

CORPS ET REPRESENTATIONS DU FEMININ DANS LE THEATRE AFRICAIN FRANCOPHONE DE LA NOUVELLE GENERATION

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 : Au théâtre, le corps représente un élément clé de la dramaturgie puisqu'il donne vie aux mots. De par sa dimension figurative, on peut le percevoir comme un espace d'expression des rapports humains. De nombreuses pièces africaines de la nouvelle génération mettent en scène des figures féminines, plus précisément des corps féminins comme des lieux de tension. Aussi serait-il intéressant de questionner les diverses représentations du féminin à travers la théâtralisation de ces corps. Quelles images du féminin se dégagent de cette esthétique du corps ? Une lecture immanente de quelques pièces du répertoire théâtral africain francophone de la nouvelle génération, appuyée de la mythocritique et de la mythopoétique, montre que le dire dramatique sur ces corps comme spatialité physique et psychique participe de la déconstruction des stéréotypes sur le féminin. Dans l'univers tragique du monde contemporain, cette poétique inscrit ces corps comme des lieux de déconstruction et de (re) construction identitaire. En somme, la création tout comme la reprise de figures archétypales sur la beauté féminine ou la violence subie par les femmes sont une remise en cause de l'idéologie machiste.

Mots-clés : corps, féminin, mythe, théâtre, Afrique francophone.

BODIES AND REPRESENTATIONS OF THE FEMININE IN THE FRENCH-SPEAKING AFRICAN THEATER OF THE NEW GENERATION

Abstract: In the theater, the body represents a key element of dramaturgy since it brings words to life. Due to its figurative dimension, we can perceive it as a space for expressing human relationships. Many African plays of the new generation feature female figures, more precisely female bodies as places of tension. It would also be interesting to question the various representations of the feminine through the theatricalization of these bodies. What images of the feminine emerge from this aesthetic of the body? An immanent reading of a few pieces from the French-speaking African theatrical repertoire of the new generation, supported by mythocriticism and mythopoetics, shows that dramatic talk about these bodies as physical and psychic spatiality contributes to the deconstruction of stereotypes about the feminine. In the tragic universe of the contemporary world, this poetics inscribes these bodies as places of deconstruction and (re)construction of identity. In short, the creation as well as the resumption of archetypal figures on feminine beauty or the violence suffered by women are a challenge to macho ideology.

Keywords : body, feminine, myth, theater, francophone Africa.

Introduction

L'une des caractéristiques des écritures dramatiques contemporaines d'Afrique noire est qu'elles s'inscrivent dans une poétique de la déconstruction des catégories théâtrales. Si la déstructuration de la fable, de l'espace-temps et des personnages est bien perceptible dans les textes théâtraux, elle l'est moins sur le plan de la mise en spectacle

de ce langage écrit. C'est dans ce sens qu'il se pose la question de la représentation du corps au théâtre. Il s'agit de voir comment le corps, cette entité qui donne vie aux mots, est mis en scène. Cette esthétique de la corporéité repose sur la puissance du Verbe car le corps est matérialisé par le dire dramatique. La dénomination de « nouvelle génération » étant à la fois englobante et restrictive, nous avons retenu comme corpus *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* de Sony Labou Tansi (1995) et quelques pièces des dramaturges que S. Chalaye (2001, p. 19) qualifie d'« *enfants terribles des indépendances* ». Il s'agit précisément de *Jaz, Bintou, Les recluses* de K. Kwahulé (1998, 2003, 2010), « *Le Corps liquide* », *Io (Tragédie)* de K. Efoui (1998, 2006), *Les travaux d'Ariane* de C. Makhélé (2014) et *L'Enfant de Frica* de O. Danaï (2011). Dans un article sur le rapport du corps à l'espace dans le théâtre de S. Labou Tansi, K. Kwahulé et C. Makhélé (O. Danaï Oyaga, 2017), nous avons relevé que la critique africaine aborde la question du corps sous deux aspects. Le premier, à travers une lecture sociopolitique, en fait une représentation du corps social alors que le second l'analyse comme une catégorie esthétique. Ainsi, pour cette dernière orientation, N. Martin-Granel (1995) et I. Bazié (2002) analyse une rhétorique du corps porteur de sens, tandis que S. Chalaye (2013) montre que les dramaturgies contemporaines afro-caribéennes caractérisées par le marronnage, convoquent des corps revenants qui disent l'identité diasporique et le royaume perdu à réinventer. C'est dans cette optique que s'inscrit notre étude. Les pièces de notre corpus mettent en scène des figures féminines, plus précisément des corps féminins comme des lieux d'expression des tensions socio-politiques. La spatialité physique et psychique de ces corps, « à la fois matérialité humaine, champ lexical et organisation textuelle » (E. Gbouablé, 2008, p. 17), s'érige en des espaces de quête identitaire dont l'aboutissement est « engagé dans une problématique du comment dire » (*Ibidem*). Dès lors, nous nous interrogeons sur l'interprétation de ces corps féminins, inspirés pour la plupart des figures archétypales. Quelles images du féminin pouvons-nous lire à travers la dramatisation de ces corps ? Quelles sont les dimensions figuratives de ces corps-signes ? Si la mise en scène de ces corps traduit le regard de la société sur le féminin, l'on peut affirmer que l'écriture des dramaturges comme Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé, Caya Makhélé, Kossi Efoui et Ouaga-Ballé Danaï participe de la déconstruction des stéréotypes sur ce genre.

