et culturel en est une preuve éclatante. Pour Soyinka, la notion de minorité culturelle renverrait également aux rapports Nord-Sud, le Nord étant dominant économiquement, politiquement mais culturellement aussi, le Sud constituant un ensemble de minorités.

Le combat de Soyinka n'est pas seulement un droit de reconnaissance mais aussi un droit à l'expression de la diversité. Cependant, la diversité pour Soyinka n'exclurait pas une dimension universaliste. Autrement dit, la pensée traditionnelle est à tort interprétée comme sourde au progrès technique. Pour Soyinka, l'Humanité tout entière partagerait les mêmes principes cosmiques contenus dans la fusion de la Vie et de la Mort. De nombreuses analogies culturelles sont posées dans le théâtre de Soyinka, voire dans l'ensemble de son œuvre littéraire. Dans *La Route*, pièce qui traduit la convergence et mixité des pensées culturelles et religieuses, la divinité de la forge dans le Panthéon Yorouba, Ogun, devient tout simplement la divinité de la métallurgie. La convergence et la mixité des cultures supposeraient le rejet de toute «conquête d'une culture sur une autre» et seraient une reconnaissance réciproque qui fonderait le respect nécessaire de la différence. Dans *Mythe, Littérature et Monde Africain*, Soyinka fait un rapprochement significatif des théologies Yorouba et grecques : « *la meilleure façon de comprendre Ogun en termes helléniques est d'y voir la totalité des vertus dionysiaques, apolliniennes et prométhéennes* »<sup>306</sup>.

Toutefois, convaincu que l'humanité ne trouverait sa profondeur et son unité que dans la célébration des énergies cosmiques, Soyinka pose «l'acosmisme» occidental comme une perversion de l'être. Comme l'écrit fort justement Etienne Galle : «*un universalisme niveleur issu du phénoménisme positiviste ignorant la parenté de l'être profond tente désespérément de retrouver une impossible unité de surface en refusant aux autres cultures le droit à la différence.*»<sup>307</sup>

Cependant Soyinka récuse tout enjolivement de la tradition lorsqu'elle celle-ci porte des aberrations préjudiciables à la liberté de l'Etre et au sens même du sacré. Pour cela, la tradition n'est pas à l'abri d'une critique subtile et pertinente de sa part. Dans *Les Gens des Marais*, il soulève à la fois le problème de la domestication de la femme africaine à travers les rapports conjugaux d'Alou (l'épouse) et de Makouri (l'époux) et l'exploitation à des fins personnelles des rites communautaires, en

---

306

307

évoquant la cupidité du kadiye, Prêtre de la Divinité des Marais qui détourne les offrandes de la communauté villageoise pour lui. Mais au-delà de ces situations, Soyinka aborde la question des peurs communautaires (les villageois redoutent la colère de la Divinité) non pas comme une peur de la nouveauté et de la confrontation avec l'autre mais comme une situation inhérente à la dictature du pouvoir religieux qui incarne aussi le pouvoir politique.

Soyinka est un chantre de la Liberté de l'Etre. Cette liberté s'inscrit avant tout dans un acte de solitude et de courage contre toute barrière dressée à la réalisation de la conscience. Igouézou, Eman, Olundé et le Professeur bravent par des actions individuelles les conservatismes sociaux. L'acte solitaire prendrait, chez cet écrivain, la portée d'une quête prométhéenne pour faire accéder les autres à la clairvoyance.

La même démarche altruiste et libératrice caractériserait la perception soyinkaïenne de la modernité, entendu par lui comme un état de l'homme au monde à partir de la découverte de l'altérité culturelle et sociale. La modernité ne serait donc pas selon lui un concept et une réalité réductibles à la situation technologique et industrielle d'une société donnée. Elle serait un mouvement de l'esprit qui supposerait une sympathie de l'autre dans toute la diversité de sa différence.

Toutefois le concept de la «modernité» est inséparable de la notion d'ouverture au monde, ce qui implique la reconnaissance de la liberté comme une valeur cardinale. L'écrivain nigérian considère qu'elle (la modernité) laisserait libre cours au foisonnement des «liberticides» dont la fabrication des fausses prophéties par des faux prophètes (Frère Jéro par exemple dans la pièce qui porte son nom). C'est certainement au niveau du «champ politique» que le viol des libertés est le plus manifeste. Originaire d'un pays qui n'a connu que des régimes dictatoriaux, surtout militaires, Soyinka apparaît bien indiqué pour aborder cette question avec une rare précision.

Soyinka attaque les usurpateurs de la volonté populaire qui érigent le long de leur règne la barbarie par une vue étriquée et dangereuse de la «gouvernance» des Etats. Kongi (*La Récolte de Kongi*), président de l'Etat moderne d'Isma, incarne la pratique du pouvoir politique dans les «Républiques» bananières d'Afrique.

Le combat politique de Soyinka sort des planches de la scène ou des tirades des personnages pour se concrétiser dans la réalité de son Nigeria natal. Depuis 1994, Soyinka a mené une «*croisade en faveur de la démocratie dans son pays qui subit la dictature du général Sani Abacha*»

Il est contraint à l'exil suite aux menaces de mort qui pèsent sur les leaders de l'opposition. Lors de son passage à Paris, Soyinka confiait à un journaliste les conditions de son exil :

*« Je suis en exil. Je me suis enfui avant d'être arrêté, et je me suis réfugié à l'ambassade française d'un pays voisin pour obtenir des papiers me permettant de voyager, puisque le gouvernement nigérian m'avait confisqué mon passeport. »*<sup>308</sup>  
Soyinka était accusé par le régime de Sani Abacha de haute trahison.

Il y a un lien évident dans l'œuvre théâtrale, voire littéraire, de Soyinka et sa vie d'homme engagé pour une humanité plus respectable et plus solidaire. Son éthique existentielle, comme nous venons de le voir, se fonde sur une conception cosmique du monde et de l'Homme.

Chez La'bou Tansi, c'est au départ un amer constat sur la «*menterie*» ou la «*jouerie*» humaine. Le point de départ de son œuvre littéraire est son Congo natal, pays Bantou dont l'approche social et culturel diffère sur bien des points du pays Yorouba.

Le pays Yorouba décrit par Soyinka a conservé des permanences religieuses et culturelles très fortes. Ces permanences constituent un socle ontologique solide dans lequel Soyinka n'a de cesse de puiser la matière de sa création littéraire et le sens de son combat politique et socioculturel. Alors que chez La'bou Tansi, il n'y a presque pas de pièces axées sur l'univers traditionnel. Les allusions socioculturelles traditionnelles apparaissent dans les comportements et les paroles des personnages qui souvent se trouvent dans une phase d'acculturation avancée. Par acculturation, nous entendons la situation sociale ou culturelle ou bien les deux concomitamment dans laquelle se trouve un individu qui ne se comporte pas selon les us et coutumes de la communauté dont il

---

<sup>308</sup> Entretien accordé par Soyinka au journal Le Monde, janvier 1998.

dépend socialement. L'acculturation n'est pas un affect d'ordre racial ni lié à l'origine historique de la famille. Partant de là, on peut dire que la colonisation, comme maintenant, la mondialisation des échanges culturels participe au processus d'acculturation de nombreuses populations. L'acculturation est une contingence des rapports entre peuples. Ces rapports sont fondés sur des bases inégalitaires où une civilisation impose sa vision du monde par le biais des cadres culturels, religieux, politiques et économiques au point de contraindre celle qui est dominée à une «négation» de sa culture et engendrer au sein d'elle des malaises qui ont des répercussions sur la cohésion sociale. Chez Soyinka, en revanche, l'acculturation serait envisagée comme un engagement individuel ou collectif, une volonté délibérée d'épouser une perception du monde étrangère à celle de ses origines. En dénonçant la déstructuration des cadres socioculturels et religieux traditionnels, La'bou Tansi voudrait également conscientiser sur l'identité culturelle qu'il estimerait être au cœur des problématiques sociales et culturelles du monde actuel. C'est pourquoi pour La'bou Tansi, le combat des minorités culturelles est celui d'une reconquête d'une âme communautaire souvent peu exprimée. En recouvrant la part essentielle de soi, les peuples acculturés vont devoir participer à l'édification d'un véritable Humanisme. La'bou Tansi inviterait ainsi les minorités à *«dire la part de l'histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles.»*

Comme Soyinka, La'bou Tansi ne se contenterait pas de rappeler le combat culturel comme une urgence de notre temps mais donnerait également à celui-ci des contours précis qui excluraient toute forme de violence exercée sur les individus. Pour La'bou Tansi il ne s'agirait pas de magnifier les cultures locales sans opérer sur elles une approche critique qui, inévitablement, serait une démarche d'ouverture au monde.

