

# Tiré à part

*NodusSciendi.net Volume 22 ième Décembre 2017*



*Volume 22 ième Décembre 2017*

**Étude Réunie par**

**Dr. DJE Bi Tchan Guillaume**

**Université Félix Houphouët-Boigny**



**ISSN 2308-7676**

## Comité scientifique de Revue

*BLÉDÉ, Loïbo, Professeur des Universités, U. Félix Houphouët Boigny, de Cécady-Abidjan*

*BOA, Thiéméli L. Ramsès, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny*

*BOHUI, Djédjé Hilaire, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny*

*DJIMAN, Karimi, 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*

*RENOUPREZ, Martine, Professeur des Universités, Université de Cadix*

*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 Cécady-Abidjan*

*Rédaction / KONANDRI Affoué Virgine,*

*Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cécady-Abidjan*

*Production / SYLLA Abdoulaye,*

*Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cécady-Abidjan*

## SOMMAIRE

- 1- Mahier Jules-Michel BAH, Bi Tchan Guillaume DJE et Kebly Serge Euloge GOHOU, « ENJEUX DE LA COMPETITION SOCIALE AUTOUR DU PARC NATIONAL DU MONT PEKO (COTE D'IVOIRE) »
- 2- Jérôme COMPAORE, « COMMUNICATION DANS LA PROMOTION DES BONNES PRATIQUES CULTURALES ET AGRONOMIQUE DU MAÏS AU BURKINA FASO : CAS DES PRODUCTEURS DE LA PROVINCE DU BOULKIEPDE »
- 3- Ouaga-Ballé DANAÏ OYAGA, « CORPS ET ESPACE DANS LE THEATRE DE SONY LABOU TANSI, KOFFI KWAHULE ET CAYA MAKHELE »
- 4- Edgard Maillard ELLA, « QUELQUES EXIGENCES DU TRAITEMENT LEXICOGRAPHIQUE ET LES IMPLICATIONS DANS LA CONFECTION DE DICTIONNAIRES AU GABON »
- 5- Dago Pierre FEGBO, « EMPLOI DES FILLES DOMESTIQUES DANS LA GESTION DES TACHES MENAGERES DANS LES FOYERS IVOIRIENS »
- 6- Jacques Philippe NACOULMA, « LES FONCTIONS SOCIALES DES MEDIAS ELECTRONIQUES AU BURKINA FASO : LE CAS DE LA TELEPHONIE MOBILE »
- 7- Mori Edwige TRAORÉ, « L'IDENTIFICATION DES PERSONNAGES DANS LE SÌCÀNÉ (CHANT DE HOCHET) »
- 8- Soungari<sup>1</sup>YEO, Bi Boli Francis<sup>2</sup> TRA, Assoa<sup>3</sup>ETTIEN, « ETUDE DES DETERMINANTS DE LA NON- DECLARATION DES ENFANTS SCOLARISES A L'ETAT CIVIL EN COTE D'IVOIRE »
- 9- Roger ZERBO, « MEDECINE TRADITIONNELLE AFRICAINE DU PASSE, DU PRESENT ET DU FUTUR : *PROCESSUS DE TRIPLE LEGITIMITE SOCIALE, THERAPEUTIQUE ET POLITIQUE AU BURKINA FASO* »
- 10- ZONGO Bouraïman, « UN AIR DE ZOUGLOU AU BURKINA FASO : IMMIGRATION IVOIRIENNE ET EXPORTATION D'UNE EXPERTISE DANS L'ECONOMIE DU LOISIR »
- 11- Patrice KOURAOGO, « APPROCHE SOCIOLOGIQUE DU LOBBYING TRADITIONNEL ET RELIGIEUX EN POLITIQUE AU BURKINA FASO : CAS DE L'IMPLICATION DES AUTORITÉS COUTUMIÈRES ET RELIGIEUSES DANS LA GOUVERNANCE LOCALE AU CENTRE-NORD »
- 12- Mohamed CAMARA « L'INVERSION DU SUJET COMME FACTEUR DE MISE EN RELIEF D'UN ENONCE »
- 13- Arouna Goama NAKOULMA, « EXTENSIONS URBAINES ET ENJEUX FONCIERS, SOURCE DE REPRODUCTION DES QUARTIERS « SPONTANES » : CAS DE LA VILLE DE OUAGADOUGOU AU BURKINA FASO »

**CORPS ET ESPACE DANS LE THEATRE DE SONY LABOU TANSI, KOFFI KWAHULE ET  
CAYA MAKHELE**

**Ouaga-Ballé DANAÏ OYAGA**

**École Normale Supérieure de Libreville (GABON)**

**Centre de Recherches Appliquées aux Arts et à la Littérature (CRAAL)**

**doballe@yahoo.fr**

**Résumé**

Texte et représentation, le théâtre accorde une importance particulière au corps qui donne vie aux mots, à travers le jeu de l'acteur. Dès lors, on peut percevoir dans le corps un espace d'expression des rapports humains. L'analyse immanente des pièces de Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé et Caya Makhélé révèle que le corps est le lieu de la représentation des conflits socio-politiques et culturels. Vision allégorique des tragédies contemporaines, la désagrégation des corps traduit d'une part, la violence dont ils sont l'objet et, d'autre part, une tentative de (re) construction identitaire.

