

Tiré à part

NodusSciendi.net Volume 12 ième Juin 2015



Volume 12 ième Juin 2015

**Textes Réunis par
Viviane KOUA, P.h.D**



ISSN 2308-7676

Comité scientifique de Revue

BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne, Professeur des Universités, Université d'Aix-la-chapelle
BLÉDÉ, Logbo, Professeur des Universités, U. Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan
BOA, Thiéméli L. Ramsès, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny
BOHUI, Djédjé Hilaire, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny
DJIMAN, Kasimi, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny
KONÉ, Amadou, Professeur des Universités, Georgetown University, Washington DC
MADÉBÉ, Georice Berthin, Professeur des Universités, CENAREST-IRSH/UOB
SISSAO, Alain Joseph, Professeur des Universités, INSS/CNRST, Ouagadougou
TRAORÉ, François Bruno, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny
VION-DURY, Juliette, Professeur des Universités, Université Paris XIII
VOISIN, Patrick, Professeur de chaire supérieure en hypokhâgne et khâgne A/L ULM, Pau
WESTPHAL, Bertrand, Professeur des Universités, Université de Limoges

Organisation

Publication / DIANDUÉ Bi Kacou Parfait,
Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan
Rédaction / KONANDRI Affoué Virgine,
Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan
Production / SYLLA Abdoulaye,
Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Sommaire

- 1- Pr. Albert DAGO-DADIE, **Cuba et l'opération Carlota en Angola**
- 2- Pr. KONKOBO Madeleine, **L'autorité du maître : un défi aujourd'hui**
- 3- Dr. Mourad OUKESSOU, **L'identité migratoire Dans un été à Stokholm de Khatibi**
- 4- AMOUZOU Emile, **Voix narratives et identité féminine en question au Maghreb**
- 5- Dr. KOUACOU Gnacabi Prince Albert, **La figure de la femme orientale dans *Les lettres persanes***
- 6- Dr. DIOMANDÉ Saty Dorcas, **Penser la femme pour servir son art : l'exemple de la trilogie de Jules Vallès**
- 7- KOUAMÉ N'dri Alfred, **Le paradoxe d'une poésie christocentree dans *d'eclairs et de foudres***
- 8- Dr. Kolotioloma Nicolas YÉO, **Leçons de rhétorique judiciaire de Gorgias : cas de *L'Éloge d'Hélène* et de *La Défense de Palamède***
- 9- Dr. HIEN Sié, **Musique et organisation sociale chez les Lobi**
- 10- Dr. LALÉKOU Kouakou Laurent, **Ivoirité et réconciliation en Côte-d'Ivoire : logique de construction d'une paix durable**
- 11- TAHA Julien, **Introduction à une herméneutique de la parole poétique dans *L'œil* et *Le secret des dieux* de B. Zadi Zaourou**
- 12- BAKAYOKO Lamad Abdallah, **Le théâtre de Caya Makhélé : fondements et sens d'une dramaturgie ouverte**
- 13- Dr. Sénon KANAZOE, **Etude de quelques faits d'appropriation du français en milieu scolaire au Burkina : le cas de l'argot du collégien**
- 14- Viviane Koua, P.h.D, **L'image du griot après l'indépendance dans quelques œuvres d'Amadou Kourouma**

Le théâtre de Caya Makhélé : fondements et sens d'une dramaturgie ouverte

BAKAYOKO Lamad Abdallah

Université Félix Houphouët-Boigny

L'œuvre de Caya Makhélé s'inscrit dans l'universalité. Il va au-delà des particularismes pour traiter des problèmes du monde. C'est ici que prend corps un théâtre que nous dénommons ouvert. S'inscrivant dans l'essence transversale du théâtre en tant que genre, Caya Makhélé imprime à son art une importante dimension politique et culturelle. Le jeu des identités meuble la conscience critique de ses personnages et sa plume côtoie la sagaie pour dénoncer les tribulations des sociétés actuelles. Le monde et son histoire sont au centre de ses interrogations. La temporalité de ses textes épouse par mimétisme ou rhizomorphisme la temporalité de la société pour garantir une projection artistique du vécu dans le rendu scriptural. Les lieux et les époques sont plus ou moins identifiables suivant les pièces mais restent en même temps indéfinissables précisément. Là, niche l'exigence de création pour que son écriture ne soit pas une pâle copie du réel environnant. Que peut-on cependant dans un contexte d'existence où la limite entre réel et possible réside seulement dans le chassé-croisé de l'antériorité et la postérité tant la lisière de l'impossible recule inexorablement. L'écriture