Reconquérir la part culturelle d'un peuple, c'est se réconcilier avec sa conscience historique, se pacifier avec cet «autre» qui est réduit à l'infériorité. C'est pourquoi l'humanisme Tansien exigerait d'abord des nationalismes qui pourraient apporter une unité aux cultures qui ont été juxtaposées, créées de toutes pièces par la Conférence de Berlin. Il s'agirait donc, pour lui, dans un «environnement culturel» presque chaotique, que l'on fasse quand même l'effort d'aller jusqu'à la rencontre de soi-même par la découverte de sa propre culture. Le nationalisme serait ainsi entrevu par La'bou Tansi comme la première condition de l'expression généreuse des diversités culturelles,

en même temps ce nationalisme culturel doit assurer la liberté de chaque individu afin qu'il se réalise comme une force ou une énergie active dans un contexte où les conditions de vie ne constitueraient pas un obstacle à son expression.

Nous pourrions, à ce titre, dire que l'humanisme tansien prolongerait l'humanisme soyinkaïen qui se définirait comme une volonté et une actualisation cosmique de l'homme au-delà de son contexte socioculturel. L'humanisme soyinkaïen serait une intentionnalité de symbiose fondée sur les notions de collaboration et de coopération entre civilisations. Pour La'bou Tansi, l'Humanisme supposerait d'abord le respect de tout individu comme liberté qui doit amener la communauté à un acte de solidarité pour lui assurer un cadre de vie digne de permettre l'éclosion de son potentiel social. Cette exigence irait, selon lui, de pair avec le droit de reconnaissance de «l'autrui communautaire» comme une valeur en soi, différente, donc nécessaire à sa réalisation. La'bou Tansi comme Soyinka élèverait la différence culturelle au rang de valeur cardinale de l'humanisme. Cependant pour La'bou Tansi l'humanisme serait à construire, L'homme étant dans une époque qui l'a volontairement «jeté» dans le gouffre profond de la médiocrité et de la violence. Mais l'humanisme tansien exigerait d'abord comme préalable une (ré)construction des identités nationales détruites ou infantilisées. Ensuite, elle supposerait une réorganisation sociale et spirituelle qui permettrait l'élévation des libertés individuelles comme le fondement de toute cohésion sociale. Enfin, c'est à partir de ces étapes que les originalités culturelles seraient opérationnelles dans le cadre d'un véritable humanisme. On peut constater que l'œuvre théâtrale de La'bou Tansi est construite sur le mythe de l'unité du peuple Kongo qui s'est diluée dans un bain de sang indescriptible.

La'bou Tansi ne se limiterait pas à ce combat pour l'unité du peuple Kongo. Son œuvre théâtrale porte également sur la conscientisation et la réalisation de l'unité africaine par le biais de ce qui a toujours fondé sa spécificité, c'est-à-dire la complexité du principe de vie. Il y aurait, à ce sujet, une similitude de vue entre La'bou Tansi et Soyinka.

Partant de ces constats, la proximité et la ressemblance des thèmes tansiens et soyinkaiens attestent une volonté commune chez les deux dramaturges de dire un monde pris entre des dissensions sociales, métaphysiques endogènes et une hétéroculturalité dans laquelle l'expression de la justice sociale serait envisagée comme une conquête qui passerait par une série de ruptures et une conception originale d'un monde pluriel.

Sur le plan esthétique la construction d'un univers langagier «*en perpétuelle genèse*» est la condition première de cet idéal. Autrement dit pour les deux dramaturges, les mondes à décrire nécessitent un rapport original à la langue d'usage dont les mots ne peuvent donner totalement la dimension plurielle et problématique des sociétés africaines.

Chez Soyinka on constatera que le "souffle" des parlers locaux côtoie sans cesse une langue plus recherchée. C'est ce mélange, mieux cette coexistence qui donne au théâtre soyinkaien à la fois une valeur documentaire et universelle. La pluralité soyinkaienne se retrouve aussi au niveau de la création scénique : le remodelage des techniques rituelles traditionnelles s'allie aux apports esthétiques occidentales.

Chez Labou Tansi, la particularité de l'univers africain exigerait aussi une opération de «tropicalisation» de la langue française, c'est-à-dire une récréation qui soit à même de situer «l'homme africanus». Labou Tansi écrit à ce propos : « *Je viens de dire que j'ai écrit mon livre avec le souci absolu de rendre la situation tropicale, tropicale et humaine...il fallait aussi faire jouer, peut-être donner au mot lui-même une «tropicalité», c'est-à-dire lui assumer une polysémie de foudre éclatée à certaines occasions et à d'autres un sens de monolithe immuable. Ainsi «mourir cette mort» ne peut que signifier mourir cette mort, alors que tropicalité peut, de manière volontairement ambiguë, vouloir dire sexe, ou idiotie commise sous les tropiques... »*<sup>309</sup>.

Ainsi, le théâtre comme le «document ethnographique» ou sociologique essaierait de rendre les couleurs, les sons, l'âme... de la matrice dans laquelle il a été fécondé.

---

<sup>309</sup> Cité par Ngal (Georges) in «Sony Labou Tansi et l'engagement du sens», *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, l'Harmattan, 1997, p.43.

Notre travail de critique aura donc consisté à situer et à saisir ces écritures comme une approche pertinente des univers nigériens et congolais. Ce qui nous fait dire que le texte théâtral se présenterait comme une «matière vivante», comme un «corps social» susceptible d'être analysé avec la même rigueur que tout être vivant ou social. La comparaison a aussi porté sur les finalités du théâtre soyinkaïen et tansien avec les orientations déclarées des rituels de guérison. A ce niveau, il s'avérerait que la dimension thérapeutique du théâtre soyinkaïen et tansien porterait sur un idéal de transformation sociale qui passe d'abord par une reconquête des énergies positives traditionnelles, c'est-à-dire, l'essence de l'ontologie africaine qui est en soi une perception humaniste. Ensuite, il y aurait un idéal démocratique qui se présenterait comme une valeur universelle à laquelle adhèreraient les sociétés africaines gangrenées par des vécus chaotiques. Mais au-delà, il y a l'Homme tout court qu'aucun des deux dramaturges ne présentent comme un être conscient de ses ressources pour une humanité saine. On trouve déjà dans la tradition théâtrale une telle orientation, c'est-à-dire trouver l'essence des forces individuelles et collectives dans l'acte rituel.

Lorsqu'on aborde la dimension thérapeutique du théâtre, la mémoire a tendance à chercher dans les sources du théâtre grec ancien les éléments de comparaison. Le savoir qu'on y retire se rapporte souvent à une étrange et frappante ressemblance entre les procédés thérapeutiques du culte de Dionysos et ceux de la tragédie antique. Aristote a parfaitement établi cette convergence dans l'analyse qu'il fait de la tragédie. Nous allons nous y attarder pour comprendre la portée de sa comparaison.

