Etudes Francophones
Vol. 26, numéros 1 & 2

De la tragédie yoruba de Wole Soyinka au drame postcolonial de Koffi Kwahulé

Christophe Konkobo
Tennessee State University

Les trois grandes zones linguistiques de l'Afrique subsaharienne héritées de la colonisation ont vu l'émergence de littératures modernes qui se déploient principalement en français, en anglais, ou en portugais. Les écrivains de chaque zone semblent évoluer en quasi-autarcie par rapport à ceux qui écrivent dans les autres langues. Souvent cependant, à la lecture d'œuvres d'auteurs différents, le lecteur perçoit des similarités thématiques ou stylistiques qui transcendent ces cloisons linguistiques. Ce type de rapprochement intertextuel se distingue par exemple dans des œuvres écrites par deux dramaturges, l'un francophone, Koffi Kwahulé, et l'autre anglophone, Wole Soyinka (prix Nobel de Littérature en 1986).

La pièce *Death and the King's Horseman* (1975) de Soyinka se veut l'illustration d'une esthétique dramatique connue sous l'appellation de « la tragédie yoruba », inspirée de la cosmogonie des Yorubas du Nigéria. Quant à la pièce *Le Masque boiteux* (2003) de l'Ivoirien Kwahulé, elle se déroule en partie dans un environnement spatio-temporel et aborde une thématique qui s'apparentent à ceux que met en scène la pièce de Soyinka. Alors que chez le premier, l'arrêt brutal d'une cérémonie rituelle occasionne le suicide d'un personnage qui cherche ainsi par sa mort à permettre à la dynamique rituelle de suivre son cours, chez le second, un arrêt similaire du rituel force le protagoniste à envisager une redéfinition du moi dans une quête nouvelle. L'analyse de ces deux œuvres vise alors deux objectifs : d'une part, situer le texte dramatique de Soyinka dans son contexte esthétique, afin d'en saisir la dimension tragique et d'établir la similitude avec la pièce de Kwahulé. D'autre part, analyser les tendances esthétiques en jeu dans la pièce de l'écrivain ivoirien, notamment celles qui diffèrent de la vision dramaturgique de Soyinka et qui situent l'identité dans une dynamique postcoloniale.

1. Le quatrième stade et la tragédie yoruba

Dans son ouvrage intitulé *Myth, Literature and the African World*, Soyinka pose les fondements de la tragédie telle qu'elle se manifeste dans la culture yoruba. Sa définition se formule en parallèle, mais surtout en opposition, avec les éléments constitutifs de la tragédie grecque telle que Nietzsche les conceptualise dans *la Naissance de la tragédie*. Au modèle eurocentrique de la tragédie grecque qui se veut universelle, Soyinka oppose une vision africaine fondée principalement sur la cosmogonie et la métaphysique yorubas, dont certaines divinités constituent les archétypes des drames rituels traditionnels. Mais auparavant, le prix Nobel de littérature

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

prend le soin de montrer en quoi sa démarche se distingue de celle de la Négritude, dont les intentions nobles au départ ont par la suite été dévoyées.

En effet, la vision de la Négritude, selon Soyinka, prônait judicieusement « la restitution et la revalorisation de la psychologie d'une race, la conception d'une entité humaine distincte, et la glorification de qualités qui ont longtemps été réprimées » (126). Mais une telle profession de foi n'a malheureusement pas, selon l'auteur, été soutenue par un effort réel et profond d'investissement dans l'usage des systèmes de valeurs propres à l'Afrique. Il s'en est alors suivi que la Négritude s'est complue dans la glorification béate des apparences et a adopté la vision manichéenne de la pensée occidentale, ce qui donnera lieu logiquement à ces propos tenus par Senghor, selon lesquels « (l)'émotion est nègre comme la raison est hellène » (Senghor 24).

La démarche que suit Soyinka dans sa redéfinition des origines de l'art dramatique se distingue donc de celle de la Négritude en ce qu'elle se sert principalement de la vision cosmique des Yorubas pour asseoir une pensée propre à l'Afrique. La tragédie yoruba est essentiellement celle de la divinité Ogun, dieu aux multiples visages et aux prouesses inégalées. Selon la cosmogonie yoruba, il y a au commencement un dieu solitaire, Orisa-nla, l'ancêtre des humains mais aussi celui des divinités. Ce dieu solitaire s'est attaché les services d'un esclave du nom d'Atunda. Pour des raisons non élucidées par le mythe, l'esclave, dont l'intention était de se débarrasser du maître, fait débouler un rocher qui écrase et fragmente le dieu originel en mille morceaux ; certains des morceaux deviennent des humains et d'autres des dieux. La plénitude originelle d'Orisa-nla se fragmente ainsi et donne lieu à de nouvelles individualités marquées chacune du sceau du manque, d'une incomplétude que dieux et humains chercheront continuellement à combler. Dans le panthéon des dieux qui se crée alors, chaque divinité se voit dotée d'une fraction des qualités particulières que détenait en totalité le dieu primitif. Dans le chaos de la fragmentation, le monde des divinités s'est vu séparé de celui des humains par un immense vide que les dieux tentèrent plusieurs fois, sans succès, de franchir.

De tous, seul le dieu du fer Ogun, qui est la divinité la plus complexe et la plus proche de la plénitude originelle, est doté de compétences technologiques ainsi que d'un potentiel de créativité : il est la genèse du forgeron, de l'artisan et de l'artiste, mais aussi celle du guerrier. Toutefois, il n'est pas que le symbole de la créativité, mais aussi son contraire, c'est-à-dire la destruction. Ogun est en effet le symbole du principe paradoxal de la créativité-destruction. Grâce au minerai de fer dont il est l'essence, ce dieu s'est fabriqué un instrument avec lequel il est venu à bout du gouffre incommensurable que les autres divinités tentèrent plusieurs fois de traverser sans succès. En prenant d'assaut et en triomphant de l'abysse, « Ogun a vu son corps littéralement déchiré en lambeaux par des vents cosmiques et s'est extirpé de l'espace précaire de la désintégration totale grâce à la Volonté, cette partie de lui-même qu'il n'avait jamais utilisée auparavant » (30).