virevoltante du dramaturge franco-congolais plonge le lecteur-spectateur dans sa propre vie en codifiant le réel qui l'entoure. Il désaxe le temps et désarticule l'espace pour joindre toutes les sociétés dans son miroir scriptural où se reflètent l'intime de l'être humain et de sa société. On perçoit clairement, ici, les inclinaisons de la géocritique¹ et surtout de sa théorie des topolectes². Le rapport d'influence mutuelle entre réel et

¹ La géocritique est une science de la Littérature née à l'Université de Limoges, à l'initiative de Bertrand Westphal¹. Selon lui, elle repose sur trois prémisses théoriques : la spatio-temporalité, la transgressivité, et la référentialité. L'idée que l'espace et le temps forment un ensemble continu relève des découvertes de la physique moderne. La conduire dans le domaine de la théorie littéraire permet de proposer une méthode d'analyse littéraire interdisciplinaire. La géocritique peut ainsi se consacrer à l'étude de lieux décrits dans la littérature par des auteurs divers, mais elle peut aussi étudier l'impact des œuvres littéraires sur les représentations courantes des lieux qu'elles décrivent.

² La théorie des topolectes a été développée par DIANDUÉ Bi Kacou Parfait dans ses livres *Livres Topolectes 1*, *Topolectes 2*. En marge du Colloque international : « Ahmadou Kourouma : un écrivain total » organisée à l'Université de Cocody/Abidjan, les 18, 19 et 20 septembre 2013, le Pr DIANDUE BI nous a annoncé la sortie prochaine de *Topolectes 3*, qui va mettre en évidence à la fois le discours de l'espace et l'espace du discours. Il nous a expliqué que cette théorie qui est née dans le sillage de la géocritique, s'articule essentiellement autour de son principe de référentialité et établit la jonction entre la *mimesis* et le rhizomorphe. Selon le théoricien, les topolectes insistent sur le primat de l'espace dans toute création fictionnelle. En outre, les topolectes, indique-t-il, assurent une sémantique de l'espace dans l'encodage de la figurativité et le décodage de la spatialité. En clair, les trois catégories qu'il dénomme *topomorphèmes*, *topolèxèmes* et *toposèmes* intègrent à la fois les processus de création et d'interprétation. A ce titre, note-t-il, ces catégories sont le discours de l'espace qui donnent le sens mais aussi qui déploient l'éventail sémantique de toute fiction. In fine conclut-il l'écriture en tant que acte de spatialisations factuelle et symbolique laisse germer le territoire comme clé de lecture du texte, du film ou du tableau. Voilà pourquoi fait-il remarquer que les livres *Topolectes 1* et *Topolectes 2* ont insisté sur cette dimension de l'espace parlant. Tandis que dans *Topolectes 3* dont il travaille à la finition, il montre que les topolectes

fiction est si présent dans l'écriture de Caya Makhélé que l'on pourrait aisément parler d'un théâtre de la projection.

Dans *La Fable du cloître des cimetières* et *Picpus* ou *La Danse aux amulettes*, on ne trouve pas assez d'indices renvoyant à un référent géographique et /ou historique précis. En langage géocritique on dira qu'il existe très peu de topolexèmes³ dans ce premier texte. Ainsi *La Fable du cloître des cimetières* se déroule « dans une sorte de no man's land »⁴ identifié par des lieux communs dont la spacialité a une induction immédiate. Ce sont des toposèmes⁵: morgue, cimetière, rue, bar. Le lieu

s'abordent comme l'espace du discours, l'espace parlé. Ils postulent que l'espace se lit et se perçoit dans le langage.