Dépassant le débat que Platon avait posé sur l'inutilité des arts imitatifs (dont le théâtre) dans la cité idéale qu'il projetait ; Aristote va, introduire une approche et une réflexion nouvelles qui vont avoir une profonde influence sur la culture occidentale.

D'abord Aristote réfute de Platon la coexistence et la séparation des concepts «idée» et «réalité». En effet, Platon distinguait le monde des idées de celui des réalités. De cette distinction, il posait les remarques suivantes : les arts imitatifs relèvent du monde des réalités qui n'est qu'une imitation de celui des idées. Ainsi pour lui, les arts imitatifs ne pouvaient avoir de portée politique, c'est-à-dire conduire l'homme au monde de la connaissance et de la perfection. Précisons bien que chez Platon l'imitation de l'idée est perçue comme une illusion, c'est-à-dire une fausse idée. Pour Aristote cette distinction n'a pas lieu d'être, car il y a une complémentarité, mieux une antériorité de

l'idée sur la matière. L'idée étant le principe nécessaire pour que la matière accède à la perfection. De là, il pense que la réalité ne saurait se ramener à une copie de l'idée. La «mimesis» ou l'imitation serait, en dernière analyse, la recréation du «*mouvement interne des choses vers leur perfection*». C'est dire que la tragédie dont le principe est la «mimesis» des actions humaines tendrait à corriger les imperfections qui en découlent. Parmi celles-ci, il y a l'impossibilité de satisfaire l'idéal de bonheur à tous les citoyens. La tragédie, selon Aristote, y joue dès lors une fonction capitale : «purifier» les citoyens des frustrations engendrées par les inégalités sociales ou par certaines perturbations qui entravent l'accès à l'idéal de justice et de bonheur. Le terme employé par Aristote pour traduire cette finalité est la «catharsis». Il n'est pas inventé par lui, car il constitue déjà une réalité culturelle et thérapeutique qui relève d'un contexte de crise sociale et individuelle. La catharsis est donc un traitement appliqué à des malades possédés par un certain type de ferveur religieuse. Les patients entendent une musique particulière dont l'effet les conduit à un état normal. Il s'agit d'un traitement purgatif qui amène le patient à intégrer les normes et les valeurs sociales. Platon remarquait déjà dans *Phèdre*, le processus de cette transformation dans le culte de Dionysos: Nous donnons ici les éléments de synthèse qu'en fait Gilbert Rouget dans son ouvrage *La Musique et la Transe* : « *Des gens souffrent de maladies ou traversent de grandes épreuves qui sont la conséquence de certaines offenses. La transe divinatoire les en délivre pourvu qu'ils recouvrent aux dieux. Grâce à quoi purifications et rites leur rendent la santé. La transe restitue la santé à qui l'accueille en partage tant pour le présent que pour l'avenir, procurant à celui qui est correctement mis en transe et possédé l'affranchissement de ces maux présents.* »<sup>310</sup>. A ce propos, il suffit d'interroger l'histoire pour voir que le succès du culte de Dionysos était lié à un réel besoin de mouvement populiste ou religieux pour se libérer des frustrations engendrées par le monopole «olympien» des prêtres, des grands commerçants et de la noblesse. La tragédie va donc emprunter ou se conformer à ce besoin purgatif.

---

<sup>310</sup> Cité par J. Verdeil in «Au commencement était... le théâtre !», communication au colloque sur le théâtre et la médecine à Avignon 1998

Plus près de notre siècle, les théoriciens comme Nietzsche vont réexaminer cette question, toujours dans l'optique thérapeutique. Quelle est la substance de la réflexion de Nietzsche ?

Nietzsche s'intéresse de près au phénomène original de la tragédie, notamment la transe. Il voit dans le chœur de la tragédie grecque une décharge émotionnelle dans un monde en perpétuel renouvellement. Ainsi pour le philosophe allemand, lassé d'une société au bord de l'engourdissement, la possession provoquée par le chœur peut entraîner des pulsions les plus vigoureuses qui traduisent ce «vouloir-vivre». Nietzsche dans sa réflexion accorde une prééminence à la dimension cathartique de la tragédie. Néanmoins son centre d'intérêt est le chœur et non la fable comme chez Aristote.

L'autre théoricien européen qui éclaire notre propos et qui s'inspire beaucoup des idées de Nietzsche est Artaud.

Artaud comme son inspirateur cultive la vision d'un théâtre qui doit se libérer de la littérature et de la psychologie pour faire renaître un langage unifié et magique. Cette attente est à la fois un procès du théâtre occidental et une critique d'une vision du monde où s'est épuisé tout désir de nouveauté, de spontanéité et d'esprit féérique. C'est en Orient et au Mexique qu'Artaud va trouver les sources d'inspiration d'un théâtre qui peut «soigner» l'homme occidental de son «mal-être» social. Comme son illustre inspirateur Artaud voit cette fonction capitale dans le théâtre antique. Il écrit à propos : « *La société moderne a oublié les vertus thérapeutiques du théâtre et nous la ferions rire si nous lui disions qu'aux époques anciennes le théâtre a été considéré comme un moyen exceptionnel de rétablir l'équilibre perdu des forces et que l'appareil du théâtre antique comporte des musiques et des danses de guérison*»<sup>311</sup>

L'expression est lâchée : «*Les vertus thérapeutiques du théâtre*». Celles-ci sont avant d'abord destinées à l'expérience personnelle de l'auteur du *Théâtre et son double*. En effet, Artaud souffre physiquement comme le souligne Jean Verdeil «*Artaud parle de lui, c'est lui qui est malade (...) Si la souffrance physique est réelle, due aux*

---

<sup>311</sup> Artaud(Antonin), 1964, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, p. 275

*séquelles d'une méningite (traitée à la teinture d'opium à l'âge de cinq ans !) et de traitements anti-syphilitiques dus à des fréquents états de manque, elle est surtout morale ou plus précisément, métaphysique.»*<sup>312</sup> . C'est d'abord une thérapie individuelle qu'Artaud opère à partir du langage usuel qui, selon lui, dénature ou est impropre à rendre compte des «*chemins occultes de l'esprit dans la chair*»<sup>313</sup>. En contestant la dictature de la langue sur l'individu Artaud privilégie l'expression de tous les langages dans le théâtre afin de «*rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité*»<sup>314</sup>. On voit bien que ce que recherche Artaud est une thérapie théâtrale qui vise l'individu en même temps qu'elle vise à transformer l'idéologie régnante du conformisme.

Enfin, Bertolt Brecht participe aussi mais de manière plus retentissante à ce pouvoir transformateur du théâtre sur les crises et les malaises sociaux. Mais la portée «thérapeutique» que Brecht assigne au théâtre est à l'opposé de la «catharsis» aristotélicienne. Les travaux de Brecht ne proposent pas une purgation des frustrations humaines mais plutôt une transformation sociale. N'oublions pas que Brecht est un marxiste. Cette idéologie va nourrir tout son œuvre. A partir d'un schéma extrait de la célèbre «*Préface de Mahogony*», on voit clairement les orientations théoriques de Brecht. Le dramaturge allemand y dresse les différences entre les formes dramatiques relevant de la poétique idéaliste (aristotélicienne) et celles de la poétique épique (marxiste) :

Pour les idéalistes : Le personnage est un sujet caractérisé par une pensée qui le détermine selon un ordre immuable. C'est le principe même du «*fatum*» qui en est la source.

Ainsi cette condition humaine transcendantale est la source de la catharsis qui purifie le spectateur, tout en donnant raison à la société.

---

<sup>312</sup> Verdeil (J.), 1998 , *Dionysos au quotidien*, ouvrage en cours de publication aux Presses Universitaires de Lyon, p. 95 Artaud( A.), 1964, op. cit., p.245

<sup>313</sup> Artaud(Antonin), op.cit.p.275.

<sup>314</sup> Ibid., ibidem.