**Mots-clés :** Corps – Espace – Identité – Tragédie – Violence.

**Abstract**

Text and performance, theater attaches particular importance to the body that gives life to words, through the play of the actor. Therefore, one can perceive the body in space expression of human relationships. The immanent analysis of parts of Sony Labou Tansi, Koffi Kwahule and Caya Makhele's dramas reveals that the body is the place of representation socio-political and cultural conflicts. Allegorical vision of contemporary tragedies, the disintegration of the body reflects both the violence they are subjected and, on the other hand, attempt to (re) construction of identity.

**Keywords :** Body - Space - Identity - Tragedy - Violence.

## Introduction

La complexité de la notion d'espace au théâtre est inhérente à la nature même du genre qui est double. Du point de vue scriptural, l'espace est la zone la plus plate de ce texte qualifié de « texte à trous » (A. Ubersfeld, 1996a), car la description des lieux y est très faible ou inexistante. Pourtant, l'aboutissement du texte théâtral est dans la spatialité où peuvent se développer les rapports physiques entre les personnages. En cela, l'espace théâtral, lieu de la *mimésis*, renvoie à une dualité référentielle : il est le reflet des indications textuelles que la représentation construit en une icône scénique, élément codé dans une réalité autonome concrète. Aussi une analyse de cette catégorie théâtrale relève-t-elle d'une quête dans le texte d'éléments spatialisés ou spatialisables pouvant assurer la médiation entre texte et représentation. L'espace dramatique imaginaire, conçu par le dramaturge, ne prend réellement vie que par les signes perceptibles de la représentation et toute la spatialité virtuelle suggérée par le texte. L'espace théâtral résulte donc d'une pluralité, il se construit, comme le remarque A. Ubersfeld (1996b, p. 74), « à partir d'une architecture, d'une vue sur le monde (picturale), ou d'un espace sculpté essentiellement par le corps des comédiens. »

L'analyse du personnage au théâtre relève également de cette complexité. Outre les aspects discursifs relatifs aux systèmes actoriel et actanciel, on peut considérer la dimension psychanalytique du personnage qui met en relief la spatialité du corps. En effet, les travaux de Freud et, plus tard, ceux de Lacan ont montré que l'appareil psychique est constitué d'une série de formalisations spatiales. Alors que la première topique subdivise le moi en zones (conscient, inconscient, préconscient), ce que J. Laplanche et J-B. Pontalis (2007) appellent « les aspects géographiques du conflit », la seconde présente en termes d'instances le Moi, le Ça et le Surmoi comme des personnages anthropomorphes, chacune fonctionnant dans un champ d'action qui lui est propre. Cette forme de stratification qui régule les rapports entre ces différentes instances induit une perception spatiale du personnage.

Dans la littérature africaine, la critique qui s'est intéressée au corps aborde le sujet sous deux angles. Le premier, à travers une lecture sociopolitique, en fait une représentation du corps social alors que le second l'analyse comme une catégorie esthétique. On peut citer, à titre d'exemple pour la dernière orientation, les travaux de N. Martin-Granel, I. Bazié et S. Chalaye<sup>1</sup>. C'est dans cette optique que s'inscrit

---

<sup>1</sup> Nicolas Martin-Granel dans le « Discours de la honte » (Cahiers d'études africaines, vol. XXXV, n° 4, 1995, p. 739-796) montre en quoi le corps est porteur de sens dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi alors que Isaac Bazié analyse une rhétorique du corps comme expression de la résistance (« Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », Applied Semiotics / Sémiotique

notre étude sur le rapport du corps à l'espace dans le théâtre de S. Labou Tansi, K. Kwahulé et C. Makhélé. Outre la problématique de la sémantique du corps dans la création, le fonctionnement du corps comme un espace et la participation de ce signe textuel à la construction de l'espace dramaturgique semble une piste intéressante. En d'autres termes, il s'agit de voir comment le corps, en tant que signifiant textuel recouvre une spatialité, offrant au lecteur-spectateur des possibles interprétatifs.

Aussi une lecture autotélique de certaines pièces de ces trois dramaturges nous permettra-t-elle de dégager les différentes manifestations de la spatialisation du corps. Si les corps sont conçus dans un processus de désagrégation et de reconstruction des identités, ils se présentent également sous la forme de figures rhétoriques et d'instances psychanalytiques. Ces signes qui contribuent à l'édification de l'espace dramaturgique établissent clairement le lien entre le texte et la représentation.

### 1- De la déliquescence des corps

D'entrée de jeu, le titre et le prologue de la pièce de S. Labou Tansi, *La parenthèse de sang* (1981a), nous situe dans la perception spatiale et tragique du corps. Il y est question de l'opposition de deux parenthèses : « les Onze du sang contre les Onze des entrailles », de « passe de viande », de « passe d'État civil », de « passe d'identité » (p. 5). La localisation de cette confrontation dans une aire footballistique sous un vocable relatif à la fois à l'anatomie et à l'administration établit clairement la relation entre le corps, l'espace et l'identité. Dès lors, surgit la question du « Qui suis-je ? »<sup>2</sup> Quelle(s) identité(s) se profilent sous ces représentations spatiales du corps ?