Nous proposons une lecture conceptuelle de cette esthétique du corps à partir de la mythocritique et de la mythopoétique. Selon G. Durand (1996), la mythocritique analyse le mythe à la fois dans la structure archétypale de l'impensé collectif et la psyché profonde du moi social ; elle examine et discerne la « présence des mythes dans le texte littéraire », selon trois modes : « émergence », « flexibilité » et « irradiation » (P. Brunel, 1992, p. 72). Sa démarche consiste à repérer, interroger et interpréter « la plus petite unité de discours mythiquement significatif » appelée mythème (G. Durand, 1996, 344). En revanche, l'objet de la mythopoétique est de montrer que la littérature est créatrice de mythe qu'elle perçoit non pas comme préexistant et extérieur à l'œuvre mais plutôt généré par celle-ci. Elle s'attache à examiner comment les œuvres « font » les mythes et comment les mythes « font » l'œuvre : non seulement de quel « travail » les mythes sont les acteurs, les agents mais aussi de quel « travail » ils sont le résultat, le produit, le « fait » (V. Gély, 2006, 10). Elle étudie la fictionnalisation des mythes par la littérature qui, au-delà de la simple stylisation, en modifie l'éclairage et les inscrit de ce fait dans des problématiques universelles (F. Collin, 2018). Une analyse immanente des pièces du corpus, sous-tendue par ces deux approches critiques permettra de lire les mythes existants ou générés par les textes autour de la représentation du féminin. Ainsi, nous verrons comment les corps

féminins magnifiés perdent leurs identités dans un monde de violence, se transforment en une arme émancipatrice pour enfin contribuer à une reconquête identitaire.

1- Des identités perdues dans un monde contemporain de violence

Produit d'une mémoire culturelle, le mythe, selon I. Riolland (2005), se présente dans le texte littéraire comme un intertexte dont il faut, une fois les mythèmes repérés, analyser le contenu et apprécier les avatars. Les pièces de notre corpus s'inspirent des mythes de divers horizons. Celles-ci développent une symbolique de la corporéité donnant ainsi diverses représentations du féminin dans un univers de violence. Dans l'espace-cité, le corps féminin est l'objet d'une présentation duelle.

1.1- *L'incarnation de la beauté divine*

Les dramaturgies de cette nouvelle génération magnifient le corps comme un espace de vie. *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010) aborde le thème du viol collectif des femmes lors d'un génocide. Pourtant, la première scène de cette pièce présente, « dans un jeu de cache-cache amoureux » (O. Danaï Oyaga, 2017), deux corps qui se côtoient sans réellement s'unir. On peut voir dans les mouvements aériens des corps l'expression de la pureté des sentiments, signe d'un rayonnement transcendant. Dès lors, le corps féminin incarne la beauté divine. Il est l'objet d'évocations sensuelles et érotiques à l'image du personnage éponyme d'une autre pièce de K. Kwahulé (1998, p. 59) :

Un lotus
 Jaz est un lotus
 Souvent dans la rue
 Des gens nous arrêtent
 Pour la remercier d'être aussi belle.

L'écriture du dramaturge ivoirien établit des parallèles entre cette représentation du corps et les figures féminines bibliques. Elle confère de ce fait une dimension mythique à ce personnage :

Un lotus
 Jaz est un lotus (...)
 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).

Le corps est l'objet d'adoration et sa nudité provoque des paroles blasphématoires. Pour mettre en exergue le caractère extraordinaire du personnage, le texte subvertit le mythe christique ainsi que celui de la Tour de Babel. Dès lors, Jaz incarne la perfection dans l'espace déliquescents de la cité, comme le reconnaît 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. 74-75).

La transgression est totale lorsque le violeur et le sexe sont assimilés à la figure christique par le biais de cette comparaison : l'arme abjecte de l'agression, « cette chose à la fois tendue et relâchée / dans le regard de l'homme » est « 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 du corps féminin magnifié dans un espace décadent.

La figure du mal s'incarne également dans la beauté de la femme fatale, rappelant le mythe du péché originel. À l'instar d'Ève qui incita Adam à consommer le fruit défendu, cette beauté corrompt l'âme. Le corps féminin devient l'argument par lequel on pousse à la tentation, il est l'arme du pouvoir. Les propos du roi Yongo qui ordonne à sa fille Ziza d'user de son physique pour conquérir le royaume voisin sont bien significatifs : « Un peuple, aussi fort soit-il, ne peut résister à la force du désordre. Reprends ton bâton et va. Tu es femme et tu sauras utiliser ton esprit et ton corps de femme » (O. Danaï, 2011, p. 17). Le féminin est finalement assimilé au serpent dont le venin est fatal.