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Cette expérience de la traversée vise à jeter un pont sur le vide cosmique pour relier deux mondes ; mais l'acte en lui-même implique un abandon de soi et une fragmentation assurée de l'individu à l'image de la désintégration qu'a connue Orisa-nla. Seul Ogun était doté des qualités essentielles pour affronter ce processus de désintégration à l'intérieur des « entrailles sombres du tourbillon sans fond des forces mythopoïétiques » (153). Lui seul pouvait, en tant qu'essence de la créativité, se soumettre à cette expérience de la destruction du moi et parvenir malgré tout à se régénérer par une création nouvelle. L'acte d'Ogun a donc consisté en une expérience prométhéenne de désintégration et de réintégration, un sacrifice consenti pour que la communauté puisse se renouveler par l'accomplissement d'une transition. C'est donc cette expérience d'Ogun que l'acteur de théâtre accomplit dans les rituels d'archétypes chez les Yorubas.

Cet abysse qu'Ogun s'est sacrifié pour conquérir afin que la communauté des dieux puisse faire la traversée vers le monde des humains est symboliquement la figuration du quatrième stade de l'existence que Soyinka définit comme étant un abysse de transition. La vie, selon la conception métaphysique de plusieurs peuples africains, est composée de trois univers : le monde des ancêtres, celui des vivants, et enfin le monde de ceux qui ne sont pas encore nés. Cependant, il existe, selon Soyinka, un quatrième élément constitutif de la vie qui n'a pas toujours été suffisamment compris ou analysé. Ce quatrième stade, c'est « cet obscur continuum de la transition où se déroule l'inter-transmutation de la matérialité et de l'essence-idéale. C'est le site de l'expression ultime de la volonté cosmique » (26). Le voyage des dieux vers l'univers des humains était une tentative de recoller les fragments de leurs individuations issues du morcellement de l'essence-idéale d'Orisa-nla à celles des humains issues de la même fragmentation originelle. Les dieux sont donc descendus des cieux pour tenter—vainement il est vrai—de sceller une réunification et redonner au moi sa plénitude.

Les humains de leur côté ont également une conscience de leur incomplétude. Par conséquent, ils cherchent inlassablement à combler le triptyque de béance qui les sépare des divinités, des ancêtres, et du monde de ceux qui vont naître, en faisant « des transactions symboliques » (145) sous formes de sacrifices, de rituels, et de cérémonies diverses en faveur des gardiens des portes de la transition. La tragédie yoruba est alors la mise en jeu de cette angoisse de la séparation et de la fragmentation de l'essence du moi, c'est-à-dire la perte de la plénitude originelle. Elle est également le voyage symbolique à travers le continuum pour redonner au moi individuel ou communautaire sa plénitude perdue. Elle est enfin « cette expérience que le dramaturge dans la tragédie moderne recrée sous forme d'actions physiques contemporaines en évoquant les émois de la première bataille active de la volonté dans la traversée de l'abysse de la dislocation » (149). C'est en tout cas cette esthétique de la tragédie qui sert de moule à la plupart des pièces écrites par Soyinka, notamment *The Road*, *The Strong Breed*, mais

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

surtout *Death and the King's Horseman*.

2. La mort et le masque

Death and the King's Horseman s'inspire d'événements qui auraient eu lieu en 1946 – selon la note introductive à la pièce écrite par l'auteur – dans l'ancienne ville yoruba d'Oyo. La dramatisation que l'auteur en fait situe la temporalité des faits deux ou trois années plus tôt, ceci pour faire coïncider l'action dramatique avec les événements de la deuxième guerre mondiale.

Lorsque la pièce de Soyinka s'ouvre, le spectateur apprend très vite qu'Elesin Oba, écuyer du roi récemment défunt, est le point focal des préparatifs rituels en cours pour permettre l'inhumation de ce roi. Les us et coutumes veulent en effet qu'à la mort du souverain, son écuyer le précède dans la tombe afin de préparer et rendre aisé le cheminement du monarque dans la voie transitoire – dans l'abysse cosmique donc –vers le monde des ancêtres. Tout comme son père l'a fait avant lui et comme son fils devrait le faire après lui, Elesin Oba se laisse apprêter rituellement afin de minimiser les émotions humaines qui pourraient rendre difficile l'accomplissement de ce voyage qu'il a attendu toute sa vie durant, et qui doit se réaliser ce soir même. C'est au cours de ces préparatifs qui consacreront Elesin Oba en héros tragique, à l'image d'Ogun, qu'intervient l'administrateur colonial, Simon Pilkings, pour mettre un terme à ce qu'il qualifie de suicide ordonné par « une coutume barbare ». Il fait par conséquent mettre l'écuyer du roi en prison. Cependant, Olunde le fils d'Elesin Oba, qui était en Grande Bretagne où il fait des études de médecine, revenu pour honorer la transition rituelle de son père, ne peut supporter la honte et le déshonneur de l'incarcération de celui dont il est l'héritier. Le fils est convaincu que cette entrave est un affront à sa famille et à sa communauté et croit que son père est passivement complice de sa détention. Olunde se suicide alors pour sauver l'honneur de sa famille et permettre *in extremis* au roi défunt d'avoir la compagnie dont il a besoin pour son parcours au royaume des ancêtres. Elesin Oba apprenant la mort inattendue d'Olunde, se passe les menottes au cou et s'étrangle.