Le corps est l'objet d'une présentation duelle. D'un côté, ces dramaturgies le magnifient comme un espace de vie. La première scène de *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010) donne à voir sur fond de toile deux corps tendus l'un vers l'autre, sans jamais se toucher, dans un jeu de cache-cache amoureux. Les mouvements aériens des corps témoignent de la pureté des sentiments, augurant d'un rayonnement exceptionnel. Avec *Jaz*, personnage éponyme de la pièce de K. Kwahulé (1998), le corps est l'incarnation de la beauté divine. L'écriture du dramaturge ivoirien lui confère une dimension mythique en le rapprochant de celui du Christ :

Un lotus

Jaz est un lotus (...)

---

appliquée, n° 11-12, 2002, p. 110-121). Pour Sylvie Chalaye, Les dramaturgies contemporaines afro-caribéennes caractérisées par le marronnage, convoquent des corps revenants qui disent l'identité diasporique et le royaume perdu à réinventer. (« Corps diasporiques et voix chorales des théâtres marrons », Revue d'Études françaises, N° 18, 2013, pp. 219-225).

<sup>2</sup> Titre de la première scène de la pièce de Caya Makhélé, *Les travaux d'Ariane*, Paris, Acoria, 2014.

dans la vallée de Josaphat  
un homme s'est jeté à ses pieds  
les a couverts de baisers et  
lui a dit en tremblant (...)  
Vous êtes le témoignage érotique de Dieu.  
Car une telle beauté n'est possible que par Lui. (p. 68)

Objet d'adoration, la nudité de ce corps suscite des paroles blasphématoires. La subversion du mythe christique combiné à celui de la Tour de Babel révèle le caractère extraordinaire du personnage. Et Jaz devient, par opposition à la cité où elle vit, le lieu de la perfection comme l'avoue son violeur :

Vous êtes exactement comme  
Dieu imagina  
la femme  
pour la première fois  
juste avant la Tour de Babel.  
Nue  
vous êtes encore plus belle. (...)  
Mes yeux vous ont suivie jusqu'ici  
pour vous voir refuser d'accoucher de la merde  
dont ils édifient leur Tour de Babel. (pp. 73-74)

La transgression est totale lorsque le violeur et le sexe, l'arme abjecte de l'agression, « cette chose à la fois tendue et relâchée / dans le regard de l'homme. » sont « Comme le visage du Christ sur les vitraux des églises. » (p. 69). Ce détournement de l'image christique en figure du mal accentue davantage la vision que les dramaturges donnent de la dégradation de l'espace corps.

Les personnages présentent un état de décrépitude physique qui suscite le dégoût à l'instar de « Makiadi [qui] crache abondamment dans ses mains et se fait un brin de toilette, en chantonnant » (C. Makhélé, 1995, p. 18). Ces corps répugnants sont envahis par des parasites et conditionnés par les besoins primaires tels que manger pour survivre. Ils se réduisent au ventre qui subit toutes formes d'agression. Le fou dans *La parenthèse de sang* (S. Labou Tansi, 1981, p. 8) réclame plus de nourriture en ces termes : « Nous sommes douze dans mon 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. »

Dans *La fable du cloître des cimetières* (C. Makhélé, 1995, p. 21), Makiadi est, lui aussi, victime de cette intrusion de corps étrangers :



Ma faune intestinale s'arroge le droit de crier en se serrant la ceinture. Là.

*Il montre son ventre*

Ils sont tous là, asticots, lombrics, vermines, vermisseaux, ascaris, filaires, ténias, vers-coquins, vers solitaires. Tous réfugiés politiques dans mon ventre.

Ces envahisseurs sucent la moelle de l'être, gangrènent ses organes et laissent au bout du compte un corps malade. À cette invasion insidieuse, s'ajoute la brutalité extrême de l'occupation de ces espaces. Le corps est violenté, démembré par les bourreaux qui se délectent de chaque organe arraché à l'instar du sergent Cavacha qui jubile de cette mort « par région », de cette agonie « par étape » (S. Labou Tansi, 1981, p. 43). Chaque parcelle arrachée de cette « viande »<sup>3</sup> est une victoire de l'arbitraire sur la justice. La torture crée ainsi un espace du vide où l'homme est un néant.

Outre l'amputation, l'effraction constitue l'une des caractéristiques de cette violence. En effet, le viol est une arme redoutable d'occupation, mais surtout de négation de l'être. Le thème du viol est omniprésent dans le corpus : viol comme moyen d'humiliation et de soumission lors des guerres (*Les recluses* de K. Kwahulé, 2010 ; *Quelque part en ce monde* de C. Makhélé, 2014b ; *La parenthèse de sang* de S. Labou Tansi, 1981a), viol dans les cités urbaines (*Jaz* de K. Kwahulé, 1998), viol des consciences (*Je soussigné cardiaque* de S. L. Tansi, 1981b). Le corps féminin est violenté dans sa chair au point de perdre toute humanité et devenir souillure. La désagrégation des corps se voit dans la déstructuration des phrases et la typographie des textes de Koffi Kwahulé. Dans *Jaz* (1998, pp. 80-83) par exemple, la désarticulation du corps violé transparait clairement dans l'éparpillement des strophes sur la page, alternant dans chaque colonne espace vide (du blanc) et espace plein (du texte). Objet de mutilation, à l'image de *Jaz* à qui il manque la seconde lettre z de son nom, le corps se métamorphose en un espace de décomposition comme en témoigne Kaniosha après le viol : « Je me sentais comme de la boue, une boue dans laquelle roulaient des porcs. » (K. Kwahulé, 2010, pp. 13-14). La vitalité de ces corps spatialisés s'échappe, se liquéfie en une pourriture, expression de leur dégénérescence.