³ Le topolexème est une construction par combinaison soudée, le lexème étant l'indice de précision du topos. Il s'agit d'une identification fictionnelle précise de l'espace incluant chacun des sèmes issus de la catégorisation plus haut indiquée (sèmes nomino-désignatifs, sèmes historiques, sèmes locatifs). Il en ressort qu'il est une représentation iconique référentielle du hors-texte décelable par la compétence du lecteur. Le topolexème renvoie à une désignation spatiale suffisante et autonome sémantiquement.

⁴ Propos de Caya Makhélé dans « Africanité en question », extrait de Actes de la table ronde Africanité et création contemporaines de l'Université de Rennes2 (13 janvier 1999), animée par Sylvie Chalaye in *Théâtre/Public* n°158, Paris, mars-avril 2001, pp92-97.

⁵ Le toposème comme il a déjà été démontré est une construction par composition soudée intégrant le topos et le sème. L'adjonction de la particule lexicale « sème » au « topos » implique la variation et la mutabilité possible du topos. Le toposème est donc fluctuant car il peut se présenter sous plusieurs aspects. Le toposème est surtout caractérisé par son instabilité sémique qui entraîne son instabilité sémantique. Il est en conséquence un espace fictionnel sémantiquement instable qui pourrait développer des rapports paradigmatiques, homologues, antithétiques ou autonomico-hyperboliques avec l'extra-

se caractérise par son urbanité et sa pauvreté. C'est la rue, celle du clochard. En même temps, des éléments identifiés précis construisent une certaine vraisemblance. Ces noms renvoient au monde réel. Ainsi Makiadi nomme « la place de la Révolution » et boit « un café congolais »⁶ en parlant « d'excision » et de « tchador »⁷. Les faits historiques sont légion dans son écriture. Il est question de la « *Nomenclatura du Pacha* ». Le vocabulaire contenu dans cette expression renvoie à l'URSS et au Proche orient, ce qui nous ramène à la Guerre Froide impliquant l'influence communiste dans certains pays. Il est d'ailleurs fait un clin d'œil à la guerre d'Indochine et du Vietnam ainsi qu'à une armée européenne. L'action se situe dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle après les guerres d'indépendance et la reconstruction européenne.

Le coup de vieux est ancré dans l'Afrique avec toujours des lieux incertains. Au-delà des références à l'université ou au chômage dont il est fait mention, on ne voit nulle part d'indications claires ou de descriptions qui fassent la lumière sur certains endroits. Nous notons avec beaucoup d'émotions que les pièces du corpus posent un regard sur l'histoire et sur la société contemporaine à travers l'image d'une Afrique qui se reconstruit. Cependant on ne remarque aucune velléité revendicative ou aucun discours exclusivement limité à l'Afrique. Le caractère universel des thèmes et l'imprécision des lieux en font une expérience universelle.

⁶ *La Fable du cloître des cimetières* 2, p29

⁷ *La Fable du cloître des cimetières* 6, pp57-58

1. La naissance d'un théâtre politique.

Le théâtre politique ⁸ ne se confond pas avec des contenus idéologiques. Il exige aussi un bouleversement des formes théâtrales et c'est à ce titre qu'il prend place dans l'évolution de la mise en scène. Le metteur en scène allemand Erwin Piscator est parmi les premiers à vouloir placer le théâtre au service des mouvements révolutionnaires. Puisque l'adjectif « politique » est dérivé d'un substantif grec, polis, désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique.

Le théâtre politique est lié au théâtre épique, qui, lui, est fondé sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action. Pas plus qu'il n'existe de théâtre purement dramatique et « émotionnel », il n'y a pas de théâtre épique pur. Les promoteurs de ce théâtre sont Brecht et avant lui Piscator, dans les années 1920, car le style de jeu dépassait la dramaturgie classique.

A part la pièce, *Le Coup de vieux*, où la question du chômage des étudiants est posée frontalement avec acuité et le siège de l'Université par les hommes en arme, le politique n'est pas clairement représenté dans le théâtre de Caya Makhélé. Contrairement à ses prédécesseurs, le dramaturge élude la dimension politique du théâtre, puisque les fables qu'il porte ne renvoient aucunement, de façon systématique à des

⁸ Source : <http://litteranet.chez.com/html/dossiers/tp.html>, page consultée le 16 février 2015.

dramas ayant un lien direct avec la quête du pouvoir ou tout simplement le pouvoir. En effet, on ne note aucune monstration de conflits directs entre gouvernants et gouvernés, aucune intrigue liée à la prise du pouvoir, en réalité on ne note aucune marque idéologique. Cependant, de façon subtile, il se lit insidieusement à travers les situations sociales qui prévalent. Le politique se révèle à travers le/la poétique. Comme Brecht donc, Caya Makhélé réforme en profondeur son théâtre aussi bien dans la manière d'écrire des pièces que de les porter à la scène.