La pièce de Soyinka ne susciterait pas autant d'intérêt[1] si le rituel yoruba en question n'était pas mis en face d'un corps étranger, c'est-à-dire un élément perturbateur que représente dans ce cas précis l'administration coloniale britannique. Cette perturbation transforme alors le drame d'un simple rituel de transition en une action profondément tragique, résultat d'un face à face entre deux visions différentes du monde. Le rôle que jouent les Pilkings, Simon et sa femme Jane, est de ce point de vue déterminant dans le déroulement de l'action.

La scène qui introduit le couple de colons britanniques dans la pièce les montre dansant sur un air de tango et arborant chacun un masque yoruba que les Pilkings disent avoir « confisqués à des danseurs du rite egungun qui causaient des troubles sur la voie publique » (25)[2]. Les Pilkings se sont ainsi accoutrés et s'exercent à la danse parce

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

qu'ils se préparent à participer à un bal masqué organisé par le club des Européens ; l'occasion est d'autant plus solennelle qu'un prince britannique, en tournée dans les colonies de la couronne, honorera la soirée de sa présence. A la vue des masques sacrés egungun portés par les colons blancs, Amusa, un garde de l'administration, s'alarme et plaide pour que son patron et sa femme ôtent ces costumes sacrés qu'ils n'ont pas le droit de désacraliser :

> Pilkings : ... Tu sais Amusa, je pense que ta petite comédie a assez duré maintenant, compris ? Ayons de l'esprit voyons. Tu sembles oublier que tu es un policier au service du Gouvernement de Sa Majesté. Je t'ordonne de me faire ton rapport sur le champ ou bien tu feras face à des sanctions disciplinaires.
> Jane : Oh, Amusa, qu'est-ce qu'il y a de si effrayant dans ces costumes. Tu étais toi-même présent le mois dernier quand ils ont été confisqués aux danseurs *egungun* qui causaient des troubles sur la voie publique. Tu as même aidé à arrêter les meneurs du culte. Si le juju ne t'a rien fait de mal à ce moment, comment peut-il te faire du mal maintenant ?
> Amusa : Madame, j'arrête les chefs là qui font les problèmes mais moi je touche pas egungun hein... J'arrête les chefs là mais je respecte beaucoup *egungun*. (25)

Cet échange entre les Pilkings et leur subalterne Amusa permet au spectateur de visualiser la dynamique de domination politique et culturelle qui se joue entre le colonisateur et le colonisé. L'interaction permet également de lever un coin de voile sur la vision du monde de chacun des personnages. Simon Pilkings voit le monde dans une certaine binarité qui l'empêche de concevoir par exemple qu'Amusa, étant musulman, peut également respecter les croyances yorubas qui l'ont façonné toute sa vie, ou qu'Olunde, le fils d'Elesin Oba, peut avoir fait des études en Europe mais demeurer profondément respectueux des us et coutumes de son terroir. Le personnage de Pilkings se caractérise dans la pièce par un manque de profondeur spirituelle ou religieuse ; il semble n'avoir pour religion que l'empire britannique et pour dieu sa reine. Et en bon dévot de cette religion qu'il a fait sienne, il n'a d'égards pour aucune autre façon de voir le monde. Olunde fait d'ailleurs à Jane une remarque qui traduit bien ce trait de caractère : « J'ai découvert que vous n'avez aucun respect pour ce que vous ne comprenez pas » (50). C'est certainement dans ce sens qu'il faut comprendre les motivations de Pilkings lorsqu'il empêche plusieurs processus engendrés au sein de la communauté locale de suivre leurs cours : il sépare un père de son fils en envoyant ce dernier en Europe alors que les lois coutumières le prédestinaient à la charge que son père occupe présentement ; il fait arrêter le déroulement du culte egungun et en confisque les masques qu'il désacralise en en faisant des costumes de bal masqué ; il

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

détourne le rituel en cours après la mort du roi en emprisonnant le protagoniste de la cérémonie.

Les tentatives d'Amusa de faire comprendre à Pilkings la dimension sacrée des masques egungun ne rencontrent que l'incompréhension du chef de la police qui n'a des masques qu'une conception ludique : « Amusa : Missié Pilkings, s'il vous plaît chef, qu'est-ce que vous fais dans ces habits. Ça appartient à culte de la mort, pas à l'homme » ; « Pilkings :... Jane et moi avons parié qu'avec ça nous allons remporter le premier prix du bal » (24). En plus d'être un policier « indigène » au service du pouvoir colonial, Amusa sert aussi d'interprète à son patron, mais celui-ci se préoccupe beaucoup plus de voir ses ordres traduits et compris des colonisés que de se voir traduire les réalités locales pour qu'il les comprenne et les respecte. C'est justement une telle arrogance dans la hiérarchisation des valeurs que *le Masque boiteux* de Koffi Kwahulé illustre en partie dans le premier tableau de la pièce.