Certes, ces dramaturgies confèrent au corps une dimension spatiale qui procède de la déliquescence des êtres, mais cette démarche est également perceptible à travers l'usage de figures rhétoriques et une lecture psychanalytique.

---

<sup>3</sup> Terme qu'on retrouve sous la plume de Sony Labou Tansi mais également chez Koffi Kwahulé.



## 2- Rhétorique et psychanalyse du corps

Les figures de style qui rendent compte de l'exercice de la violence sur les organes sont celles de la substitution. La synecdoque qui permet de désigner le tout par une partie nous donne une vision fragmentée de ces corps souffrants. Chez S. Labou Tansi (1981a, pp. 43, 57), la destruction des organes sensoriels tels que « *la main droite* », « *l'œil droit* », « *les oreilles* » et le « *nez* » conduisent à l'anéantissement de l'être qu'il désigne par l'expression « *cœur du vide* ». Le corps est démonté, pièce par pièce, jusqu'à l'extinction complète. Dans le cas des viols, le sexe est le lieu de la souillure, même si par fausse pudeur la matrice féminine est désignée par l'euphémisme *chair*. Elle constitue le point focal de la chute d'un parcours balisé par l'énumération des parties sensuelles de l'être violé :

Et tu as le viol plaqué  
sur chaque pore de ta gueule  
sur le bout de tes doigts  
sur la pointe de tes seins  
sur la crête de ta fange  
(...) et lorsque j'ai enfoncé ma chair  
dans l'effarement de ta chair  
tu as toi-même écarté les fesses. » (K. Kwahulé, 1998, pp. 79-80)

Si le sexe apparaît comme l'expression de la soumission, il est également l'arme qui libère du joug masculin. C'est par le sexe qu'Ariane prend sa revanche sur son existence débridée, partagée entre la prostitution et l'alcool. Arme fatale de sa vengeance contre son époux parricide Démokoussé (C. Makhélé, 2014a, p. 46) - « Aujourd'hui, j'ai tué Démokoussé. / Je l'ai étouffé avec mon sexe. », clame-t-elle – le meurtre libérateur par les intimités féminines est assimilé à l'acte éjaculatoire renversé, à la fois jouissif et tragique :

J'étais lasse et heureuse à la fois.  
J'ai alors pissé  
Lentement  
Longuement  
Dans sa bouche.  
Il a dégluti dans un dernier soubresaut.  
Et n'a plus bougé. (p. 46)

La métonymie qui, par ailleurs, englobe la synecdoque, consiste à remplacer un terme par un autre qui entretient avec le premier un rapport logique. Dans *Les travaux d'Ariane* (C. Makhélé, 2014a) par exemple, l'identité morcelée du personnage transparaît à travers la dislocation de sa poupée. En effet, la pièce commence par un

désordre observé dans l'espace de vie du personnage. Ariane, immobile, laisse choir ses paniers de provisions, ouvre une armoire, une pluie de poupées tombe sur elle, elle en prend une qu'elle serre contre elle et fredonne : « Coco cassé, / bébé brisé, / poupée déchirée » (p. 9). Ce refrain qui rythme le monologue de l'existence brisée d'Ariane montre à quel point le déboîtement du corps de la poupée correspond à l'image fractionnée du sujet.

L'espace théâtral étant significatif par les éléments qu'on y dispose, la métonymie de la désignation d'un contenu par son contenant met en exergue la relation entre le corps et cette catégorie dramatique. Le titre *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010) évoque des murs inexpugnables derrière lesquels se réfugient ces femmes violées. Dans une démarche cathartique, leur silence, puis leur témoignage dans un groupe de paroles, constituent une forteresse contre le jugement d'autrui, espace de repli sur soi mais également d'expiation de ce que la société considère comme un péché. Dans *Quelque part en ce monde* (2014b), Caya Makhélé reprend le mythe de la boîte à Pandore dans le sens de l'exploitation du corps comme le réceptacle des maux de l'humanité. Dans un contexte de l'après génocide, Andorep (anagramme de Pandore), rescapée de la guerre et victime d'un viol collectif, met en place un subterfuge pour démasquer les coupables, parmi lesquels son père. Elle porte une grossesse fictive qui s'avère être à la fin le symbole de son mal être : « Je n'étais pas enceinte. Cet enfant imaginaire est le fruit de mes peurs, de ma souffrance, de mon angoisse de porter un être qui n'aurait rien demandé, tout en ayant la marque de l'infamie sur le front. » (p. 155).

Le micro espace corps se mue, emplit le cadre de l'action de manière à devenir un macro espace. Élément fonctionnel, le corps se transfigure et transfère ses caractéristiques à l'espace englobant. C'est le cas de la cité dans laquelle vit Jaz. Par contamination, celle-ci porte les mêmes attributs dévalorisants que le personnage. Espace du viol et de la luxure, la cité est l'expression de la déchéance morale, à l'image de ce « siècle [qui] transpire la défécation » (K. Kwahulé, 1998, p. 75). L'identification entre ces deux entités est telle que le glissement du rapport de substitution à la relation d'analogie s'opère facilement. Le pas est vite franchi, de la métonymie à la métaphore. Dès lors, corps souillés et espaces sont assimilés à des termes propres à la scatologie tels que « la merde », « la défécation » (*Jaz*, K. Kwahulé, 1998), « la boue » (*Les recluses*, K. Kwahulé, 2010), métaphore de la décadence morale de la société. La lutte intestine, au sens propre comme au figuré, pour la survie dans le ventre du fou (*La parenthèse de sang*, S. Labou Tansi, 1981a) et dans celui de Makiadi (*La fable du cloître des cimetières*, C. Makhélé, 1995), transposée dans le macro espace du pays renvoie à la course au pouvoir où le plus fort s'impose.