Pour la poétique épique (marxiste), le personnage n'est pas un sujet passif déterminé par un programme divin. Il est un conglomérat des forces économiques et sociales qui constituent le moteur de sa situation et de son action. L'action ne peut être déterminée que par «*des contradictions de forces économiques et sociales (...)*»<sup>315</sup> La structure dramatique est fondée sur ces rapports. Ainsi Brecht pense, contrairement à l'analyse aristotélicienne, que la dimension «thérapeutique» (l'on peut ainsi considérer le fait que le théâtre transforme un état donné jugé problématique) du théâtre réside dans le procès social qui entraîne une prise de conscience. Dans le vocabulaire marxiste, on parle de «conscientisation des masses».

D'autres théoriciens ou praticiens iront dans la même sens que Brecht. Citons à titre d'exemple Augusto Boal, marxiste convaincu comme Brecht qui voit dans «*l'activité théâtrale un outil efficace pour la compréhension et la recherche des solutions à des problèmes sociaux et personnels*»<sup>316</sup>

Que l'on se situe du point de vue d'Aristote, de Nietzsche, d'Artaud ou des marxistes un constat s'impose à l'esprit : le théâtre possède des facultés de transformation, mieux de guérison d'un ou des états jugés(ε) problématique(s) qui déstabilise(nt) l'équilibre de l'individu ou de la société. On ne sera pas surpris de voir qu'un tel pouvoir a pu interpeller les psychanalystes. Ainsi A.Mannoni comparait la scène de théâtre avec le «*Moi et toutes ses possibilités*» et voyait dans la relation de l'acteur et du spectateur un processus d'identification qui a des effets cathartiques. Mannoni se situe dans le fil droit de l'analyse aristotélicienne. On dégagera aussi de cet exposé une adéquation frappante entre ces deux vues et la dimension sociale des manifestations culturelles, telles les rites et la création littéraire négro-africaine dont son théâtre contemporain.

Pour saisir cette comparaison, il nous paraît inévitable de poser comme supposé explicatif la dialectique de l'ordre et du désordre dans les sociétés africaines

---

<sup>315</sup> Artaud(A.), op. cit. p. 275.

traditionnelles. Celles-ci sont liées à la notion de cohérence, mieux à la fusion du social et de la métaphysique comme cadre générateur du principe de la vie et de la création, c'est-à-dire que la religion et la société s'impliquent et s'imbriquent mutuellement comme l'écrivent Jean Luneau et Louis Vincent Thomas : *«Les rapports entre la religion et la vie sociale s'étendent à plusieurs sens. Tout d'abord la religion dépend directement des cadres sociaux qu'elle exprime et l'on retrouve effectivement dans le système religieux africain les particularismes et les conformismes (...), l'aspect globalisant ou totalitaire relativement statique, le souci de défense (...), l'ordre des préoccupations matérielles. Ensuite, la religion, en tant qu'institution modèle la structure sociale (...) elle codifie certaines activités»*<sup>317</sup>. L'omniscience du religieux n'est pas entrevue ou comprise dans ce contexte comme une exclusion ou un désintérêt des questions quotidiennes liées à l'existence des individus mais plutôt une réalité incontournable qui imprègne tout acte humain et qui assure la permanence de l'harmonie communautaire. Dès lors, on comprend qu'en cas de conflit ou de tension sociale le recours aux institutions ou pratiques religieuses soit inévitable. L'objet et le sens des grands rituels sont fondés sur cette exigence. Car ils visent à réconcilier, à unir et à renouer avec la communication cosmique par des procédés «thérapeutiques». On trouve à ce niveau une profonde parenté avec la fonction du culte dionysiaque.

Le fait religieux, c'est-à-dire la manifestation d'une croyance en une présence transcendante serait donc une constante des vécus des africains. On remarque un peu partout en Afrique Noire une resacralisation de nouveaux espaces communautaires issus de la colonisation. Même les religions importées ont subi une sorte d'adaptation locale où se fondent des pratiques ancestrales. Des mythes nouveaux se créent sous fond de crises sociales. C'est donc un continent orphelin d'une âme identitaire et d'une unité réelle qui cherche à travers des nouveaux comportements religieux les remèdes à ce que nous appellerons des «pathologies» collectives et individuelles.

---

<sup>316</sup>Idem, ibidem.

<sup>317</sup> Thomas(L.V.), 1995, *La Terre africaine et ses religions*, Paris, l'Harmattan, p.57

Il apparaît normal que le théâtre africain contemporain se soit approprié ces interrogations sociales et religieuses dans une optique de liberté d'expression pure d'une conscience engagée (l'écrivain) mais aussi, comme nous le verrons, dans le sens d'une éventuelle «conscientisation» collective des lecteurs ou des spectateurs. Pourquoi le théâtre africain apparaît-il comme la forme d'expression artistique et littéraire à même d'exprimer le mieux ces questions ?

Partant des mêmes raisons qui déterminent la création et la pratique théâtrales en Grèce antique, le négro-africain aurait également manifesté cette impérieuse nécessité de résoudre les crises sociales par le théâtre. Nous citerons à titre d'exemple, le Kingizila ou le théâtre de la guérison chez les Kongo. La'bou Tansi en donne la substance en ces termes : « *le kingizila ou théâtre des fous (de la guérison) consistait à donner un rôle à un malade - la plupart du temps à un malade mental - dans une histoire que devait jouer tout le village pendant les lunes entières jusqu'à ce que le malade retrouve la place qui lui convient dans la société* »<sup>318</sup>. De même dans le Lemba, on retrouve la même portée thérapeutique<sup>319</sup>. Chez les Yorouba il y a une semblable orientation dans les drames rituels, notamment dans certains cultes Egungun.

Le théâtre africain contemporain semble continuer le même principe qui ferait de l'art dramatique un espace qui pose les contradictions et les tensions sociales dans un but de «conscientiser» (mais ce n'est pas le seul but, on peut tout aussi considérer que l'acte même d'écrire est tout simplement un acte de liberté). D'ailleurs, nous

---

<sup>318</sup> Labou Tansi, «Les cinq formes de théâtre essentiel», cité par Devésa J. M. in: Sony Labou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo, Paris, l'Harmattan, p.354.

<sup>319</sup> «*Le Lemba était le théâtre des riches. La richesse était considérée comme un danger de marginalisation. L'homme fraîchement nommé par cette calamité devait organiser un spectacle grandiose pour son initiation à l'humilité et à la mort. La grande bouffe de la fin du spectacle amenait l'invité à mourir de boire et de manger afin que les « nganga »( savants) parlent à son subconscious afin de sa résurrection(seconde naissance).*», Labou Tansi, op. cit. p.354.

constaterons une propension des dramaturges africains à aborder des thèmes relatifs à la société, à la politique ou à la religion souvent sous un angle conflictuel qui, une fois de plus, nous rapprochent des processus rituels et de leur caractère curatif.

Il nous a donc paru nécessaire de montrer que la question «thérapeutique» est une constante de la pratique théâtrale quel que soit son lieu d'expression. Replacé dans le contexte africain, il nous semble aussi que nuls mieux que La'bou Tansi et Soyinka ne s'inscrivent dans cette orientation.