3. Le masque et l'officier

La pièce de Kwahulé commence par les didascalies suivantes qui décrivent l'ambiance d'une cérémonie rituelle :

> La place publique d'un village en Afrique au début des années quarante. Des musiciens jouent au milieu d'un cercle de spectateurs. De temps à autre, l'un des spectateurs entre dans le cercle et exécute une danse. Toute cette effervescence sert à « appeler » le masque qui se prépare dans le bois sacré. Le masque paraît... précédé d'un acolyte (qui ne porte pas de masque)... L'acolyte parle au nom du masque. (13)

Le masque officie ainsi un rituel de purification visant à débarrasser le village de la famine qui y sévit et qui, selon le porte-parole du masque, serait causée par la fornication dont un couple adultérin s'est rendu coupable au bord du Grand-Fleuve. Le masque fonctionne ainsi dans ce rituel comme l'intermédiaire indispensable entre un monde métaphysique – celui des ancêtres pour emprunter la catégorisation de Soyinka – et celui des vivants. Pendant que la reine du village et ses sujets écoutent l'acolyte du masque égrener les nombreux sacrifices que le Grand-Fleuve exige en réparation, « un officier blanc suivi par des tirailleurs sénégalais » (15) fait irruption sur la place du village et interrompt la cérémonie en cours. L'officier français se dit en mission pour enrôler de force tous les hommes en âge d'aller combattre aux côtés de son pays contre l'occupation allemande. Alors que la reine s'évertue à lui expliquer que son village a déjà consenti à envoyer sept de ses vaillants jeunes hommes à cette guerre et qu'elle n'entend pas y envoyer d'autres hommes, l'officier colonial profère des menaces,

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

ridiculise le village, en minimise les valeurs culturelles, et présente la guerre de la France comme une crise universelle : « Ce n'est pas une petite guerre rituelle, carnavalesque, incongrue, non cette fois le monde a été précipité dans La guerre. Mondiale. Totale. Absolue » (16).

A l'image de l'officier blanc dans *Death and the King's Horseman*, celui de la pièce de Kwahulé se retrouve face à un masque rituel local et l'interaction qui s'ensuit révèle un gouffre culturel qui sépare l'étranger des réalités de son entourage. L'officier donne un ordre et ses soldats, les tirailleurs sénégalais[3], usent de la force pour enrôler tous les hommes vaillants du village. Au moment d'embarquer son « butin », l'officier remarque le masque assis dans un coin. Le dialogue suivant montre une similitude entre la conception du masque selon l'officier et celle qu'en a Simon Pilkings:

> L'officier : Qui c'est çui-là ?
> Un tirailleur : C'est le masque, mon capitaine.
> L'officier : Je vois. Mais qui c'est le zigoto qui se cache derrière.
> Un tirailleur : C'est le masque, mon capitaine.
> L'officier : (*au masque*) Comment t'appelles-tu ? (*silence*) Demande lui son nom.
> Un tirailleur : Il ne répondra pas, mon capitaine.
> L'officier : dites-lui de m'enlever ces... cet accoutrement.
> Un tirailleur : Il ne le fera pas, mon capitaine.
> L'officier : Dans ce cas enlevez-lui ses oripeaux. (*Silence ; aucun des tirailleurs n'ose bouger*) Qu'est-ce que vous attendez ?
> Un tirailleur : C'est le masque, mon capitaine.
> L'officier : Et alors ?
> Un tirailleur : On ne fait jamais cela à un masque, mon capitaine.
> L'officier : Allons donc ! Même si c'est le capitaine qui te le demande ?
> Un tirailleur : Même si c'est le capitaine qui le demande, mon capitaine.
> Un tirailleur : Il sera maudit mon capitaine.
> *L'officier sort son arme.*
> L'officier : Il me suffit d'appuyer et tu es exécuté pour désertion ...
> Veux-tu être béni et mort ou maudit mais vivant ? (17–18)

Cette confrontation entre l'officier blanc et les tirailleurs révèle une différence fondamentale dans la conception que chacun se fait du masque. Alors que les soldats africains et les villageois considèrent l'ensemble du costume que représente le masque et le porteur de ce masque comme une seule et même entité sacrée et indivisible, l'officier français lui, les conçoit comme deux entités distinctes composées d'un costume et d'une personne qui se cache sous un déguisement. Ainsi le Français

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

ridiculise aussi bien l'objet-masque qu'il qualifie d'accoutrement et d'oripeau, et l'être-masque qu'il traite de gigolo et de rigolo. Les deux visions du monde en jeu dans cette interaction sont aux antipodes de l'une et de l'autre. Le représentant de l'empire français fera en fin de compte usage de la force pour faire prévaloir la conception qu'il tente d'imposer aux valeurs religieuses et culturelles de l'altérité qu'il a en face de lui. La scène première de la pièce prend alors fin lorsque, sous la menace de l'arme de l'officier, le tirailleur « *sort son poignard et découpe le costume du masque jusqu'à ce qu'il se retrouve complètement nu* » (18). Le nouveau personnage, ainsi livré au regard des autres, dit se nommer « Goliba », c'est-à-dire l'Ancêtre. La scène ainsi exposée dévoile une certaine similarité de traitement du sujet colonial avec la pièce de Soyinka. Quels sont alors au niveau dramaturgique les axes de convergence et de divergence entre ces deux pièces ?

4. Trajectoires dramaturgiques

Les deux pièces se situent dans l'Afrique coloniale et coïncident précisément avec la précipitation du monde dans la guerre de 1939-1945. Dans chacune des pièces, les chargés d'ordre et de sécurité dans la colonie empêchent le déroulement d'une cérémonie rituelle qu'ils dévoient pour servir les intérêts de l'empire. Cependant, le traitement global de ce sujet prend dans les deux œuvres une signification particulière en fonction des choix dramaturgiques de chacun des auteurs.