Le Coup de vieux inscrit alors la fable dramatique dans une sorte de pessimisme, au regard des problèmes posés par Dofano, un ancien universitaire qui reste sceptique. Et il ne manque pas de proclamer son état, à travers cette exclamation : « *Pauvre Afrique ! Si au moins ses douleurs actuelles pouvaient être les douleurs d'un enfantement* »⁹

Le combat politique est ainsi le paravent dont use le dramaturge pour donner une autre vision du théâtre du continent. Voilà pourquoi le traitement des sujets, surtout ceux liés au pouvoir s'ancre dans son écriture.

2-La quête identitaire

La quête identitaire fait suite à la rencontre des cultures et à la perturbation de leur évolution naturelles. Elle engendre aussi la rencontre des identités sous le joug de grands mouvements de

⁹ *Le Coup de vieux*, p 35

bouleversement historiques, sociologiques et artistiques comme la colonisation. Nul ne peut répondre à la question de savoir ce que serait l'Afrique ou même l'Occident sans la colonisation. La colonisation a perturbé l'évolution « normale » de ces sociétés. La destruction des systèmes précoloniaux fait peser la présomption de culpabilité sur les puissances colonisatrices et pourrait justifier à certains égards la bipartition économique mondiale et le retard de l'Afrique. Nous parlons de retard institutionnel et économique. Il n'est surtout pas sage de dire que l'Afrique est exempte de tout reproche dans son retard mais il est utile d'en avoir la juste perception et la juste mémoire.

En effet, la colonisation était avant tout un système de pillage organisé sur la différence des normes de richesse des sociétés en présence. Cela dénote que la naïveté économique des sociétés africaines précoloniales a motivé leur exploitation économique d'autant plus qu'elles n'avaient pas les mêmes repères de l'organisation économique et commercial que les puissances colonisatrices. C'est ce qu'on peut lire à travers ces propos de Montesquieu :

« La plupart des peuples des côtes de l'Afrique sont sauvages ou barbares [...]. Ils sont sans industrie. Ils n'ont point d'arts, ils ont en abondance des métaux précieux qu'ils tiennent immédiatement de la nature. Tous les peuples policés sont donc dans un état de négocier avec eux avec

avantage ; ils peuvent leur faire estimer beaucoup de choses de nulle valeur, et en recevoir un très grand prix »¹⁰.

Au-delà de ce fait, les sociétés co-présentes n'avaient pas le même système de valeurs. Ainsi, par exemple, l'or qui avait dans nombre de sociétés africaines une valeur culturelle, religieuse et spirituelle, ne se résumait qu'à un élément d'échange économique en Occident.

D'autre part, le système de gestion politique mis en place dans les colonies était un système peu adapté et complètement incongru à cette époque dans la mesure où les populations n'en comprenaient pas le fonctionnement. Il s'imposait tout simplement à elles. B. Badie et P. Birnbaum écrivent pour cela que :

« Les sociétés du tiers monde ont abordé la construction étatique essentiellement par mimétisme, par reprise plus ou moins forcée des modèles exogènes, issus des sociétés industrielles de l'Est et de l'Ouest, artificiellement plaqués sur des structures économiques, sociales et politiques qui réclamaient probablement un autre type d'organisation »¹¹

Il en ressort que l'Etat mimétique n'a pas de profondeur historique, donc pas d'enracinement et par conséquent il est sujet à des chancelllements récurrents ; d'où l'instabilité somme toute chronique des Etats africains. Le chancellement institutionnel des pays africains met les cultures de ces contrées permanemment en crise car ces cultures ne

¹⁰ Montesquieu, *De l'esprit des lois*, XXI, 2 in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1951, pp. 602 – 603.