Les parcours et les luttes personnels des deux écrivains montrent clairement que l'engagement littéraire et l'acte de citoyenneté sont inséparables. Ils proviennent d'une passion et d'un amour profond pour la liberté et le progrès social, concepts hélas souvent niés dans les «démocraties bananières» africaines où règnent une manie insensée pour «l'éventrement» des énergies. On voit bien qu'il est question de crises sociales, de malaise existentiel et de problèmes métaphysiques. Ce sont des «pathologies collectives» qui attestent une volonté de rupture par rapport à des situations sociales et culturelles qui paraissent finissant et ne répondant plus aux attentes des populations. L'espace urbain constitue l'espace des changements dont les deux dramaturges ont posé la nature et le fonctionnement. Mais c'est, en définitive, un acte purgatif individuel qui aurait une portée politique, c'est-à-dire un idéal social. Parce que, écrire en inventant des parcours dramatiques qui ressemblent étrangement aux «postures existentielles» des humains, n'est pas un acte insignifiant, c'est un acte de liberté pour qui cherche à interpeller ces consciences qui se terrent dans le conformisme et le statut quo. La question thérapeutique dans le théâtre soyinkaïen et tansien serait donc inséparable de la mouvance urbaine et de l'acte créateur, démarche qui aiderait à comprendre la problématique sociale et qui pourrait inviter à une attitude critique et constructive. Elle serait en somme le commencement d'une conscience politique qui s'inscrirait dans un idéal de transformation sociale.

Nous voudrions, pour terminer, dire que le caractère parfois passionnel de nos analyses devrait être compris comme une manière personnelle de partager cette part

d'africanité violentée par des situations historique, contemporaine et collective douloureuses.

Notre réflexion pourrait aussi être comprise comme une démarche de construction ou comme un processus individuel pour tenter de comprendre, à partir du texte théâtral, notre propre expérience. Il est possible de dire que cette quête de clarté est aussi une volonté de saisir les nœuds de nos doutes profonds à un moment crucial de l'histoire de l'Afrique. Trouver l'essence de l'originalité africaine à travers une introspection de ses déchirures et de ses mutations, c'est aussi faire acte, en tant qu'africain, de conscientisation pour sortir d'une situation conflictuelle.

## REPERES CHRONOLOGIQUES DE LA VIE DE SOYINKA ET DE LABOU TANSI

### WOLE SOYINKA :

1934 : Naissance le 13 juillet à Abéokuta (Ibadan, Nigeria).

1938-1943 : Etudes primaires.

1944-1950 : Etudes secondaires.

1952-1957 : Etudes supérieures.

1957-1959 : Membre du Royal Theatre de Londres.

1961-1962 : Chargé de recherches à l'Université d'Ibadan.

1962-1964 : Maître Assistant à l'Université d'Ifé.

: Création de la troupe «Orisun Theatre».

1965-        Septembre : Arrestation de Soyinka à la suite d'une émission pirate réalisée dans les studios de la radio de la région sud-ouest du Nigeria après des élections contestées. Il est acquitté en décembre

1967 :        - Directeur du Département d'art dramatique à l'Université d'Ibadan.  
- Incarcéré par le Gouvernement Militaire Fédéral à la suite de sa prise de position dans la guerre civile.  
- Reçoit le prix John Whiting.

1968 :        Reçoit le prix Jack Campbell.

1969 : Il est libéré en octobre.

Université de Sheffield.

1973-1974- Professeur d'art dramatique à l'Université d'Ifé.

1976 : -Visiting professeur à l'Université de Legon( Accra- Ghana).

- Directeur de la revue «Transition»(Accra- Ghana).

1976 : Professeur de littérature comparée à l'Université d'Ifé.

1977 : Directeur d'art dramatique à l'Université d'Ifé.

1981 : Responsable de l'information de People's Redemption Party.

1984 : Docteur Honoris causa de l'Université Paul Valéry, Montpellier et citoyen d'honneur de la ville.

1985 : -Visiting Professor à l'Université de Connell, Ithaca, New-York(USA).

- Directeur de l'Institut International du théâtre.

1986 : Prix Nobel de Littérature.

1994 -1998 : Exil en Europe et aux Etats- Unis suite à la dictature sanglante de Sani Abacha. Soyinka mène une croisade sans merci contre ce régime. Après la mort du général Abacha et une rencontre avec les nouvelles autorités politiques de son pays, Soyinka décide de rentrer au Nigeria.

#### **SONY LABOU TANSI :**

1947 : 5 juin, naissance de Sony Labou Tansi à Kinkambou(Boko, frontière Congo-Brazaville et Congo-Kinshasha).

1952-1960 : Etudes primaires.

1961-1971 :Etudes secondaires.

1972 : Affectation comme professeur d'anglais à Kindamba où il rencontre Pierrette Kinkela, sa future épouse.

1973 : - Mutation à Boko.

- Quatrième prix du Concours Théâtral Interafricain.

- Rencontre avec Sylvain Bemba qui aura une forte influence dans sa création littéraire et avec qui il va lier une profonde amitié.

1977 : Quatrième prix du Concours Théâtral Interafricain.

1978

- Deuxième Prix du Concours de la Meilleure Nouvelle, RFI.

- Deuxième Prix du Concours Théâtral Interafricain.

1979 : Mutation à Brazzaville.

Nommé chef de service de coopération à la Direction Générale de la Culture et de la Recherche Scientifique et Technologique(Ministère de la Culture et de la Recherche Scientifique).

- Fondation du «Rocado Zulu Théâtre» à Brazzaville.

- Prix Spécial du Jury de la Francophonie avec *La Vie et Demie*.

- Premier Prix du Concours Théâtral de RFI avec *Tribaliques*, une adaptation par Le « Rocado Zulu Théâtre » du roman d'Henry Lopez.

1983 : Grand Prix Littéraire de l'Afrique décerné par l'ADELF.

1984 : Prix Radio France Internationale avec *La Parenthèse de Sang, Je Soussigné Cardiaque, Le Coup de Vieux*.

1986 : Participation au 3<sup>ème</sup> Francophonies de Limoges.

1988 : - Premier Prix de la Francophonie SACD.

- Prix de la Fondation Ibsen.

Nomination au grade de chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres(ministère de la Culture et de la Communication, France).

1989 : Membre fondateur et Secrétaire chargé des Relations Extérieures et de la Culture du MCDDI(Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral) de Bernard Kolélas.

1990 : Boursier Beaumarchais(écriture en résidence).

1991 : Directeur de la promotion et du Mécénat( Ministère de la Culture et des Arts).

1992 : Labou Tansi est élu député.

1994 : - Radiation de Sony Labou Tansi de la Fonction publique.

Sony est gravement malade, perd la voix et la mémoire.

1995 Décès de son épouse.

**12 juin 1995 Mort de Sony Labou Tansi.**

## BIBLIOGRAPHIE

### DICTIONNAIRES :

- Corvin (H), 1991, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas.
- Couty (D.), Rey (A.), 1982, *Le Théâtre*, Paris, Bordas.
- La Planche(J.), Pontalis(J.B.), 1967, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- Ducrot(O.), Todorov(T.), 1984, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Editions de Minuit.
- Pavis(P.), 1987, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor.

### OUVRAGES GENERAUX SUR LES SCIENCES HUMAINES :

- Anzieu(D.), 1981, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- Augé(M.), 1979, *Symbole, Fonction, Histoire*, Paris, Hachette.
- 1982, *Génie du Paganisme*, Paris, Hachette.
- Auzias(J.M.), 1976, *L'anthropologie contemporaine*, Paris, P.U.F.
- Balandier(G.), 1967, *Anthropologie politique*, Paris, P.U.F.
- , 1974, *Anthropologiques*, Paris, P.U.F.
- Bastide(R.), 1950, *Sociologie et Psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- , 1971, *Anthropologie Appliquée*, Paris, Flammarion.
- Cazeneuve(J.), 1971, *Sociologie du rite*, Paris, P.U.F.
- Copans(J.), 1975, *Anthropologie et impérialisme*, Paris, Maspéro.
- Dumery(H.), 1963, *La Philosophie de la religion*, Paris, Seuil.
- Durand(G.), 1975, *Sciences de l'Homme et tradition*, Paris, Silac.
- , 1979, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- 1970, *Spectacle et Société*, Paris, Denoël-Gonthier
- Durkheim(E.), 1979, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Bordas.
- Foucault(M.), 1966, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.