A la différence de *Death and the King's Horseman*, drame entièrement fondé sur l'échec d'un rituel, *le Masque boiteux* se sert d'un incident qui survient lors du déroulement d'un rituel comme d'une catapulte forçant le protagoniste Goliba à entreprendre une quête qui le mène vers une redéfinition de son identité de masque. Soyinka se sert d'ancrages géographique, culturel et religieux assez bien établis – ceux du monde yoruba : le village que la pièce dramatise est nommément cité (Oyo), le type de rituel en cours est l'egungun bien connu comme appartenant aux Yorubas, et même l'incident qui a servi de catalyseur à la pièce est attesté dans les manuels d'histoire comme ayant eu lieu. A l'opposé, Kwahulé crée une histoire sans ancrage spécifique pour illustrer, de façon plus générale, une période de l'histoire de l'Afrique par un événement qui aurait pu se dérouler partout sur le continent. Le lieu dramatisé est tout simplement « un village en Afrique », sans autre précision, et le masque, qui n'a aucune distinction ethnique ou régionale spécifique, n'est qu'un symbole religieux et culturel – voire un stéréotype – du continent tout entier. Cet archétype culturel et l'imprécision qui se dégage de la représentation de l'Afrique dans la pièce de Kwahulé sont des traits qui se retrouvent dans bien d'autres pièces du dramaturge telles que *Cette vieille magie noire* (1993), *Fama* (1998), et *Village fou* (2000).

Dans la pièce de Soyinka, Olunde, le fils d'Elesin Oba, est revenu d'Europe où il étudie la médecine ; dès son retour, sa seule préoccupation est de voir mener à bien la

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

cérémonie de transition qu'impose la disparition du roi. Il ne fait que très peu cas de son expérience d'outre mer, et même quand il en fait cas c'est surtout de façon marginale, pour établir une comparaison et réaffirmer sa conception des valeurs traditionnelles propres à son peuple. De ce point de vue, le personnage d'Olunde partage des traits de similarité avec Pilkings dans leurs refus respectifs de relativiser la vision du monde qu'induisent leurs cultures. Le héros tragique dans le sens classique du terme se voit miné par un « défaut » incurable[4] : celui du père et du fils dans *Death* est certainement leur inaptitude commune à jauger le rapport des forces en présence – comme de prendre conscience par exemple que le pouvoir hégémonique et totalisant de la machine coloniale a transformé le fonctionnement de l'univers yoruba – et de développer par conséquent des moyens plus rusés pour réduire les effets du pouvoir qu'exerce l'administration coloniale.

La dimension tragique d'Olunde et de son père relève alors de leur incapacité à changer le cours de l'histoire face aux évènements qui échappent aux codifications rituelles qui leur servaient jadis de boussole. A cet égard, nous souscrivons au constat que fait Richard Ready quand il propose que les morts des deux personnages puissent être interprétées comme des « actes gratuits, étant donné que la présence britannique a occasionné une rupture irréversible dans la gestion des affaires chez les Yorubas à ce moment historique où se déroule l'action » (714). Bien que le sacrifice rituel auquel doit consentir l'écuyer du roi soit compréhensible strictement dans un univers organisé par et pour les Yorubas, il paraît évident que cette vision ne peut se maintenir en suivant les mêmes procédés que ceux des ancêtres, quand cet univers à changé avec la présence d'étrangers qui sont détenteurs du pouvoir et de la force. Les protagonistes de la pièce de Soyinka ne semblent capables de s'imaginer ou de concevoir leur univers que selon les termes des lois millénaires qui les gouvernent. Lorsque ce monde s'effondre, ils se montrent inaptes à se réinventer en se créant une histoire nouvelle et une identité autre. Ils préfèrent plutôt s'arc-bouter en défiance comme le chêne de la fable de La Fontaine, pour disparaître dès les premières rafales de la tempête. Dans la pièce de Kwahulé par contre, l'on est mis en présence d'un autre type de personnage.

Le Masque boiteux est composé de neuf tableaux dont huit se déroulent hors de l'Afrique ; le second tableau a lieu pendant la traversée des recrues vers l'Europe, et les sept autres se déroulent en France même. Le personnage de Goliba dans la pièce effectue plutôt un déplacement dans le sens opposé à celui d'Olunde. Ce dernier opère dans la pièce de Soyinka un retour au bercail pour faire le deuil de son père alors que Goliba, l'ancêtre, subit une émigration forcée vers l'Europe pendant laquelle il doit faire le deuil de son identité de masque. Goliba quitte l'Afrique et abandonne, à son corps défendant, son rôle sacré de masque qui était jusqu'à ce point consubstantiel à sa propre identité. Le masque est alors précipité dans une série d'évènements auxquels ses ancêtres et sa culture ne l'ont jamais préparé. Il s'agit maintenant pour ce personnage de s'inventer une autre identité face aux choix nouveaux que l'histoire lui présente, ou

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

bien de disparaître. De ce point de vue, Goliba acquiert dès la fin de la scène d'exposition le potentiel de devenir un personnage doté d'une conscience postcoloniale.

5. En quête d'une identité postcoloniale

L'expérience de la déterritorialisation du protagoniste rend compte de manière métonymique des changements subis par le peuple africain pendant la colonisation. La mise à nu du masque sur la place publique, sa transformation en soldat ainsi que l'émigration forcée qu'il subit sont la symbolisation de la transformation, voire la perte définitive d'une partie de son identité originelle ou précoloniale – celle de cette Afrique que chante la grand-mère du poète au bord de son fleuve lointain[5]. Le masque qui se retrouve boitillant sur le champ de bataille, incapable dorénavant de danser et de remplir ses fonctions traditionnelles, devient le symbole de ce handicap identitaire du personnage, mais également de celui de tout un continent : « Goliba: Le masque est mort Saidalah. C'est quoi un masque qui ne peut plus danser? Je ne suis plus le masque, le masque est mort Saidalah » (40). Cette mort symbolique du masque anticipe la naissance tout aussi symbolique d'un nouveau personnage, celui de l'artiste postcolonial. L'ancien rôle sacré du masque, qui faisait de lui l'interprète des dieux auprès de la communauté, donne alors naissance à un besoin que le protagoniste ressent de se forger un art profane dans lequel il ne sera l'interprète de personne d'autre que lui-même. Cette transformation nécessaire que doit subir le personnage est la preuve qu'en matière d'identité postcoloniale, comme le soutient Trinh Minh-Ha, « to seek is to lose, for seeking presupposes a separation between the seeker and the sought, the continuing me and the changes it undergoes[6] » (415).