¹¹ B. BADIE, P. BIRNBAUM, *Sociologie de l'Etat*, Paris, Grasset, 1979, pp. 178 et 181.

représentent plus une priorité. L'exigence économique relègue à un rang inférieur la nécessité de la culture.

Les choses auraient pu être simples si les origines de l'immigration massive avaient été expliquées par le passé colonial du nord, il s'agit ici exclusivement de l'Europe. Or l'incurie, le désir d'occulter l'Histoire et la mauvaise foi taisent ce passé colonial de sorte que l'immigration n'a aucun fondement historique et devient *de facto* une invasion, un fléau à combattre. L'Africain au sud du Sahara a traversé le temps avec la constance de l'indignité. De l'indigène, il est passé à l'indigent pour emprunter les termes de Rony Brauman. La colonisation n'a, dans cette optique, rien changé en mieux. C'est pourquoi Césaire considère qu'elle a fait plus de mal qu'elle n'a fait de bien. Pour lui, elle n'est :

« ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de Dieu, ni extension du Droit ; d'admettre une fois pour toutes, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes »¹².

¹² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 8 – 9.

Au demeurant, tous s'accordent sur le fait que la grande contribution de la colonisation à l'humanité est d'avoir débusqué les identités. Les identités humaines sont multiples et dynamiques. Si la colonisation a permis leur rencontre, c'est pour éviter qu'elle s'étiolent et disparaissent. Elle a d'une certaine manière, contribué à combattre l'identité *ipsum*. C'est pourquoi la globalisation peut apparaître comme un danger civilisationnel pour l'humanité si elle se considère au niveau culturel comme l'universalisation d'une seule culture plutôt que comme la consécration de la rencontre des cultures. Vivre la mondialisation, c'est pratiquer un jeu d'équilibre constant entre l'identité de soi, l'identité profonde et l'identité de l'autre. Cela implique aussi de comprendre l'identité d'un groupe face à l'identité d'un autre groupe. Traverser le temps et l'espace du monde unifié, globalisé, c'est mettre l'altérité en régulière évaluation.

3. Le métissage comme fondement de l'identité.

Nous pouvons le noter, la construction de l'identité est un processus contradictoire et continu. Car l'identité procède à la fois d'un repli sur soi et d'une ouverture à/sur l'autre. Elle est un état fluide et modulable au gré des rencontres. Martine Abdallah-Prétceille dans son article « Pour un humanisme du divers » écrit que :

« L'individu n'est pas que la somme de ses appartenances. Additive et non plus soustractive ou antagoniste, susceptible d'évolution permanente en

fonction de l'histoire individuelle et collective, multi référentielle et à « géométrie variable », l'identité se pense en termes de pluralisme, de complexité, de négociation et de stratégie »¹³.

Dans cette pluralité, elle estime qu'il faudrait prendre en compte l'hétérogénéité.

Elle ajoute qu' *« Il nous faut apprendre à penser la pluralité et la diversité selon un autre paradigme : entre la mosaïque et le melting-pot, il ne faut pas choisir mais au contraire, innover, repenser l'hétérogénéité et le complexe, non pas à partir des notions de norme et de structure mais à partir de celles de marge, de passage des frontières, d'échange, de chemin de travers, de diagonale, etc. »¹⁴*

Comme Deleuze et Guattari, elle semble s'appesantir sur la mobilité des frontières. Tout est mouvement et instabilité. L'individu qui franchit les frontières acquiert une identité plurielle. Martine Abdallah-Petceille remarque à juste titre que :

« Plus aucun individu ne se situe dans un cadre culturel unique et homogène. Les emprunts, provisoires ou non, les transgressions, les créations conduisent à des pratiques de « Zapping culturel » et au « butinage ». On assiste à une définition de l'appartenance culturelle non plus par filiation mais par personnalisation et création. L'individu n'est plus

¹³ ABDALLAH –PRETCEILLE Martine, *Former et éduquer en contexte hétérogène. Pour un Humanisme du, divers*, Paris, Economica/Anthropos, 2003 (tiré d'un article en ligne)