- Gadamer(H.G.), 1973, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil.
- Herskovitz(M.), 1967, *Les Bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot.
- Kardiner(A.), 1970, *L'Individu dans la société*, Paris, Gallimard.
- Lacan(J.), «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», La *Psychanalyse* I, 1956, 81-166.
- Laplantine(F.), 1987, *L'Anthropologie*, Paris, P.U.F.
- Levis-Strauss(C.), 1947, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton.  
-----1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Malinowski(B.), 1970, *La Dynamique de l'évolution culturelle*, Paris, Payot.  
----- 1985, *Journal de l'ethnographie*, Paris, Le Seuil.
- Mauss(M.), 1960, *Sociologie et Anthropologie*, P.U.F.  
----- 1967, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Le Seuil
- Popper(K.), 1973, *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot.
- Radcliffe-Brown(A.R.), 1968, *Structure et fonction dans la société primitive*, Paris, Ed. Minuit.
- Roheim(G.), 1967, *Psychanalyse et Anthropologie*, Paris, Gallimard.  
-----, 1972, *Origine et Fonction de la culture*, Paris, Gallimard.
- Sapir(E.), 1967, *Anthropologie*, Paris, Editions de Minuit.
- Stoezel(J.), 1963, *La Psychologie sociale*, Paris, Flammarion.

#### **SCIENCES HUMAINES SUR L'AFRIQUE OU SUR LE MONDE NOIR :**

- Abdoulaye(L.), 1976, *Les Masses africaines et l'actuelle condition humaine*, Paris, Présence Africaine.
- Adotévi(S.), 1972, *Négritudes et négrologues*, Paris, P.U.F.
- Balandier(G.), 1955, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F.  
----- 1955, *Sociologie des Brazzaville noires*, Paris, A. Colin.  
----- 1957, *L'Afrique ambiguë*, Paris, P.U.F.  
----- 1965, *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XV è au XVIIè siècle*, Paris, Hachette.
- Davidson(B.), 1971, *Les Africains, Introduction à l'histoire d'une culture*, Ed. du Seuil.
- Boulaga(E.), 1977, *La Crise du Muntu*, Paris, Présence Africaine.

- Diop(C.A.), 1955, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence Africaine.
- , 1960, *Les Fondements culturels, techniques et industriels d'un futur Etat d'Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine.
- , 1967, *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité*, Paris, Présence Africaine.
- Calame-Griaule(G.),1965, *Ethnologie et Langage chez les Dogons*, Paris, Gallimard.
- Camara(S.), 1972, *Gens de Parole*, Paris, Karthala.
- Coquery-Vidrovitch(C.), 1985, *Afrique Noire, Permanences et Ruptures*, Paris, Payot.
- Fanon(F.), 1952, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Le Seuil.
- , 1968, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro.
- Griaule(M.), 1948, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotéméli*, Paris, E. du Chêne.
- Herskovits(M.), 1966, *L'Héritage du noir, mythe et réalité*, Paris, Présence Africaine.
- Houis(M.), 1971, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire ;*
- Hountondji(P.), 1976, *La Philosophie africaine*, Paris, Maspéro.
- Jahn(J.), 1972, *Muntu*, Paris, Ed. du Seuil.
- Nathan(Thobie), Hounkpatin(L.), 1996, *La Guérison Yoruba*, Paris, Ed. Odile Jacob.
- Nkrumah(K.), 1965, *Le Consciencisme. Philosophie et idéologie pour la décolonisation et le développement*, Paris, Payot.
- Senghor(L.S.), 1964, *Liberté 1*, Ed. du Seuil.
- , 1971, *Liberté II*, Ed. du Seuil.
- , 1977, *Liberté III*, Ed. du Seuil.
- , 1983, *Liberté IV*, Ed. du Seuil.
- Tempels(R.P.), 1949, *La Philosophie Bantoue*, Présence Africaine.
- Thomas(L.V.) et Luneau(R.), 1975, *La Terre africaine et ses religions*, Paris, Larousse.
- Towa(M.), 1971, *Essais sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé, CLE.

## CRITIQUE LITTÉRAIRE ET THÉORIE DU LANGAGE

- Adamov(A.),1964, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard
- Artaud(A.),1964, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Aristote, (traduction, notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot, 1980), *La Poétique*, Paris, Ed. du Seuil.
- Asland(O.),1963, *L'art du théâtre*, Paris, Seghers
- Aubignac(F.),1927, *La Pratique du Théâtre*,Paris, Champion
- Barrault(J.I.), 1959, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion
- Barthes(R.), 1964, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil.
- Bastide(R.), 1964, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil.
- Bastide(R.), 1954, «Sociologie et littérature comparée» in Cahiers internationaux de sociologie.
- Bourdieu(P.), 1992, *Les Règles de l'Art*, Paris, Ed. du Seuil.
- Benviniste(B.), 1974, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Brecht(B.),1979, *Ecrits sur le théâtre 1 et 2*, Paris, l'Arche
- Bremond(C.L.), 1973, *La Logique du récit*,
- Brook(P.), 1977, *L'Espace du vide*, Paris, Ed. du Seuil.
- Duvignaud( J.),1965,*Sociologie du Théâtre*, P.U.F.
- .....1970;*Spectacles et société*,Paris, Denöel-Gonthier
- ..... ...1971, *Le théâtre et après*, Paris; Castermann
- Eco(U.), 1984, *La Structure absente*, Paris, Mercure de France.
- Girard (G.), Ouellet(R.),Rigault(C.),1978, *L'Univers du théâtre*,paris, P.U.F.
- Gouhier(H.),1952, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier
- Greimas(A.J.), 1970, *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, du Seuil.
- Ingarden(R.), 1977, «Les Fonctions du langage au théâtre» in Poétique, n° 8, 1971.p. 531-538.
- Monod(R.), 1977, *Les Textes de Théâtre*, Lyon, Cedic.
- Propp(V.), 1970, *Morphologie du conte*, Paris, Ed. du Seuil.
- Ryngaert(J.P.), 1993, *Introduction à l'analyse théâtrale*, Paris, Dunod.
- Souriau(E.), 1950, *Les Deux cents mille situations dramatiques*,
- Ubersfeld(A.), 1977, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales.

-----, 1988, *Le Théâtre et la Cité*, Bruxelles, Ed. Complexe.  
-----, 1995, *Lire le Théâtre II*, Paris, Belin.  
-----, 1996, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Ed. du Seuil.  
Vernant(J.P.) et Vidal-Naquet(P.), 1968, *Mythe et Tragedie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro

### **CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE AFRICAINE :**

Chevrier(J.), 1974, *Littérature nègre*, Paris, A. Colin  
Cornevin(R.), 1976, *Littérature d'Afrique Noire de langue française*, Paris, P.U.F.  
Kesteloot(L.), 1987, *Anthologie de la littérature négro-africaine de 1918 à 1981*, Paris, Editef, Marabout.  
Mateso(L.), 1986, *Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT/Karthala.  
Mouralis(B.), 1984, *Littérature et développement*, Paris, Silex/ACCT.  
Ngal(G.), 1994, *Création et Rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.  
Ricard(A.), 1995, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, Karthala.

### **OUVRAGES EN ANGLAIS :**

Beier(U.), 1967, *Introduction to african literature*, London, Longman.  
Killam(G.D.), 1972, *African Writers on african writing*, London, Heineman.  
Wright(E.), 1973, *The critical evaluation of african literature*, London, Heineman.  
Cousy(D.), Badolph(J.), Durix(J.P.), Sevry(J.), 1983, *Anthologie critique de la littérature africaine anglophone*, Paris, U.G.E.

## **SUR LE THEATRE AFRICAIN :**

Collectif, 1976, *Le Théâtre négro-africain, actes du colloque d'Abidjan-1970*, Présence Africaine.

Cornevin(R.), 1970, *Le Théâtre en Afrique noire*, Paris, Le livre africain.