La transformation du personnage commence dès le tableau 2 intitulé « la traversée » lorsque Goliba et les autres nouveaux tirailleurs se retrouvent sur le pont d'un bateau en partance pour la France. Le « voyage » est construit en trompe-l'œil, comme un spectacle qui vise à faire oublier à ces enrôlés de force qu'ils sont en captivité :

> Le pont d'un bateau. Un homme habillé en majordome « place » les « passagers » de telle sorte qu'ils ont tous le regard tourné vers un écran disposé sur le pont. Le majordome qui ressemble à s'y méprendre à l'officier du tableau I, doit donner l'impression qu'il ne les accueille pas sur le pont d'un bateau mais qu'il les reçoit pour une réception distinguée dans un château... Entre la chanteuse Poupinette. Elle se place devant l'écran... Elle chante... Il s'agit, pour reprendre un terme d'aujourd'hui, d'un vrai show. (19)

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Lorsque les tirailleurs se retrouvent hors de l'espace colonial de l'Afrique, l'empire français, qui est lui-même sous le joug d'une forme de colonisation et se trouve émasculé par la présence allemande sur son territoire, abandonne ses méthodes brutales à l'égard des soldats. Les méthodes coloniales des travaux forcés et de l'oppression font alors place à des subtilités néocoloniales qui visent à endormir la conscience des soldats par la création d'illusions et la manipulation de la vérité. Mais face à une telle tentative de la part de l'empire de distordre les faits historiques – comme lorsque le Majordome affirme, « ... il y a parmi nous de braves guerriers africains qui, loin des leurs, ont fait le choix lucide et courageux de venir faire rempart...à la barbarie » (19) – les tirailleurs se voient contraints de se créer un espace pour faire entendre leur version des faits. La nécessité se fait alors jour pour Goliba d'entreprendre une quête pour devenir un artiste postcolonial, qui va inscrire son art dans la pure tradition des actions subversives dignes de la ruse qu'ont su déployer avec succès ces Indiens dont fait cas Michel De Certeau :

> Soumis et même consentants, souvent ces Indiens *faisaient* des actions rituelles, des représentations ou des lois qui leur étaient imposées autre chose que ce que le conquérant croyait obtenir par elles ; ils les subvertissaient non en les rejetant ou en les changeant, mais par leur manière de les utiliser à des fins et en fonction de références étrangères au système qu'ils ne pouvaient fuir. Ils étaient autres, à l'intérieur de la colonisation qui les « assimilait » extérieurement ; leur usage de l'ordre dominant jouait son pouvoir, qu'ils n'avaient pas les moyens de récuser ; ils lui échappaient sans le quitter. (xxxviii)

Pour le protagoniste de la pièce de Kwahulé, l'enjeu majeur de l'action dramatique n'est pas la guerre, qui n'est d'ailleurs représentée dans la pièce que de façon allusive, mais bien l'aptitude à se définir comme sujet de l'énonciation – et pas seulement comme sujet de l'énoncé – lors des récits de la guerre et de la colonisation (d'où le sous-titre de la pièce, *Histoires de soldats*). C'est en effet le sujet de l'énonciation qui détient le pouvoir de définir le contenu de l'énoncé auquel il imprime sa subjectivité. Goliba se trouvant dans un contexte néocolonial où la subjectivité omniprésente dans toute instance du discours est celle que délègue l'empire, il devient impératif pour lui de se définir un espace discursif où il peut s'insérer en tant que sujet dans les énoncés qui le définissent.

Cet enjeu discursif du pouvoir trouve par exemple son illustration allégorique dans le film de Dani Kouyaté, *Kéita ! L'héritage du griot,* lorsque le vieux griot, Djéliba, explique au petit Mabo que tous les récits de chasse aux lions font toujours du chasseur le héros et que ceci est dû au fait que ce dernier est toujours le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire le conteur de ces récits ; mais lorsque le lion pourra un jour s'accaparer les

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

moyens de dire l'histoire, alors la version en sera toute différente. Dans la pièce *Le Masque boiteux*, le cadre traditionnel du récit – c'est-à-dire le rituel – a été discrédité et ostracisé par le pouvoir colonial au nom de ses intérêts, et cette même autorité semble avoir quadrillé les nouveaux espaces du discours qu'elle contrôle dorénavant, en servant une version révisionniste de l'histoire. La survie identitaire du sujet dominé, mais doté d'une conscience postcoloniale, dépend alors de sa capacité à développer un art qui permette de noyauter l'espace du discours dominant en y insérant une voix hybride et subversive, à défaut de pouvoir vaincre le pouvoir hégémonique.

Dans un premier temps, Goliba est incapable de comprendre le fonctionnement des spectacles qui défilent devant lui. Le masque qu'il se croit toujours être ne peut comprendre les illusions que lui servent des « acteurs » au service de l'empire. Il revoit les mêmes personnages – l'officier du tableau I et Poupinette – jouer des rôles chaque fois différents. Cette ubiquité crée et maintient l'illusion autour de Goliba, tout comme l'empire maintiendra ses colonies dans la dépendance par un déploiement de « magiciens » en tous genres qui mettront sous surveillance la marche vers la modernité des Etats nouvellement indépendants. L'illustration de cette surveillance se fait ici par le truchement du personnage de Monsieur, une des nombreuses métamorphoses de l'officier du début de la pièce, qui joue le rôle du diable scellant un pacte avec les tirailleurs afin qu'ils se saisissent des affaires d'Etat à leur retour en Afrique. Mais dans ce sketch méta-théâtral figurant le personnage du diable, Goliba affiche ses limites fonctionnelles en affirmant : « Je ne sais ni lire ni écrire », à quoi Monsieur répond, « [c]royez-vous qu'il suffise de savoir lire et écrire pour être un grand homme d'Etat ? » (43).