Le corps féminin est à la fois perçu comme une beauté divine et une représentation du mal. Toutefois, quel autre traitement lui est accordé dans un contexte contemporain de violence ?

1.2- Du corps violenté à la perte d'identité

Le monde contemporain est caractérisé par une violence extrême. De ce fait, les pièces du corpus s'interrogent sur le sort réservé aux femmes dans cet univers hostiles. Victime de violence et de viol, le corps féminin subit une atteinte à son humanité. L'on assiste alors à une déliquescence de ces corps. Cette (dé)composition du personnage se voit dans *Le Corps liquide* (K. Efoui, 1998) où la tentative d'une vieille femme de reconstituer son identité liquide se solde inexorablement par l'échec. La déchéance d'Ariane (C. Makhélé, 2014) est plus psychologique. Son monologue est une descente dans les méandres de sa vie débridée, partagée entre l'alcool et le sexe. Victime de l'oppression machiste, elle est un corps exténué qui essaie de rassembler des parts de soi épars dans le flot de sa vie. Le refrain « Coco cassé, bébé brisé, poupée déchirée » (p. 9) qui rythme la pièce comme un leitmotiv renvoie d'ailleurs, par métonymie, à l'identité morcelée du personnage.

Dans *Les recluses* de Kwahulé (2010), l'identité collective des femmes violées lors du génocide se décompose en des identités individuelles, voire parcellaires. Chaque femme qui raconte son calvaire pendant et après le génocide, dévoile un pan de son être, animée par la peur et la honte. Cette tentative de reconstruction ponctuée de silences repose sur la volonté de recoller des morceaux que le lecteur découvre par à coup, comme des instantanés qu'il lui faut décoder. Témoignage après témoignage, l'image de la femme se cristallise en ce corps de femmes violées, désignées par la matrice souillée, dans une langue à la fois poétique et triviale : « Ils étaient neuf, peut-être dix, peut-être plus. Au troisième, je n'en pouvais plus. J'avais mal comme je n'avais jamais mal. Partout j'avais mal. Et surtout je me sentais comme de la boue, une boue dans laquelle se roulaient des porcs. » (pp. 13-14), se lamente une des recluses ; « La guerre vous réduit à n'être que de la viande (...) mon cul est devenu boutique cadeau ? » (p. 30), s'interroge une autre.

L'identité de Jaz demeure parcellaire, voire marquée par une absence fondamentale. D'un côté, le viol a détruit le corps et l'âme de Jaz, un effritement de la personnalité dont rend bien compte une écriture de la déconstruction. Cette esthétique est palpable par la disposition typographique des vers libres. Au plus fort de la déréliction, les strophes sont

éparpillées sur des pages entières comme des parties de cet être brisé après le viol¹. De l'autre, l'amputation de la seconde lettre « z » renvoie à l'histoire du jazz comme l'expression de la reconquête d'une identité perdue lors de l'esclave. C'est à juste titre que G. Mouëllic dans son ouvrage entretien avec K. Kwahulé (2007) présente cette métaphore de la fracture comme celle du manque, de l'absence dans laquelle s'enracine le jazz.

L'espace-cité auquel les corps impriment des caractéristiques spécifiques devient un signifiant de la déperdition des identités féminines. En effet, dans *Les recluses* (K. Kwahulé, 2010), les femmes violées lors du génocide se replient sur elles-mêmes, voire derrière les murs inexpugnables de la cité. La symbolique du mur, comme le regard accusateur de la société qui ostracise ces femmes, justifie bien le titre de la pièce. Recluses parce que la société les rend responsables de l'humiliation subie, ces femmes tentent de recouvrer leur dignité par la force de la parole libératrice. Cette dégradation du corps féminin à travers l'acte abject du viol est également vécue par la jeune fille du nom de Jaz. Dans *Jaz* (K. Kwahulé (1998), la cité est un espace de déconfiture morale et de luxure. Elle est un lieu de décadence où les valeurs morales et religieuses sont perverties et détournées comme cette image subvertie du Christ assimilé au violeur de Jaz :

Jaz avait nettoyé de sa mémoire
l'homme au regard de Christ
attendant dans les escaliers
le pantalon baissé sur les chevilles (p. 71).