Ces espaces de violences extrêmes engendrent des transformations que porte à merveille le discours allégorique des pièces. Dans *Je soussigné cardiaque* (S. Labou

Tansi, 1981b), par exemple, la passion de Mallot constitue un espace de métamorphose où il refuse « d'exister sur commande », et où il accouche de « ce moi métaphysique qui bouscule [sa] viande et [ses] os... » (pp. 80-81). Le discours contre-nature de ce corps masculin qui exprime le désir de recréer un monde nouveau annonce l'avènement difficile d'une nouvelle société :

Eh bien ! Je vais me mettre au monde, là, devant vous. Je vais accoucher de moi. Vous alliez m'annuler d'un non-lieu. Vous alliez m'effacer d'un gros trait au centre de la chair. Vous m'avez bouché avec du papier, des bureaux, et des heures d'attente. Vous avez essayé de me gommer avec votre odeur immonde de directeur de caca... [...] Vous avez peur, n'est-ce pas ? Eh bien, votre peur, c'est la première douleur, la première manifestation de ce moment fatal qui doit m'amener au monde. Je gonfle. Je bouge. Je monte. J'arrive. Je viens. Et vous m'attendez. Comme une mère. Exactement comme une mère, moins le vagin. (pp. 144-145)

L'oxymore, qui se définit par la coexistence de deux termes de sens contraire à l'intérieur du même énoncé, est une figure fondatrice de la théâtralité en ce qu'elle est essentiellement dialogique. Le fonctionnement du personnage peut reposer sur cette figure puisqu'il est le lieu de la tension dramatique. Il est la jonction par métaphore de deux ordres de réalités opposées, clé d'une évolution dramatique efficace. Le corps-oxymore se présente en des termes antinomiques comme<sup>4</sup> :

- beauté / laideur : « La **beauté** accouche de la **laideur** » (K. Kwahulé, 1998, p. 75). Après avoir été violée, la victime dit : « j'avais la sensation que je renaissais de ma **chrysalide de boue** » (K. Kwahulé, 2010, p. 14) ;

- vie / mort : « C'est le **cœur** du **vide** : il **bat** dans ta **mémoire de mort**." (S. Labou Tansi, 1981a, p. 57).

La désignation du sujet agissant (« L'**Inquisiteur** au regard de **Christ** » (K. Kwahulé, 1998, p. 83) et la nomination de l'acte ignoble en lui-même (« C'est par toi / que me pénètre le **délicieux vacarme** de / l'abandon de soi », « La **morsure** de sa **jouissance** » (K. Kwahulé, 1998, pp. 83-84)) complètent le tableau des contraires. Quel que soit le visage de la violence, le tragique naît du rapport conflictuel entre dominants et dominés, bourreaux et victimes.

Considérer le corps comme espace implique enfin une perception stratifiée de l'être en instances psychanalytiques. Pour ce, une définition des concepts de la théorie de l'appareil psychique s'impose.<sup>5</sup> Le Moi, lieu de l'identité personnelle, est le siège de la

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>5</sup> Pour la définition des concepts de la théorie de Freud, nous nous inspirons du *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit.

conscience mais aussi des manifestations inconscientes. Le Moi jouit d'une autonomie relative car il est dans une relation de dépendance tant à l'endroit des revendications du Ça que des impératifs du Surmoi et des exigences de la réalité. Le Ça correspond aux pulsions inconscientes, pour une part héréditaires et innées, pour l'autre refoulées et acquises. Il exprime la poussée de la libido cherchant à se satisfaire selon le principe du plaisir. Le Surmoi est défini comme l'héritier du complexe d'Œdipe, il se constitue par intériorisation des exigences et des interdits parentaux. Son rôle est assimilable à celui d'un juge. Freud voit dans la conscience morale, l'auto observation, la formation d'idéaux, des fonctions du Surmoi.

La personnalité des corps que nous avons abordés dans ces dramaturgies oscille entre ces trois instances. La rage qui habite Mallot dans *Je soussigné cardiaque* (S. L. Tansi, 1981b) est l'expression de sa révolte contre la corruption et la tyrannie. Ce personnage a un sens si élevé de la conscience morale qu'il refuse de courber l'échine devant la dictature d'un système incarné par Perono. La singularité de sa conception morale dans un contexte de décadence assimile son parcours à la passion du Christ. Le corps d'Ariane (C. Makhélé, 2014a) évoque le conflit entre le désir de vengeance, la répulsion de sa vie de prostituée et l'image d'une mère modèle. Son dégoût obsessionnel du marasme dans lequel elle est engluée se traduit par la présence quasi permanente d'objets enfermés. Les âmes violées sont partagées entre le sentiment de honte, de culpabilité et le dessein d'une réinsertion sociale. Tel est le drame de Kaniosha dans *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010). Claustreuse dans le silence du mensonge, elle cache la souillure du passé à son futur mari d'une part et subit les affres sexuels du chantage d'un juge d'autre part.