¹⁴ Ibidem

au cœur d'une seule identité mais de plusieurs, identités qui ne sont pas exclusives les unes des autres et qui sont, parfois en harmonie, parfois en contradiction. »¹⁵

Au-delà de l'identité, la culture est un élément d'intérêt humain. Pour elle,

« face à une « culture ouverte » pour reprendre en la transposant la formule d'Umberto Eco, le concept de culture devient obsolète et nous lui préférons celui de « culturalité » qui renvoie à l'émergence d'une pensée complexe, d'une pensée qui suit les chemins de travers, les interstices, les diagonales de la communication et de la culture. Le « baroque culturel » est une invitation à sortir du piège identitaire, de récit sur les racines et les origines. Entre les concepts de culture et de culturalité, il n'y a pas qu'un simple jeu sémantique mais surtout le passage d'une analyse en terme de structures et d'état à celle des processus complexes et aléatoires »¹⁶.

Elle continue pour dire que la «*« culturalité » renvoie davantage à un processus dynamique, à des échanges des métissages et des transgressions. On assiste actuellement à des formes de manipulations de la culture par le biais notamment de sa naturalisation (dans cet esprit, tout ce qui est culturel devient acceptable car naturel !).*

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Idem

Or, la culture s'appréhende non pas à partir des constructions a priori, de modèles totalisant mais au niveau des pratiques, des usages des actions qui sont autant de formes discursives pour s'exprimer et communiquer »¹⁷.

L'on comprend mieux que Caya Makhélé est un écrivain de l'exil. Et son expérience de cet état de fait a une incidence sur sa production. La question de l'identité, pour lui, passe nécessairement par des mélanges aussi bien de lieux que de culture. Le théâtre est l'instrument par lequel il passe pour assumer son métissage. Nonobstant l'omniprésence des mythes grecs dans les pièces, on note également une présence remarquée des éléments constitutifs de la tradition africaine.

Et cette combinaison est assez représentative de sa vision. Ainsi bien que le titre de *La Fable du cloître des cimetières* fasse allusion à un imaginaire occidental et chrétien, on n'en dénote pas moins une présence remarquée de l'imaginaire africain dans le texte. Des thèmes abordés comme la magie des talismans, des potions, des superstitions ou encore des marabouts renvoient à cet imaginaire africain folklorique. L'inspiration créatrice reposant sur la place de la transformation, de la fugacité du corps, des masques, de la danse, du dialogue avec les morts et les esprits projette le lecteur-spectateur dans l'univers théâtral africain. Caya Makhélé est donc entièrement dans le métissage, le mélange de différentes cultures, ou « la dualité culturelle »¹⁸. La

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Caya Makhélé cité par Virginie Rubia in *Op.cit.*p 102.

symbolique de la descente aux Enfers de Makiadi est saisissable à travers des apparitions, des chants et des danses qui sont des marques distinctives des traditions africaines et des croyances animistes. L'imbrication des croyances et des mythes participent de la mise en route d'une nouvelle poétique du mythe.

4- du sens

L'héroïsme ayant entraîné le tragique, l'idéologie implicite du dramaturge franco-congolais devient alors une analyse de l'idéologie tragique qu'il, greffe sur le procès des sociétés africaines.

L'idéologie tragique de Caya Makhélé s'invite dans le débat paradoxal, agite et inséparable d'une réalité du monde africain : le déchirement entre la quête identitaire et le besoin de la mise en place d'une société plus démocratique et soucieuse du bien-être des populations. En dépit de tous les efforts fournis par le héros social makhéléen, c'est un héros défait et non un héros vainqueur. Le drame social, chez Caya Makhélé est un ensemble de tragédies que le dramaturge théâtralise, pour ébruiter l'immense malaise qui prévaut au sein de la société. Ainsi il expose le rapport conflictuel entre l'individu et la société, le rêve et la réalité. L'idéologie tragique permet de projeter une révolte des individus aliénés. Suivant le dramaturge franco-congolais, cette révolte exigerait l'avènement d'une société plus démocratique.

La quête de la bonne gouvernance se fonde sur une volonté de changer l'ordre des choses par un appel à une prise de conscience, à travers les efforts fournis par les personnages. La quête orphique de Makiadi est symptomatique de cet état d'esprit.