Par contamination, la cité porte les mêmes attributs dévalorisants que le personnage. Espace du viol et de la luxure, la cité est l'expression de la déchéance morale, univers crépusculaire à l'image de ce « siècle [qui] transpire la défécation » (K. Kwahulé, 1998, p. 79). 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 » dans *Jaz* et « la boue » dans *Les recluses* de K. Kwahulé, métaphore de la décadence morale de la société. Les victimes du viol sont brisées à la fois physiquement et moralement. Elles ont une identité fluctuante, à la limite de l'effacement. Celle-ci vacille entre la disparition et l'effort d'une renaissance après cet acte odieux. Ce balbutiement identitaire se traduit généralement par le monologue, le témoignage, une disposition typographique éclatée des vers, voire l'effacement du nom tel que la disparition de la lettre "z" chez Jaz ou l'usage de l'anagramme chez Andorep dans *Quelque part en ce monde* (C. Makhélé, 2014). En effet, ce dernier personnage annihile son identité initiale souillée par le viol collectif pour s'affubler de celle d'Andorep afin de faire éclater la vérité. Ici, le mythe épouse les contours d'une réalité contextuelle puisque l'analogie entre la pseudo grossesse d'Andorep et le symbolique coffret de Pandore dans la mythologie, conduit à la quête de la vérité. Dès lors, la substance corporelle est bien plus qu'un simple « matériau autoréférentiel : (qui) ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, (qui) n'est pas l'expression d'une idée ou d'une psychologie », comme le stipule P. Pavis (1980, p. 99). Bien au-delà, notre analyse corrobore celle d'A. Azouine (2016) qui pense que le langage corporel qui s'apparente à des signes visuels ou iconiques peut doter le corps-signe d'une dimension figurative. La poétique du corps dévoile, à travers l'organisation textuelle, un corps-signe

¹ Le dramaturge use de ce procédé de la page 80 à la page 83.

comme l'expression du malaise de la société contemporaine. Ainsi que nous informe dans sa perception anthropologique D. Le Breton (1990, p. 91) : « La profusion des images actuelles du corps n'est pas sans évoquer le corps morcelé du schizophrène ». La symbolique du corps éclate alors en « un tissu bariolé de références diverses [qui] se nourrissent [des] incertitudes, de la permanente recherche d'un corps perdu, qui est en fait celle d'une communauté perdue ». La dégradation de ces corps-signes traduit finalement les soubresauts de la société contemporaine en quête d'une identité détruite par le nouvel ordre mondial impérialiste. Face à ces violences, le féminin manifeste alors une forme de résilience.

2- Le corps féminin comme une arme

Dans les pièces de notre corpus, la cité souffre de l'absence de la figure paternelle autour de laquelle pouvait se fédérer une communauté. Aussi, la cité s'installe dans une performance des contre-valeurs, image d'un envers du monde où l'inceste, les violences sexuelle, politique et militaire, la vengeance, la trahison, le trafic de drogue font partie du décor quotidien. De cette situation chaotique, émergent des figures féminines se substituant à l'autorité paternelle. Leur pouvoir se manifeste à travers l'usage du corps comme une arme pour lutter contre les clichés machistes.

2.1- La femme manipulatrice

Au-delà l'image de la femme martyr victime des violences, il ressort également celle de la femme manipulatrice au pouvoir exceptionnel. Le personnage de Baby Mo dans *La mélancolie des barbares* (K. Kwahulé, 2013) illustre ce type de femme. On peut dire que le point de départ de la fable de cette pièce est le mythe de la cité idéale, celle dans laquelle régnerait une harmonie parfaite entre les habitants. Cette vision est incarnée par cet homme d'âge mûr nommé Komissari pour faire respecter les lois dans cette cité. Mais la cité, telle qu'elle apparaît dans nombre de pièces (K. Kwahulé, *Bintou*, 2003), est abstraite et correspond à un non-lieu. Elle fonctionne comme le reflet d'un monde déconstruit qui manque cruellement de figure du père, l'un des fondements d'un possible communautaire. Il s'y installe alors toute forme de dégradation morale. La déchéance est telle qu'il se dégage de cette déconfiture une vision apocalyptique du monde. Cette représentation plus qu'inférieure de la cité est traduite dans *La mélancolie des barbares* par la mise en épigraphe d'un extrait de *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner : « Je préférerais être en enfer plutôt que là où vous êtes ». *La mélancolie des barbares* présente une forme renversée du complexe d'Œdipe et le mythe de Phèdre à travers Baby Mo qui pousse un père spirituel (son époux le Komissari) à tuer le fils (Zac) et finit par l'assassiner pour rétablir l'ordre dans la cité. Au départ candide, Baby Mo ne demandait qu'à exister, mais la vie dans la cité l'a transformée. Cette cité est le lieu de la déperdition sociale et de la luxure que le Komissari qualifie de « Sodome et Gomorrhe » (p. 14). Cette perversité se voit dans le comportement de Baby Mo, image de la prostituée que le dramaturge compare par subversion à la Vierge Marie :

Je reconnais que lorsque le dimanche il me traîne au culte, et que pendant le prêche je m'abandonne aux appels de l'ennui, j'aime glisser ma main sous son manteau, et du bout des doigts, caresser son gros engin, sans bouger le reste de mon corps, le visage aussi pénétré que celui de la Vierge au pied du sang de son fils, et cela n'est pas bien (p. 37).