Et si jusqu'ici je me suis refusée à toi,  
ce n'était pas dans le but de préserver  
je ne sais quelle virginité, mais parce que je me sentais sale,  
sale non pas à cause de ce qui m'est arrivé,  
mais par le mensonge dans lequel je me suis emmurée., avoue-t-elle (p. 47).

Mais travestir la réalité ou tenter d'éliminer les obstacles à la réinsertion par le meurtre du maître-chanteur prolonge plutôt le supplice de ces femmes. Ce qui justifie le recours au pouvoir cathartique de la parole partagée.

À cet égard, le choix dramaturgique du monologue n'est pas fortuit. Il s'inscrit dans l'énonciation du dire sur soi et par soi. Les personnages se laissent découvrir à travers une sorte de mémoire douloureuse que E. Nshimiyimana (2005, p. 90) nomme mnémotope. La mnémotopie est, selon lui,

un temps composé des divers éléments (attitudes, souvenirs, cicatrices, etc.)  
qui permettent au présent et au passé de coexister et d'être lisibles dans un

même espace, le corps. Ainsi le mnémotope constitue un facteur de lisibilité de ces espaces mémoriels qu'on ne lie pas souvent au phénomène de la mémoire.

Ainsi, le corps devient-il ce lieu où le temps se fige, le passé se superposant au présent. Le récit de ces corps martyrs remplit pleinement cette fonction mnémotopique car sans intentionnalité de conservation. Ces corps racontent le passé dans l'actualité du présent sans pour autant être investis d'une volonté de mémoire. Toutefois, le dire semble un moyen de reconstituer ces identités bouleversées.

### 3- La (re)construction identitaire

Le personnage de Makiadi dans *La fable du cloître des cimetières* (C. Makhélé, 1995, p. 19) est représentatif de ces corps qui ont une vision parcellaire et incomplète de leur être : « Aïe, coupure d'un sale miroir qui ne me laisse voir que ma tête et pas le reste de mon corps », s'exclame le personnage dès la première scène. À corps épars, comme le miroir brisé, correspond une image complexe de soi. Makiadi éprouve des difficultés à se saisir lui-même, à exister comme un tout. On le constate lors de sa quête pour sauver sa bien-aimée des enfers, Makiadi arbore une multitude d'identités. Il change de personnalité chaque fois qu'il atteint ce qu'il croit être l'enfer. Clochard au départ, il se travestit en femme, en religieux, etc., pour retrouver en fin de compte, son identité initiale. En réalité, Motéma la bien-aimée est une invention du vieil homme gardien de la morgue pour que Makiadi le remplace comme le gardien des morts. L'identité se recompose de ce jeu des masques car Makiadi acquiert un statut social à la fin de ce parcours initiatique, comme l'affirme Motéma dans sa dernière missive : « Je suis contente que tu aies retrouvé ton masque de clochard. Il te va tellement bien. Sais-tu qu'ici mes amis et moi l'appelons le masque de l'héroïsme ? » (p. 61).

Le monologue, à travers la fonction thérapeutique de la parole, aide les corps brisés à recomposer les identités éparses. Recoller les morceaux du passé et les rattacher au présent pour une renaissance au bout du labyrinthe, comme Ariane. La réparation des corps passe par la redécouverte de soi dans une quête dialectique où le personnage se doit de réconcilier les contraires. Ariane ne retrouve la paix qu'une fois au bout du récit de sa vengeance assouvie. Son entièreté est matérialisée textuellement par la disparition progressive du leitmotiv « Coco cassé, / bébé brisé, / poupée déchirée » (C. Makhélé, 1995). Dans *Quelque part en ce monde* (C. Makhélé, 2014b), Andorep compose une pseudo entièreté par le Verbe en portant une grossesse imaginaire. Le dévoilement de ce corps étranger, « fruit du péché » (p. 155) conduit à la vérité et permet au corps de guérir des blessures du viol et de l'inceste.

Jaz désigne la femme violée mais ce nom évoque également cette musique de la résistance au viol subi par le Noir au cours de l'histoire. Ces identités éparpillées à travers les continents ont comme vecteur commun cette musique, à l'image du personnage qui, à l'écoute de « la note bleue » recouvre son identité. La note bleue est cette part d'humanité dont la victime semble en être évidée mais qui en réalité est, comme l'affirme K. Kwahulé (in S. Chalaye, 2001, p. 94), « une sorte de concentration de toute l'humanité en cette personne après le viol. » Le dramaturge présente cette métaphore du Moi à la source de la reconquête identitaire en ces termes :

On dit que  
en nous rythme une musique  
qu'on peut ne jamais entendre.  
A moins de faire silence en soi. On dit que  
cette musique  
c'est notre nom. (K. Kwahulé, 1998, p. 87)

Dès cet instant, Jaz recolle les morceaux de cette identité note après note, reprend de manière obsessionnelle la même note avec comme fil rouge le nom, recomposition matérialisée par un calligramme du corps féminin à la page 88.