On peut déduire que l'œuvre théâtrale de Caya Makhélé procède d'une réaction idéologique face aux différentes tares de la société. Les idées maitresses de l'écrivain franco-congolais sont perceptibles à travers l'évocation de certains problèmes sociaux dont les chômages des jeunes diplômés ou encore la prégnance du totalitarisme qui se manifeste par les « Coups de feu sur l'université, les coups de feu sur le savoir ».

5-Au total

En compulsant les œuvres du corpus, on se trouve en face de fables qui mettent en évidence des circonstances politiques et sociales qui minent les états africains. Cette mise en œuvre des idées de l'auteur, n'est pas du tout gratuite, elle étaye une conduite humaine. On note que le principe du théâtre makhéléen se fonde sur le concept de situation et non sur celui de destin ou de sort. Le concept de situation s'oppose à celui de caractère chez les personnages qui sont impliqués dans un drame, sinon dans une sorte d'aventure psychologique, morale ou politique qui impose des épreuves que les personnages n'ont ni prévues ni choisies et qui sont le fruit du hasard ou le fait du destin. En fait, la

situation représente l'ensemble des conditions ou de l'environnement dans lesquelles se meut un personnage à un moment donné. Sans évoquer ce terme, retenons qu'être en situation signifie se trouver dans des circonstances réelles et concrètes, et non dans l'abstrait avec de surcroît la nécessité le plus souvent de résoudre au plus vite cette situation. Etre en situation c'est abandonner toute contrainte, donc d'être libre, quelles qu'en doivent être les conséquences. Ainsi les personnages de Caya Makhélé constituent un dilemme de liberté en état de situation.

Le théâtre makhéléen, à l'image du théâtre de Samuel Beckett, rompt avec le théâtre traditionnel qui met au cœur de la représentation l'action, le conflit psychologique, menés jusqu'au dénouement. Ses personnages sont le contraire du héros tragique, personnages insignifiants, clochards, alcoolique évoluant dans un décor presque inexistant. Shaba et Makiadi sont imbibés d'alcool avec une mission globalisante qui prend en compte le destin de tout un groupe. Contrairement aux deux autres, Picpus est le prototype de l'ordure humaine dont la seule mission réside dans l'assassinat, et sa rencontre avec Sibylle la prostituée symbolise la volonté de réhabilitation.

Le héros n'est en proie à aucune fatalité ; il n'emprunte pas une voie qui lui serait assignée par un destin hostile ou par une imprévisible décision.

Il crée lui-même le tragique de façon parfaitement délibérée et nourrie par la double ambition d'être et du même coup d'être libre. Cette double ambition l'amène à prendre ses responsabilités donc à s'affirmer dans un exploit qu'il lui faut accomplir à tout prix, s'il ne veut pas perdre la face et la vie. Le fatum grec n'a pas sa place.

Bibliographie

BRUCE Donald, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité- Histoire d'une double émergence*, Toronto: Paratexte, 1995

DELEUZE Gille, Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe- Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1972, 494 p.

DELEUZE Gille, Guattari Félix, *Mille Plateaux- Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1980, 645 p.

ABDALLAH –PRETCEILLE Martine, *Former et éduquer en contexte hétérogène. Pour un Humanisme du, divers*, Paris, Economica/Anthropos, 2003 (tiré d'un article en ligne)

Aimé (Césaire), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1968.

Angenot (Marc) « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », in *Texte 2*, 1983.

B. (Badie), P. (Birnbbaum), *Sociologie de l'Etat*, Paris, Grasset, 1979.

Bi Kacou Parfait (Diandué), *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Lille, Thèse à la Carte, ANRT, 2005.

- Bruce (Donald), *De l'intertextualité à l'interdiscursivité histoire d'une double émergences*, Toronto, Para-texte, 2003.
- Friedrich (Hegel), *La raison dans l'histoire, introduction à la philosophie de l'Histoire*, Paris, U.G.E., 1965.
- Jean-François (Bayart), *L'Etat en Afrique, la politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.
- “ ” , *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- Montesquieu, *De l'esprit des lois, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.
- Sun (Tzu), *L'Art de la guerre*, Paris, Flammarion, 2002.