Baby Mo incarne bien cette Phèdre, aveuglée par la passion malgré le rejet de Zac. Elle est à priori prête à tout pour satisfaire les désirs de son amant. Toutefois, contrairement au mythe focal où l'héroïne est tourmentée de remords, voire se suicide, la passion de Baby Mo est le maillon d'un plan digne d'un polar noir. Rien ne présageait un destin de manipulatrice à Baby Mo, mais le milieu dans lequel elle évolue a fait d'elle un monstre pervers. Candide au départ, elle se métamorphose au fil du texte en un véritable meneur de jeu dans cet univers déjà crépusculaire. Les événements transforment cette jeune innocente en un être diabolique, qui échafaude un plan des plus machiavéliques. Celle que le Komissari considère comme son « petit ange » (p. 70) porte le voile de la trahison tel que l'explique Zac : « Je lui ai dit de s'en aller, mais en souriant, elle m'a posé un baiser au coin des lèvres, et son baiser était de la même glace que celui que Judas l'Isariote apposa sur le front de l'agneau » (p. 76).

Koffi Kwahulé fusionne dans le personnage de Baby Mo plusieurs figures mythiques, à savoir celle de Jocaste et Phèdre, voire celle, masculine, de Judas l'Isariote. Cette construction protéiforme démontre le caractère changeant du personnage qui, dans une mise en scène macabre, réussit à éliminer les deux hommes de sa vie. En effet, Baby Mo a su susciter la jalousie du père (le Komissari) qui tue d'un coup de pistolet dans le dos le fils (Zac) alors qu'elle a averti les autorités qui prennent le meurtrier en flagrant délit. Son cynisme transparaît clairement dans cet ultime échange du couple :

Baby Mo ? Mais que fais-tu là, parmi eux ?... Et toujours sans ton voile !... Tu continues à me défier ?... Et c'est quoi cette corde qui te sert de collier ?...

La corde qui tout à l'heure, servira à te traîner par les pieds derrière un pick-up, mon doux mari (p. 86).

Sous le voile se cachent les multiples visages de ce personnage féminin. C'est à juste titre que le Komissari la désigne de manière imagée et triviale : « Salomé !... Jézabel !... Catin !... Crevure !... Ordure !... Pourriture !... Roulure !... Sac à merde !... Sale petite garce !... Pétaïse !... » (p. 82). L'homme désabusé use même du motif biblique : Baby Mo est « ce serpent » qui, par son charme, séduit et entraîne les hommes sur le chemin de la violence. L'imposition du port du voile, tout comme la mise à mort du condamné traîné par les pieds derrière un pick-up sont des valeurs archaïques dominantes du monde. On peut y lire la fascination des idéologies de notre modernité, qu'elles se nomment fascisme ou djihadisme, à l'origine de toutes sortes de cruauté. Derrière le voile, se cachent tous ces modes de pensée qui séduisent et embrigadent une jeunesse en manque de repère, prête à toutes les dérives. En l'absence de modèle, à l'instar de la figure paternelle dans la pièce, s'installent les beaux discours dont le dessein inavoué est de mener aux pires abjections. Le voile, arboré par le féminin se substituant à la figure paternelle, est la métaphore à la fois du déguisement et de la fascination. Le féminin finit ainsi par arborer des attributs masculins.

2.2- La représentation phallique du féminin

Dans cette logique de la métaphore du déguisement, Sony Labou Tansi a recours au travestissement comme procédé dramaturgique, « une forme d'essentialisme stratégique pouvant mener [à un] dénouement heureux » pour reprendre X. Garnier (2020, p. 125). En effet, la fable de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* évoque une tyrannie postcoloniale où Walante décrète la néantisation de la gent masculine de la nouvelle République. Accompagné d'une armée d'inséminateurs nationaux, il exerce sur Bergotha sa puissance sexuelle. Les femmes ainsi fécondées selon ce programme d'insémination planifiée porteront l'avenir de la nation. Puisque toute présence masculine

est bannie de l'île, les fonctions officielles qui devraient être assumées par les hommes, le sont, par des femmes travesties. Mais le travestissement chez Sony Labou Tansi devient un véritable enjeu dramatique dans cette pièce lorsque le redoutable opposant à la dictature, Yongo Loutard, avec la complicité du maître d'hôtel Touma, se déguise en femme pour se rapprocher de la fille de Wallante dont il est amoureux. Ironie du sort, le masque féminin que revêt l'homme engagé dans la lutte contre la tyrannie enclenche un processus vertigineux car Wallante succombe au charme de Madame d'Avoine Bergotha qui n'est autre que Yongo Loutard. Dès lors, la puissance dramaturgique du travestissement permet de mettre en relief la question de survie dans des espaces de tyrannie dénués de sens où hommes et femmes sont appelés à s'accrocher à des rôles pour ne pas sombrer dans le gouffre. Ce jeu des rôles assumés selon les circonstances sert à habiter, à résister à la fragilité de ces espaces de non-lieu sous le joug de tyrans grotesques. En l'occurrence, le corps féminin, dans cette pièce, participe de la libération du peuple en ce sens que Touma l'« homme à tout faire », dans sa stratégie, espère voir l'amour incarné par Madame d'Avoine Bergotha transformer le cœur de pierre du tyran. L'amour ouvre des brèches dans les maux de l'âme du tyran et l'élève vers une spiritualité empreinte d'humanisme. Et la métamorphose du monstre ne peut que bouleverser positivement le destin du peuple :