Goliba ne sait ni lire ni écrire ; en d'autres termes, il ne possède pas encore les outils qui devraient lui permettre de jouer au mieux le rôle actif de sujet dans ce récit de sa vie qui prend l'allure de l'allégorie du chasseur et du lion. Néanmoins, il parvient progressivement à démontrer sa conscience de ce handicap, qu'il tentera de surpasser en se servant dans un premier temps d'intermédiaires divers qui vont se substituer à lui dans l'action de lire et d'écrire. Lorsque par exemple les tirailleurs reçoivent des « nouvelles du pays », Goliba demande à de « vrais-faux spectateurs », dissimulés dans le public, de leurs lire les lettres qu'ils ont reçues de l'Afrique : « Ces lettres, nous les avons reçues depuis des mois mais vous savez ce que c'est que de ne savoir ni lire ni écrire...Merci donc d'enfanter par vos voix ces nouvelles venues du pays » (45). La métaphore de l'enfantement que Goliba utilise dans sa requête aux lecteurs circonstanciels est une référence indirecte à son propre cheminement quasi initiatique. Bien qu'il se sache limité dans sa marche boitillante vers la modernité qui lui a été imposée, Goliba s'évertue à trouver les moyens de demeurer l'auteur des récits le concernant. Ses tentatives sont cependant constamment récupérées par le chef d'orchestre et son assistante Poupinette :

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

> *Entre Isabelle, une infirmière qui ressemble comme deux gouttes d'eau à Lise-Marie qui elle-même ressemblait à Poupinette...*
> Goliba : Isabelle, est-ce que tu peux écrire une lettre pour moi ?
> Isabelle : Une lettre d'amour ?
> Goliba : Non, non... C'est pour mon père... Il faut que je lui parle à mon père...
> ...
> Goliba : Les avions ça plane comme ça, ça plane comme ça.
> Isabelle : Voilà, c'est ça ! « Ça plane comme un épervier qui fonce sur un poussin. » Ça c'est joli, ça évoque l'Afrique... (35–37)

Cette scène satirique met en évidence le dévoiement de l'imaginaire et de la mémoire d'un individu, voire d'un peuple, par ceux ou celles qui ont la charge d'écrire au nom de ces individus. Alors que Goliba destine sa lettre à son père, qui est donc son lecteur idéal, la scribe l'écrit plutôt pour un lecteur qui, comme elle, voudrait trouver dans ce récit d'un Africain des images stéréotypées de l'Afrique. Isabelle, qui devient par là-même une lectrice indirecte de la lettre, exige que l'objet de l'imaginaire de Goliba cadre avec son préconçue de ce qui « fait africain » ; il est ainsi exigé à l'altérité de refléter l'image attendue de son identité essentielle.

Le protagoniste de la pièce fait ainsi l'expérience de l'écriture et de la lecture par personnes interposées et se rend à l'évidence que sa quête ne peut s'accommoder d'intermédiaires. Il se tourne alors vers l'improvisation, un art dramatique qui se passe justement d'intermédiaires et n'est assujetti ni à l'écriture ni à la lecture. En ayant recours à l'improvisation comme technique artistique postcoloniale – entendons par là une technique artistique qui permet à l'artiste d'être le sujet de son énonciation – Goliba trouve enfin une voie royale à la définition de son identité nouvelle. Ce choix lui permet non seulement de se départir de son rôle sacré et immuable de masque (cet artiste qui communique uniquement ce que les ancêtres lui indiquent) mais aussi de s'affranchir des contraintes que lui imposent les outils dont il n'a pas encore la maîtrise.

Goliba se sert alors du rêve et de l'imaginaire improvisé pour créer son histoire. Il s'investit ainsi dans l'art de l'immédiateté et de l'affabulation qui sont des moyens subversifs, qu'il utilise par exemple pour inverser les rôles qu'il joue avec Isabelle dans son récit :

> Goliba : ...Ils étaient plus de cent mais je les ai tous tués...
> Isabelle : Mais tu n'as jamais fait cela !
> Goliba : En rêve. Je l'ai fait en rêve.
> Isabelle : Ah oui, ... je vois... Dans ce cas j'écris « Hier j'ai fait un rêve étrange... »
> Goliba : Non, non ! Si je l'ai fait en rêve c'est que je l'ai fait.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

> …
> Goliba : « Le général m'a présenté à sa fille… Elle est très belle et gentille avec moi. Je crois qu'elle m'aime… »
> Isabelle : Mais je ne t'aime pas du tout !
> Goliba : « …Elle m'aime mais elle ne le sait pas encore… »
> Isabelle : De toutes les façons je ne suis pas la fille du général.
> …
> Goliba : C'est fini.
> Isabelle : Mais cette femme… Tu n'as plus rien à dire sur cette femme ?… Comment s'appelle-t-elle ?…
> Goliba : Marie.
> Isabelle : Je ne m'appelle pas Marie. (37–39)

Goliba finit sa lettre en avouant que tout ce qu'il a raconté n'est qu'affabulation et qu'il est blessé depuis son arrivée en France. Il déchire la lettre qu'Isabelle a écrite pour lui car cette lettre est la matérialité de cette dépendance incompatible avec son identité en devenir. Le créateur du récit d'improvisation préfère saisir tout au vol et effacer ses traces pour brouiller les pistes et demeurer illisible, car l'improvisation est pour le sujet postcolonial un art du rusé. Cette expérience d'improvisation d'une histoire inventée, mais rendue crédible, prépare Goliba à un rôle de créateur de spectacle de théâtre improvisé où il devient le metteur en scène de son histoire qu'il fait jouer par les autres tirailleurs dans le dernier tableau de la pièce intitulé « Ménestrel ». Cependant, Monsieur, le diable aux visages multiples, demeure le chef d'orchestre dans cette histoire que raconte Goliba à propos de la transition de son pays vers l'indépendance. L'ombre de ce personnage omniprésent ne semble pas lâcher Goliba d'une semelle ; la vie postcoloniale est malgré tout mise sous surveillance par l'ancienne métropole.