D'abord  
une note  
puis une autre  
note puis encore  
une autre note  
la même  
comme on frappe à la porte une myriade de notes la même se frottant les unes  
contre les autres comme pour se tenir chaud une note de toute les couleurs  
même de celle qui fut abolie de  
l'arc-en-ciel un  
flot de notes la  
même de tous les  
sons notes espiègles  
turbulentes la même  
se précipitant pour  
arracher le secret du  
silence explosant  
souvent à peine  
leur envol éclos  
pour enfanter



d'autres notes la  
même encore plus  
imprévisibles  
incandescentes  
volcaniques et enfin  
rythmer le Nom dont  
on ne saura jamais la nommer

L'unicité du personnage est bien palpable du point de vue énonciatif puisque le flou entretenu sur l'identité de la narratrice se dissipe à la fin de la pièce. « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz. » Ce vers qui rythme le flux des souvenirs de manière relativement régulière, comme un refrain, disparaît dans l'ultime strophe pour

Jaz  
Oui Jaz.  
On m'a toujours appelée Jaz.  
Jaz.  
Je ne sais plus. Simplement Jaz. (p. 90)

La distanciation entre la narratrice et le personnage, bien marquée tout au long de la pièce, aboutit finalement à la fusion et à l'unicité des deux entités.

La parole dans *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010) assume pleinement sa fonction cathartique. L'on assiste, à travers le témoignage des femmes violées, à une purification du Moi mais également à une reconstitution du corps social par le lien du mariage. Corps abîmés par la folie humaine, corps rapiécés par la parole qui cicatrise les meurtrissures et réconcilie les hommes. Lavées des souillures du passé, ces femmes affrontent l'avenir dignement. L'amour, suggéré par l'attirance des corps au début de la pièce, clôt cette histoire par la célébration dans l'euphorie d'un hymen.

Mallot dans *Je soussigné cardiaque* (S. Labou Tansi, 1981b) incarne le corps rebelle, allégorie de l'idéalisme. Indocile à toutes formes de tyrannie, il résiste aux tentations et aux chantages. Au cœur de ce corps, des idéaux qui justifient son jusqu'aboutisme. Aucune force ne peut entamer la détermination de ce corps impavide dans la tourmente dictatoriale. Les sévices physiques et psychologiques n'ont pas pu briser Mallot qui, bien au contraire, insuffle une autre dynamique à son existence. Il symbolise la transcendance, la remontée vers la lumière, une quête de la liberté que traduisent bien la gradation et l'oxymore de ses propos : « Je suis, je reste, je meurs debout... » (p. 80). Jusqu'au seuil de la mort, Mallot demeure ce corps irréductible qui irradie plutôt de son aura l'univers : « Je suis à cette altitude de la vie

où la viande ensoleille le néant. Je crève imprenable, même de moi. (...) J'ai assassiné le néant. » (p. 153).

À l'inverse, les corps dans *La parenthèse de sang* (S. Labou Tansi, 1981a) subissent les conséquences de l'arbitraire sans aucune tentative de régénérescence. La dénégation de l'altérité les a transformés en de véritables zombis, errant entre les frontières tenues de la vie et de la mort. Ils sont devenus des morts-vivants, entre ombre et lumière. Ayant perdu le pouvoir vital de la parole, ces corps frappés d'une incapacité à se renouveler appartiennent désormais au monde de l'entre-deux comme le dit Ramana : « Ne parle pas : nous sommes morts. Les morts ne parlent pas [...]. C'est la langue qui parle en souvenir de là-bas. Nous sommes en existence cinétique. On est mort. On est mort. On dit des mots de morts. » (pp. 56-58). En définitive, on assiste dans cette pièce à une déconstruction identitaire des corps, broyés par un système fondé sur une violence cyclique. Les personnages ne peuvent pas briser l'étau d'une tragédie qui se resserre inexorablement : aux corps violentés succèdent d'autres victimes, peut-être pas résignés, mais incapables de briser cette fatalité. Ainsi, comme l'affirme R. J-J. Tandia Mouafou (2008), ce contexte de la négation de l'altérité aboutit à « la constitution d'un corps social où les personnages, loin d'être des sujets psychologiques pleins, sont de simples résidus textuels au service d'une perception nihiliste du monde. » Ces corps altérés, passifs, sans aucune attache identitaire relèvent bien de l'absurde.

#### 4- Du corps textuel à l'espace dramaturgique

La voix est au cœur du projet poétique de la plupart des pièces étudiées. C'est par la parole que se dessine la matérialité des corps qui émergent des monologues. Le Verbe offre une visualisation de la désagrégation mais également de la recombinaison des corps. La prise de parole donne un contour au corps. Le corps-Jaz émane de la parole comme celui des femmes martyres dans *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010), d'Ariane dans *Les travaux d'Ariane* (C. Makhélé, 2014a). La métamorphose de Makiadi (*La fable du cloître des cimetières*, C. Makhélé, 1995), la révolte de Mallot (*Je soussigné cardiaque*, S. Labou Tansi, 1981b) et la zombification des personnages (*La parenthèse de sang*, S. Labou Tansi, 1981a) sont perceptibles pour le lecteur-spectateur comme des espaces grâce au pouvoir du dire. Le corps spatialisé sert ainsi de médiation entre le texte et la représentation. Comment le "corps textuel" participe-t-il de la (re)création de l'espace dramaturgique ?