Walante : Je voudrais à haute voix d'âme vous signifier toute la paix dont vous engrossez mon être. Vous venez poser sur mes lèvres comme un goût d'enfance. Inaugurons ici-même les joies où mon désir vous confie. Arrêtez, amie, d'assassiner un cœur qui souhaite vous aimer goinfrement. Voici, rangée à vos pieds, cette part de mon corps qui voudrait être nommée à ses plus profondes résonances. Je choisis votre corps comme centre de l'univers. Moi, l'ancien marchand usuel, le fripier naturel, je mue pour devenir un projet à hauteur d'âme. Je mourrai de vous aimer, Madame, prenez cette chose à la hauteur qui vous arrange. Je voudrais être une petite douleur dans un coin de votre sein, douleur limpide que vos lèvres chuchoteraient sans arrêt jusqu'à la mort du temps (Sc. 13. Scène couleur de thé, p. 73).

Le dictateur renaît à l'humanité sous l'influence du corps féminin. La poétique de la corporéité chez Sony attribue au corps le signifiant d'une âme éthérée au point que le corps du tyran fécondateur de femmes appelle à l'harmonie aux pieds d'un corps d'homme travesti. Le corps revêtant le masque féminin est une arme capable de transformer le monde comme le reconnaît Walante : « Cette nuit je réalise que c'est pour aimer que je suis venu ici. J'aime et le monde change » (p. 74). Dans d'autres pièces, le corps devient un moyen de restauration de la dignité de la femme dans une société machiste où elle vit une double injustice. En plus du déshonneur dû au viol, elle subit un ostracisme sans pareil de la part d'une société qui l'accuse d'être l'instigatrice de son propre malheur. À travers l'image de ces femmes violées se voit une unité dans la diversité. Il s'organise ainsi la lutte commune pour l'émancipation de la femme à laquelle participe pleinement le mythe à l'instar du parcours d'Ariane dans *Les travaux d'Ariane* de C. Makhélé (2014). En effet, la fable de cette nouvelle transposée au théâtre est un monologue qui présente d'entrée de jeu une scène orgiaque d'anniversaire où coule à flot du champagne. En réalité, il s'agit de l'anniversaire de la mort de la fille d'Ariane, nouveau née albinos, qu'elle venge en tuant Démokoussé, le père infanticide. Ariane y retrace, dans un langage cru, sa vie sexuellement débridée, allant d'homme en homme au gré de sa dérégulation et de ses désillusions. Le sexe est au centre de sa vie comme suggéré par cette didascalie kinésique : « Elle attrape un autre sachet et en sort une belle papaye

qu'elle caresse longuement avant de l'écarteler ; et de la manger à pleine bouche » (C. Makhélé, *Ibidem*, p. 20). La sexualité détermine ainsi sa relation à l'autre et au monde dans une dualité existentielle où la production du sens se présente en termes de vie et mort, destruction et reconstruction. La matrice symbolise d'un côté, la vie puisqu'elle lui permet de donner naissance à Orisha, sa fille, et de l'autre, l'arme fatale par laquelle elle prend sa revanche sur la vie. Le sexe est un actant comme le témoignent les vers qui ouvrent l'ultime scène de cette tragédie : « Aujourd'hui, j'ai tué Démokoussé. / Je l'ai étouffé avec mon sexe » (Makhélé, *Ibid.*, p. 46). Ariane brise ainsi symboliquement la dictature masculine par le sexe. Si le masque tout comme le sexe féminin permettent de recouvrer la dignité bafouée de la femme, le pouvoir thérapeutique du verbe aide également ces corps féminins brisés à reconquérir leurs identités.

3- Déconstruction et reconstruction identitaire

Les personnages ayant subi une forme de déconstruction identitaire tentent, dans un processus de recomposition, de transcender leur situation initiale. Cette renaissance identitaire se réalise grâce au pouvoir de la parole. La plupart des pièces de ces dramaturges privilégient le monologue qui, par la fonction thérapeutique de la parole, aide les corps brisés à recomposer les identités éparses. Vivre le présent en évoquant les douleurs du passé est une quête dialectique par lequel les personnages tentent de réconcilier des contraires. Ils renaissent après une profonde introspection, une fois les stigmates du passé effacés. Ainsi, Ariane par exemple, retrouve la paix à la fin de son récit. Sa vengeance assouvie lui confère une complétude matérialisée textuellement par la disparition progressive du leitmotiv « Coco cassé, / bébé brisé, / poupée déchirée » (C. Makhélé, *Les travaux d'Ariane*, 2014). Dans *Quelque part en ce monde* (C. Makhélé, 2014), Andorep compose une pseudo entièreté par le Verbe en portant une grossesse imaginaire. Le dévoilement de ce corps étranger, « fruit du péché » (p. 215) conduit à la vérité et permet au corps de guérir des blessures du viol et de l'inceste.