Les pièces de Soyinka et de Kwahulé permettent de faire le constat que, d'une part, le problème de la colonisation et de la participation de l'Afrique à la deuxième guerre mondiale sont des thèmes qui préoccupent les écrivains au-delà des frontières linguistiques et générationnelles, et que d'autre part, les différences de choix esthétiques entre un dramaturge contemporain et un autre de la génération post-Négritude sont plutôt liées à la vision que chaque auteur se fait de leur société à une phase charnière de l'histoire. *Death and the King's Horseman* montre une Afrique coloniale qui tente sans succès de maintenir l'intégrité de ses valeurs culturelles et religieuses dans un environnement dominé par l'empire britannique. La pièce dépeint un avortement de situation dans un processus où la mort du protagoniste devrait inaugurer la naissance d'un monde nouveau. *Dans le Masque boiteux*, l'on est plutôt en face d'une création nouvelle après la mort symbolique du masque, ce qui impose au protagoniste la quête d'une identité nouvelle. L'enjeu de cette identité se révèle être la

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

capacité à prendre en charge le récit de l'histoire et de la mémoire, car le drame postcolonial est la représentation métathéâtrale de l'artiste en quête de moyens discursifs.

La critique littéraire africaine ne s'investit pas suffisamment dans la tâche de lectures comparées d'œuvres produites dans différentes sphères linguistiques du continent. Les langues d'écriture que sont le français, l'anglais, et le portugais sont certainement des obstacles, mais ceux-ci ne sont pas infranchissables. Un plus grand effort de traduction d'œuvres écrites dans une langue spécifique permettra non seulement à la critique et aux écrivains, mais surtout aux lecteurs, de découvrir davantage les spécificités de chaque auteur ainsi que les affinités qui les rapprochent.

Notes

1. Les traductions françaises des citations tirées de *Myth, Literature and the African World* sont de nous.
2. La pièce *Death and the King's Horseman* a fait l'objet d'une mention spéciale du comité d'Attribution du prix Nobel de littérature en 1986, notamment dans le discours de présentation du prix lu par le Professeur Lars Gyllensten. (Ce discours est accessible sur le site de l'Académie suédoise, www.nobelprize.org).
3. Les traductions françaises des citations tirées de *Death and the King's Horseman* sont de nous.
4. Le nom "tirailleurs sénégalais" est attribué aux soldats africains de l'armée coloniale française. Ils sont dits Sénégalais parce que le premier bataillon de ces soldats a vu le jour au Sénégal en 1857 sous l'instigation du gouverneur Louis Léon Faidherbe.
5. Pour le personnage d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare, par exemple, ce défaut est l'indécision du personnage qui le maintient dans l'inaction.
6.Cette phrase est un vers du poème « Afrique » de David Diop tiré de son recueil *Coups de pilon*. (« Afrique que chante ma grand'Mère / Au bord de son fleuve lointain »)
7. « Se chercher signifie se perdre, car la quête présuppose une séparation entre le sujet de la quête et l'objet de la quête, entre le moi qui perdure et les changements qu'il subit »

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Ouvrages Cités

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien I : Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

DIOP, David Mandessi. "Afrique". *Hammerblows and Other Stories*. Bloomington: Indiana UP, 1973.

KOUYATE, Dani. *Kéita! L'héritage du griot*. France, Burkina Faso. 1994.

KWAHULE, Koffi. *Le Masque boiteux: histoires de soldats*. Paris : Théâtrales, 2003.

———. *Fama*. Carnières: Lansman, 1998.

———. *Village fou ou les déconnards*. Paris : Acoria, 2000.

MINH-HA, Trinth T. "Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Question of Identity and Difference." In *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, 415-419.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Librairie Générale de France, 1994.

READY, Richard M.. "Through the Intricacies of 'The Fourth Stage' to a Apprehension of the Death and the King's Horseman". *Black American Literature Forum*. 22:4 (Winter 1988 : 711-721.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté I: négritude et humanisme*. Paris: Seuil. 1964.

SOYINKA, Wole. *Death and the King's Horseman*. W.W. Norton, 2002.

———. *The Road.* Oxford: Oxford University Press, 1965.

———. *The Strong Breed*. Collected Plays I. Oxford: Oxford University Press, 1973.

———. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.

Christophe KONKOBO est enseignant-chercheur à Tennessee State University. Il est spécialiste d'Études Théâtrales et ses recherches portent sur les dramaturgies francophones d'Afrique, notamment les textes de Koffi Kwahulé, de Kossi Efoui et de José Pliya. Ses domaines de recherche s'étendent au cinéma africain où il s'intéresse aux questions d'identité, plus particulièrement aux différents discours filmiques qui (re)définissent les problématiques identitaires postcoloniales. Il a publié plusieurs articles sur le cinéma et le théâtre dont récemment « Dark Continent, Dark Stage : Body Performance in Colonial Theatre and Cinema » (*Journal of Black Studies*) et « Entre-deux, entre-jeux: L'intermédialité dans les théâtres contemporains » (*L'Esprit Créateur*).

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334