L'espace dramaturgique est cet espace imaginé par le dramaturge. Il ne se réduit pas seulement à l'espace visible, le lieu dramatique imposé par l'unité du théâtre classique. A cette première strate, s'ajoutent le lieu virtuel où se déroule ce qui échappe au regard des spectateurs et le troisième lieu, une partie de la scène que l'on ne voit pas mais qui joue un rôle dynamique dans l'intrigue. À partir du moment où

l'espace n'est pas que simple représentation d'un lieu réel dans le monde, on peut considérer que les matrices de spatialité peuvent être tirées de la spatialité physique et psychique des personnages. Le projet textuel de mise en scène ou de scénographie se situe donc entre les structures spatiales du texte et l'espace de la représentation. Ces corps, nés des voix, fonctionnent comme des lexèmes. Ils émergent de l'imaginaire du lecteur spectateur, du metteur en scène ou du scénographe et prennent forme pour donner du sens à l'espace dramaturgique. Le jeu corporel détermine ainsi la prise en compte des autres composantes de la scénographie telles que les objets, le décor, la lumière et la musique. En somme, dans les pièces du corpus, le corps influe la structuration de l'espace.

Jaz (K. Kwahulé, 1998) demeure le corps signe autour duquel vont se greffer les différents éléments constitutifs de l'espace dramaturgique, plus précisément, il inspire leur fonctionnement, conditionne leur présence ou non. Sans être directif, la mise en scène étant une re-création, l'on ne saurait imaginer Jaz dans un décor flamboyant avec des lumières vives. Bien au contraire, une scène dépouillée, des couleurs ternes et des lumières blafardes puis plus éclatantes suggéreraient au mieux la déconstruction / reconstruction de ce corps. Le poids du silence ou une musique mélancolique rythmant le témoignage des femmes dans *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010) mettrait davantage en exergue la dérégulation de ces corps qui emplissent l'espace scénique, alors que les lumières contrastées seraient un signifiant de l'univers dichotomique Lumière / ombre dans lequel évoluent les morts-vivants de *La parenthèse de sang* (S. L. Tansi, 1981a). La descente aux enfers de Makiadi (C. Makhélé, 1995a), l'errance dans les méandres de l'âme d'Ariane (C. Makhélé, 2014a) partagée entre désarroi, angoisses et vengeance, ces corps sans ancrage imprimeraient une structuration labyrinthique à l'espace scénique. Ces quelques exemples montrent à suffisance que les éléments scénographiques, qu'ils soient sonores, visuels, picturaux, sont tributaires des corps spatialisés, générés au départ par le Verbe.

## Conclusion

Le traitement accordé aux personnages dans les pièces du corpus érige le corps en une catégorie esthétique particulière. Au départ d'ordre acoustique, la matérialité du corps se présente en une spatialité portant les stigmates des violences subies. De l'état sonore, musicale et vibratoire se dessinent les contours de ces corps martyrs, désarticulés et fragmentés. Cette désagrégation ontologique est l'expression de la négation identitaire imposée aux plus vulnérables. Corps féminins violés, corps torturés et démembrés sont autant de signe de la négation de l'être. Mais le corps est également le refuge, le lieu de la renaissance où il recouvre son humanité. Ces corps démantelés se recomposent dans une quête identitaire dont le contrefort sont la mémoire et l'aspiration aux idéaux nobles tels que la liberté.

Au plan dramaturgique, la spatialité physique et psychique des personnages a un impact certain sur la structuration de l'espace scénique. Outre les indications scéniques classiques, le fonctionnement des corps comme matrices spatiales imprime une géométrie et une occupation singulière de l'aire du jeu dramatique. La configuration et les métamorphoses de ces corps sémantisés orientent la lecture scénique des pièces où les autres composantes scénographiques, bien que tributaires de cette donne, contribuent à un éclairage de l'ensemble. En définitive, la perception spatiale du corps par ces dramaturges nous ramène à l'essence même du théâtre qui est d'être à la fois texte et représentation.

## Références bibliographiques

BAZIÉ Isaac, 2002, « Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, N<sup>os</sup> 11-12, p. 110-121.

CHALAYE Sylvie, 2001, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

2013, « Corps diasporiques et voix chorales des théâtres marrons », colloque sur *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité*, *Revue d'Études françaises*, N<sup>o</sup> 18, pp. 219-225.

KWAHULÉ Koffi, 1998, *Jaz*, Paris, Théâtrales.

2010, *Les recluses*, Paris, Théâtrales.

2001, « Rencontre avec Koffi Kwahulé, un théâtre qui cherche la "note bleue" » in Chalaye Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 89-99.

LABOU TANSI Sony, 1981, *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, 2007, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.

MAKHÉLÉ Caya, 1995, *La fable du cloître des cimetières*, Paris, L'Harmattan.

2014, *Les travaux d'Ariane suivi de Destins et de Quelque part en ce monde*, Paris, Acoria.

MARTIN-GRANEL Nicolas, 1995, « Discours de la honte », *Cahiers d'études africaines*, vol. XXXV, n° 4, pp. 739-796.

NSHIMIYIMANA Eugène, 2005, « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et "mnémotopie" », *Études françaises*, Volume 41, N° 2, p. 87-97.

TANDIA MOUAFOU Rousseau J.-J, 2008, « Le théâtre comme métaphore du nihilisme chez Sony Labou Tansi », *Éthiopiennes* N° 81.

UBERSFELD Anne, 1996a, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

1996b, *Lire le théâtre 2 : L'école du spectateur*, Paris, Belin.