La fonction cathartique de la parole est pleinement assumée dans *Les recluses* de K. Kwahulé (2010). Le rituel de la guérison par le témoignage des femmes violées contribue non seulement à la purification du Moi mais également au renforcement des liens sociaux. En effet, rapiécer les corps abîmés grâce au pouvoir de la parole cicatrise les meurtrissures et réconcilie les hommes. Lavées des souillures du passé, ces femmes peuvent enfin intégrer dignement la société. L'idée de la réinsertion sociale, suggérée par l'attirance des corps au début de la pièce, clôt cette histoire par la célébration dans l'euphorie d'un hymen. Dans la pièce éponyme du dramaturge ivoirien, la graphie du nom Jaz privé de la seconde lettre "z" évoque certes le viol de la femme mais également celui du peuple noir qui manifesta sa résistance à travers la musique Jazz. Cette musique de la sédition, inspirée des racines ancestrales, a permis aux identités noires éparpillées à travers les continents à lutter contre l'esclavage. Le jazz est cette « note bleue » qui aide Jaz à recouvrer son identité. C'est cette part d'humanité dont la victime semble en être évidée mais qui en réalité est, comme l'affirme K. Kwahulé (2001, p. 94), « une sorte de concentration de toute l'humanité en cette personne après le viol ». Cette métaphore du Moi à la source de la reconquête identitaire se lit en ces termes :

On dit que
 en nous rythme une musique
 qu'on peut ne jamais entendre.
 À moins de faire silence en soi. On dit que
 cette musique

c'est notre nom (K. Kwahulé, 1998, p. 87).

Dès cet instant, la recomposition de cette identité s'effectue note après note, Jaz reprenant de manière obsessionnelle la même note avec comme fil rouge le Nom. Le corps féminin abîmé par la folie humaine recouvre son entièreté matérialisée par un calligramme 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

Dans un article intitulé « L'évaporation du corps de la femme dans le théâtre de Kossi Efoui », F. Le Guen (2011) montre que la femme, dans l'impossibilité de se soustraire physiquement de l'entre-deux, se métamorphose. Elle se débarrasse de l'enveloppe charnelle aliénée par la barbarie et devient corps volatile. Par un phénomène d'évaporation naturelle, la tentative de destruction du corps féminin le transforme plutôt en éléments vitaux, à savoir eau, air, terre, feu. Que représente la figure mythique de Io, inspirée d'Eschyle et reprise par le dramaturge togolais ? Io, une jeune fille vierge du fleuve Inachos, séduite et violée par Zeus est transformée en génisse par Héra jalouse. Non satisfaite, Héra la fait surveiller par Argos aux cent yeux, puis tarauder par un taon qui ne cesse de la pousser au bord de la folie. Dans sa fuite éperdue, elle parcourt le monde et ne retrouve sa forme humaine qu'au bord du Nil. De ce viol, naîtra une nombreuse descendance dont Epaphos le noir, qui fera chuter Zeus. Kossi Efoui construit sa pièce *Io (Tragédie)* (2007) sur ce mythe grec à travers la représentation mentale d'un narrateur nommé Masta Blasta. Il appartient au quatuor d'une compagnie de théâtre qui représente

une version du *Prométhée* d'après le Grec Eschyle. Io est une poupée marionnette, double et prolongement du personnage d'Anna, qui permet au narrateur, par la reprise du parcours mythique de la déesse, de raconter l'Afrique contemporaine. Voix ayant aboli les frontières du corps et de la couleur, Io s'envole et franchit allègrement celles des continents. Cette quête du lieu de la liberté la conduit dans l'Afrique profonde qu'elle couvre de son manteau mythique comme le révèle cette question :

Ton pied a-t-il assez d'élan
 Pour courir la course folle
 Sur la face marécageuse du Nil
 Où finissent les cartes des Anciens ? (p. 30)

La reconquête identitaire s'accomplit à travers le corps éthéré de ce personnage mythique. Io incarne par son errance libertaire, dans le délire fabuleux du narrateur, le rêve africain du berceau de l'humanité dont les rayons irradiant les autres continents.