Hourantier( M.J.), 1982, *Du Rituel au théâtre rituel, contribution à une esthétique négro-africaine*, Paris, l'Harmattan.

Ricard(A.), 1986, *L'Invention du théâtre*, Lausanne, l'Age d'homme.

## **SOYINKA**

### **Théâtre**

1971, *Le Lion et la Perle*, Yaoundé, CLE.

1971, réédité par l'Harmattan.

1976, *Les Gens des marais, suivi de Un Sang Fort et de Les Tribulations de Frère Jero*, Paris, J.P. Oswald.

1986, *Les Métamorphoses de frère Jero*, Paris, Présence Africaine.

1986, *La Mort et l'Ecuyer du Roi*, Paris, Hatier.

1988, *La Route*, Paris, Hatier.

1988, *La Récolte de Kongi*, Paris, Silex.

1989, *Les Bacchantes d'Euripide*, Paris, Silex.

1989, *Du Rouge de Cam sur les feuilles*, Paris, Silex.

1990, *Fous et Spécialistes*, Paris, Silex.

1990, *Requiem pour un futurologue*, Paris, Silex.

### **Poésie :**

1982, *Idanre*, Dakar, N.E.A.

1989, *Cycles sombres*, Silex.

1989, *La Terre de Mandela*, Belfond.

### **Roman :**

1984, *Aké les années d'enfance*, Belfond.  
1986, *Cet homme est mort*, Belfond.  
1987, *Une Saison d'Anomie*, Belfond.  
1990, *Isara, périple autour de mon père*, Belfond.  
1998, *Ibadan*, Belfond.

#### **Essais :**

1976, *Myth, Literature and the african world*, Cambridge, Cambridge University Press.

#### **Critique sur l'œuvre de Soyinka :**

Galle(E.), 1987, *L'Homme vivant de Wole Soyinka*, Paris, Silex.

Mahood(M.M.), *Le Théâtre dans les jeunes Etats africains*, oct. 1966, n°60, pp.16-33.

Ogunda(O.), *Théâtre au Nigeria in Présence Africaine*, Avril 1966, n°58, pp.66-70.

Ricard(A.), 1972, *Théâtre et nationalisme : Wole Soyinka et Leroi Jones*, Paris, Présence Africaine.

-----, 1972, «Les paradoxes de Wole Soyinka» in *Présence Africaine*, n°72 (oct.69.), p.202-211.

Média France International entretien avec Wole Soyinka, 25 nov. 1986, 313, p.4.

*Le Monde Littéraire*, janv.98.

Ricard(A.), 1988, *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique*, N.E.A. / Silex.

#### **SONY LABOU TANSI**

##### **Théâtre**

1979, *Conscience de tracteur*, Dakar-Yaoundé, N.E.A./C.L.E.

1981, *La Parenthèse de Sang*, suivi de *Je Soussigné Cardiaque*, Paris, Présence Africaine.

1987, *Moi, Veuve de l'Empire* in *Avant-Scène*, n°815.

1988, *Le Coup de Vieux*(co-écrit avec Caya Makhélé), Paris, Présence Africaine.

1990, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, supplément du n°89 de la revue Acteurs.

1995, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* suivie de *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, Bruxelles, Ed. Lansmann.

1995, *Une chouette petite vie bien osée, suivie d'Une vie en arbre et chars... bonds*, Bruxelles, Lansmann.

1997, *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Ed. Acorie.

Romans :

1979, *La Vie et demie*, Paris, Seuil.

1981, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil.

1983, *L'Anté- Peuple*, Paris, Seuil.

1985, *Les sept solitudes de l'orsa Lopez*, Paris, Seuil.

1988, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil.

1995, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil.

**Poésie :**

1995, *Poèmes et vents lisses*, Solignac.

**Critiques sur Labou Tansi :**

Cabakulu(M.), 1995, *Introduction à l'œuvre de Sony La'bou Tansi*, Saint- Louis, Ed. Xamal.

Collectif(sous la direction de Jean- Michel Devésa),1994, *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan.

Collectif, 1996, *Colloque sur Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, Paris, ICES.

Collectif(sous la direction de Mukala Kadima-Nzuzi, Abel Kouvouama et Paul Kibangou), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, l'Harmattan.

Devésa(J.M.), 1996, *Sony Labou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, l'Harmattan.

Layraud(V.), 1988, «L'Aventure ambiguë du théâtre», mémoire de D.E.A.,Bordeaux.

Martin Granel(N.), 1985, «*Le crier- écrire*», in Notre Librairie.

Mbanga(A.), 1996, *Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Paris, l'Harmattan.

Ngal(G.), 1982, «Les tropicalités de Sony Labou Tansi» in *Silex*, n°23,pp.31-35.

Revue Notre Librairie, 1988, (mars-mai),n°92-93.

-----, 1990(juillet-Août), n°102.

Revue Equateur n°1,1986(oct.-nov.).

## TABLE DES MATIERES

|   |           |
|---|-----------|
| <b>SOMMAIRE</b> .....   | <b>2</b>  |
| <b>REMERCIEMENTS</b> .....  | <b>4</b>  |
| <b>INTRODUCTION</b> .....   | <b>5</b>  |
| <b>PRELIMINAIRES METHODOLOGIQUES</b>  |           |
| <b>ESQUISSE D'UNE RUPTURE</b> .....   | <b>14</b> |
| .....   |           |
| <b>0.1 LE CHOIX DE SOYINKA ET DE LABOU TANSI</b> .....  | <b>16</b> |
| <b>0.2 LE CORPUS</b> .....  | <b>16</b> |
| <b>0.3. EXPLICATIONS METHODOLOGIQUES</b> .....  | <b>18</b> |
| <b>0.3.1. Définition de l'objet</b> .....   | <b>19</b> |
| <b>0.3.2. Approche Méthodologique</b> .....   | <b>23</b> |
| <b>0.3.2.1. Premier axe: analyse structurale, dramaturgique et thématique</b><br>.....  | <b>23</b> |
| <b>0.3.2.2. Deuxième axe: analyse ethnologique</b> .....  | <b>31</b> |
| <b>0.3.2.2.1. L'orientation senghorienne: la culture africaine comme<br/>spécificité existentielle et philosophique</b> ..... | <b>32</b> |
| <b>0.3.2.2.2. Jahn: la permanence de la culture négro-africaine</b> .....   | <b>33</b> |
| <b>0.3.2.2.3. L'herméneutique du Père Mveng</b> .....   | <b>36</b> |
| <b>0.3.2.2.4. La Société Africaine de Culture: pour une critique littéraire<br/>spécifiquement africaine</b> .....            | <b>37</b> |

|   |    |
|---|----|
| 0.3.2.3. Critique sur les orientations majeures de l'approche ethnologique des œuvres littéraires africaines..... | 38 |
| 0.3.2.4. Pour une herméneutique de type littéraire .....  | 41 |
| 0.3.2.4.1. Le projet de l'anthropologie.....  | 44 |
| 0.3.2.4.2 Les rapports entre l'ethnologie et le théâtre.....  | 47 |
| 0.3.2.4.3. Eléments pour une analyse ethnologique .....   | 48 |
| 0.3.2.4.4. Théâtre et guérison.....   | 50 |

## **PREMIERE PARTIE**

### **CHAPITRE I**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ANALYSE STRUCTURALE, DRAMATURGIQUE ET THEMATIQUE DES GENS DES MARAIS .....</b> | <b>66</b> |
|---|-----------|

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 1.1. Analyse structurale..... | 64 |
|-------------------------------|----|

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| 1.1.1. Organisation de la Fable ..... | 64 |
|---------------------------------------|----|

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 1.1.2. Analyse dramaturgique ..... | 73 |
|------------------------------------|----|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 1.1.3. Analyse thématique..... | 99 |
|--------------------------------|----|