Conclusion

Il se dégage de cette analyse du corps plusieurs représentations du féminin. D'une part, la nudité du corps féminin, objet d'adoration, est magnifiée au point de susciter des paroles blasphématoires. Cette beauté peut également incarner la figure du mal. D'autre part, dans le contexte des tragédies contemporaines, la violence et le viol ont détruit le corps et l'âme des femmes. À cet effet, les pièces du corpus s'appuient sur une écriture de la déconstruction pour dire le supplice de ces femmes. Cette poétique du corps martyr traduit le malaise d'une société en déliquescence. Toutefois, dans cet univers de déchéance morale, la femme, par le biais du déguisement et du sexe, se substitue à la figure paternelle. La représentation phallique du corps féminin contribue ainsi à la lutte émancipatrice. Aussi, la néantisation du féminin n'altère en rien la volonté de recomposition des identités perdues en ce sens que les corps brisés entrent dans un processus de (re)construction identitaire. En définitive, le dire dramatique sur ces corps comme spatialité physique et psychique participe de la déconstruction des clichés qui considèrent la femme comme le sexe faible et la relèguent au second plan.

Références bibliographiques

- AZOUINE Abdelmajid, 2016, « Le corps et ses images dans le théâtre moderne », *Langues et littératures*, Volume XXV, pp. 92-98.
- BAZIÉ Isaac, 2002, « Corps-signes et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n° 11-12, pp. 110-121.
- BRETON (LE) David, 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- BRUNEL Pierre, 2016, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Grenoble, UGA Éditions.
- CHALAYE Sylvie, 2013, « Corps diasporiques et voix chorales des théâtres marrons », *Revue d'Études françaises*, N° 18, pp. 219-225.
- CHALAYE Sylvie, 2001, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- COLLIN Franck, 2018, « Mythopoétique comparée du corps déchiré dans la littérature postcoloniale », in Rodolphe Solbiac (dir.), *Pensée, pratiques et poétiques postcoloniales contemporaines*, Paris, L'Harmattan, pp. 141-170.
- DANAÏ Ouaga-Ballé, 2011, *L'Enfant de Frica*, Libreville, éditions Ntsame.
- DANAÏ OYAGA Ouaga-Ballé, 2017, « Corps et espace dans le théâtre de Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé et Caya Makhélé », *Nodus Sciendi* Volume 22 ième [en ligne] https://nodusSciendi.net/droyaga_02_2018.pdf

- DESLAURIERS Camille, 2012, « Vers une lecture mythocritique des textes littéraires », *Québec français*, N° 164, pp. 42-46.
- DURAND Gilbert, 1996, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.
- EFOUI Kossi, 2006, *Io (Tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres.
- EFOUI Kossi, 1998, « Le Corps liquide », *Nouvelles écritures*, vol. 2, Carnières, Lansman.
- GARNIER Xavier, 2020, « Le travestissement comme arme de destruction massive. Lecture de Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ? de Sony Labou Tansi » in Anne Castaing et Fanny Lignon (dirs.), *Travestissements. Performances culturelles du genre*, Presses Universitaires de Provence, pp. 125- 135.
- GBOUABLÉ Edwige, 2008, « Langage du corps et voix d'auteur dans le théâtre de Sony Labou Tansi : une écriture de l'alibi », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : cantate des corps, sonate des voix*, L'Esprit créateur, Vol. 48, N° 3, pp. 17-24.
- GÉLY Véronique, 2006, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>, consulté le 27 mars 2023.
- GUEN (LE) Fanny, « L'évaporation du corps de la femme dans le théâtre de Kossi Efoi » in Sylvie Chalaye (sous la direction de), *Le théâtre de Kossi Efoi : une poétique du marronnage*, *Africultures* N° 86, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 141-155.
- GUEN (LE) Fanny, 2009, « Koffi Kwahulé et Sarah Kane, une poétique du chœur en partage » in Sylvie Chalaye et Virginie Soubrier (sous la direction de), *Fratrie Kwahulé : Scène contemporaine chœur à corps*, *Africultures* N° 77-78, Paris, L'Harmattan, pp. 70-85.
- KWAHULÉ Koffi, 2013, *La mélancolie des barbares*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales.
- KWAHULÉ Koffi, 2010, *Les recluses*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrale.
- KWAHULÉ Koffi, 2003 [1997], *Bintou*, Carnières, Lansman.
- KWAHULÉ Koffi, 1998, *Jaz*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales.
- KWAHULÉ Koffi, MOUËLLIC Gilles, 2007, *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Paris, Théâtrales.
- KWAHULÉ Koffi, 2001, « Entretien avec... Koffi Kwahulé, un théâtre qui cherche la "note bleue" », in Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^{ème} siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 89-99.
- LABOU Tansi Sony, 1995, *Théâtre 1 : Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* suivi de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergota ?*, Carnières, Lansman.
- MAKHÉLÉ Caya, 2014, *Les travaux d'Ariane, suivi de Destins et de Quelque part en ce monde*, Paris, Acoria éditions.
- MARTIN-GRANEL Nicolas, 1995, « Discours de la honte », *Cahiers d'études africaines*, vol. XXXV, n° 140, 1995, pp. 739-796.
- Rialland Ivanne, 2005, *Atelier de théorie littéraire : « Mythe et hypertextualité »* [en ligne] http://www.fabula.org/atelier.php/Mythe_et_hypertextualite, consulté le 23/06/2023.
- PAVIS Patrice, [1980] 2000, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Messidor éditions sociales.