### **CHAPITRE II**

|  |              |
|--|--------------|
| <b>ANALYSES STRUCTURALE, DRAMATURGIQUE ET THEMATIQUE .....</b> | <b>.....</b> |
|--|--------------|

|   |            |
|---|------------|
| <b>DE LA MORT ET L ' ECUYER DU ROI.....</b> | <b>109</b> |
|---|------------|

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 1.2.1 Analyse structurale..... | 109 |
|--------------------------------|-----|

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 1.2.2 Analyse Dramaturgique..... | 124 |
|----------------------------------|-----|

|   |            |
|---|------------|
| 1.2.3. Analyse thématique .....   | 140        |
| <b>CHAPITRE III</b>   |            |
| <b>PREMIERES CONCLUSIONS SUR LA PROBLEMATIQUE SOCIO-CULTURELLE DANS LE THEATRE DE SOYINKA .....</b> | <b>151</b> |
| 1.3.1 Harmonie et Dysharmonie.....  | 151        |
| a-L'harmonie cosmique.....  | 151        |
| b- Le monde des ancêtres comme temps de là conscience historique: traditions et permanences .....   | 155        |
| 1.3.2.Crise sociale.....  | 163        |
| a- La contestation de la conscience historique .....  | 164        |
| b- Les conséquences .....   | 165        |
| <b>CHAPITRE IV</b>  |            |
| <b>ANALYSE THEMATIQUE, STRUCTURALE ET DRAMATURGIQUE DE LA PARENTHESE DE SANG .....</b>              | <b>170</b> |
| 1.4.1. Analyses structurale .....   | 169        |
| 1.4.2. Analyse Dramaturgique .....  | 180        |
| 1.4.3. Analyse thématique .....   | 194        |
| <b>CHAPITRE V</b>   |            |
| <b>ANALYSE STRUCTURALE, DRAMATURGIQUE ET THEMATIQUE DE JE SOUSSIGNE CARDIAQUE .....</b>             | <b>205</b> |
| 1.5.1 Analyse structurale.....  | 205        |
| 1.5.2 Analyse dramaturgique .....   | 217        |
| 1.5.3. Analyse thématique .....   | 229        |

## **CHAPITRE VI**

|  |            |
|--|------------|
| <b>PREMIERES CONCLUSIONS SUR LA'BOU TANSI.....</b> | <b>241</b> |
|--|------------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>1.6.1. L'écriture et la dramaturgie de la violence.....</b> | <b>239</b> |
|--|------------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>1.6.2. Contenu et expression du surnaturel dans le théâtre tansien...</b> | <b>243</b> |
|--|------------|

## **DEUXIEME PARTIE**

### **CHAPITRE I**

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>L'ESPACE TRADITIONNEL.....</b> | <b>248</b> |
|-----------------------------------|------------|

|   |            |
|---|------------|
| <b>2.1. La conscience historique et collective.....</b> | <b>247</b> |
|---|------------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.1.1. Intégration, participation et harmonie cosmiques chez Soyinka.....</b> | <b>248</b> |
|--|------------|

|   |            |
|---|------------|
| <b>2.1.2. Le surnaturel ou fondement de l'univers mental tansien.....</b> | <b>256</b> |
|---|------------|

|   |            |
|---|------------|
| <b>2.1.3. Approche comparative des logiques fonctionnelles culturelles.....</b> | <b>266</b> |
|---|------------|

### **CHAPITRE II**

|                                    |            |
|------------------------------------|------------|
| <b>LA QUESTION COLONIALE .....</b> | <b>285</b> |
|------------------------------------|------------|

|   |            |
|---|------------|
| <b>2.2.1 Notion et contexte historiques .....</b> | <b>285</b> |
|---|------------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.2.2. La phénoménologie coloniale chez Soyinka et Labou Tansi.....</b> | <b>288</b> |
|--|------------|

### **CHAPITRE III**

|   |            |
|---|------------|
| <b>PHENOMENOLOGIE DES ESPACES POST-COLONIAUX.....</b> | <b>304</b> |
|---|------------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.3.1. La confrontation sociale chez Soyinka.....</b> | <b>303</b> |
|--|------------|

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.3.2. Mutations et crises socioculturelles .....</b> | <b>310</b> |
|--|------------|

### **CHAPITRE IV**

|   |            |
|---|------------|
| <b>CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE .....</b> | <b>325</b> |
|---|------------|

## TROISIEME PARTIE

### CHAPITRE I

#### CONNAISSANCE ET QUETE DE L'UNITE FONDAMENTALE PAR LA SYMBOLIQUE RITUELLE ..... 329

##### 3.1.1. connaissance et quête de l'unité fondamentale par la symbolique rituelle ..... 327

##### 3.1.1.1 Les symboles rituels traditionnels ..... 328

##### 3.1.1.2. Les symboles rituels urbains comme régénérescence communautaire ..... 326

##### 3.1.2. Les parcours actantiels comme quêtes de la symbolique rituelle ..... 338

##### 3.1.3. L'utilisation des techniques rituelles comme processus thérapeutique ..... 348

### CHAPITRE II

#### 3.2. La portée rituelle du théâtre soyinkaïen ..... 349

##### 3.2.1. Symbolisme socioculturel et négation..... 349

##### 3.2.2. Les parcours actantiels comme quêtes de la symbolique rituelle

##### 3.2.3. L'évacuation verbale ou crise de possession

### CHAPITRE III

#### Conclusion de la troisième partie..... 369

#### CONCLUSION GENERALE..... 372

#### REPERES CHRONOLOGIQUES DE LA VIE DE SOYINKA ET DE LABOU TANSI ..... 390

#### BIBLIOGRAPHIE ..... 394

## **RESUME en français :**

Le théâtre de Soyinka et celui de Labou Tansi pourraient être considérés comme une introspection des questions fondamentales de la problématique socioculturelle et métaphysique du Nigeria et du Congo en partant des contextes traditionnels, coloniaux et postcoloniaux. Il est même possible d'y voir la condition de toute société qui se trouverait à un moment de transition sociale et spirituelle conflictuelle. Cette quête des profondeurs du Mal-Etre existentiel et métaphysique serait à la fois une démarche esthétique et thérapeutique.

Pour mieux en saisir la portée, il conviendrait de replacer le texte théâtral comme un espace rituel, c'est-à-dire le lieu d'une évacuation verbale qui porterait les symptômes des pathologies collectives qui n'épargneraient pas le dramaturge et contre lesquelles il lutterait par une passion puissante pour la liberté.

---

**TITRE en anglais : Social crisis, spleen and metaphysical problems in Soyinka's and Labou Tansi's theater**

---

**RESUME en anglais :** Soyinka's and Labou Tansi's theater could be considered as a fundamental questions introspection of the Nigeria's and Congo's socio-cultural and metaphysical problematic by analysing the traditional, colonial and post-colonial contexts. It is even possible to see in it the condition of any society that experiences a conflict social and spiritual transition. This search for metaphysical and existential spleen would be both a therapeutical and esthetic demarch. In order to grasp the theatral text importance, one should considered it as a ritual space That is a verbal evacuation place that carries the symptoms of collective pathologies, which don't mercy to the author and against which he struggles through a powerful passion of freedom

.....

**DISCIPLINE :LITTERATURE COMPAREE**

.....

MOTS-CLES : Afrique, Métaphysique, Cosmique, Transcendance, Fusion, Homme, Mère, Père, Enfant, Socioculturel, Occidental, Mort, Vie, Transition, Colonial, Indépendance, Acculturation, hétéroculturalité, Politique, Misère, Corruption, Crise sociale, Malaise existentiel, désordre, Liberté, Rituel, Guérison, Verbe, Réalité, Fiction.

---

**INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R.** de Lettres classiques et modernes, Université Lyon III, 18 Quai Claude Bernard 69007 Lyon.