

# *SOCIOTEXTE*

*Revue de sociologie de l'Afrique littéraire*

ISSN 2518-816X

*NUMERO n°05*

*Novembre 2019*

## ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI, Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE, Maître de Conférences**, spécialiste d'études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

### Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

### Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)

- Dr Konaté Siendou (Université Félix Houphouët-Boigny, Ontario, Anglais)
- Dr Koné Klohinele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)
- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

## SOMMAIRE

**Christian ADJASSOH, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire**

*Le mot : fondement de la musicalité dans la poésie rimbaldienne*

**Toro Justin OUORO, Pingdewindé Issiaka TIENDREBEOGO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou, Burkina Faso**

*L'adaptation théâtrale du roman Les Bouts de bois de Dieu de Sembene Ousmane au Carrefour international de Théâtre de Ouagadougou : de la théâtralité d'une écriture à sa romanisation sur les planches*

**Ernest BASSANE, Université Norbert ZONGO/ Koudougou, Burkina-Faso.**

*De l'écriture de la guerre à la guerre de L'écriture dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*

**Klohinele KONE, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Entre affirmation et mise en crise de la culture : une lecture critique du rite du porteur dans The Strong breed de Wole Soyinka.*

**David K. N'GORAN, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Le Répertoire des Héros dans le Champ littéraire : des portraits de Frantz Fanon dans quelques textes romanesques africains.*

**W. Zacharia TIEMTORÉ, ENS-Université Norbert ZONGO, Burkina Faso**  
*La créativité dans les pratiques pédagogiques universitaires comme socle pour une éducation au développement durable*

**KOUASSI Akissi Florence ABOUA, Université Félix Houphouët Boigny Abidjan, Côte d'Ivoire**

*La réécriture de l'histoire Post-Conflict dans Reine Pokou de Véronique Tadjo.*

**David K. N'GORAN, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*La Clinique Littéraire : réflexion sur un objet manquant dans le champ de la critique africaine*

**KOUKOUGNON Déhi Armand Didier, Moussa COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.**

*Le donsomana comme élément brachypoétique du désastre transculturel et de didactique Politique*

**OUATTARA KIGNAMAN-SORO Yelly Kady, Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan, Côte-d'Ivoire.**

*Mémoire coloniale, fragments et ironie dans « Les propos abracadabrants d'un colonisé » d'Alain Mabanckou*

**A. Mia Elise ADJOUANI, Université Félix-Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire.**

*« Diaspora noire » : de l'état des lieux à une approche comparatiste dans les littératures afro-américaine et africaine francophone.*

**Jean-François, DALLY, département de Sociologie, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Construction des appartenances religieuses dans le champ politique à Abidjan*

**AMIEN Assémien Josiane Juliette Ehui-Bla, département de Sociologie, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire**

*Représentation sociale de « Le Médiateur de la République » dans la résolution des conflits en Côte d'Ivoire*

**MAKOSSO Jean Claude Giscard**

*La question du sous-développement dans Le Mandat (version Filmique) de Sembene Ousmane.*

## ENTRE AFFIRMATION ET MISE EN CRISE DE LA CULTURE : UNE LECTURE CRITIQUE DU RITE DU PORTEUR DANS *THE STRONG BREED* DE WOLE SOYINKA.

*Klohinwélé KONE*

Université Félix Houphouët-Boigny.

### RESUME

La pièce théâtrale *The Strong Breed* du dramaturge Nigérian Wole Soyinka qui a été publiée en 1964 s'inscrit dans une tendance de la littérature qui entend non seulement affirmer son identité culturelle sans cesser de montrer les faiblesses intrinsèques à toute pratique culturelle. L'étude montre que l'histoire de cette littérature a toujours été liée au discours sur sa culture tantôt pour l'affirmer tantôt pour tenter d'en corriger les limites. La première étape a consisté à revendiquer cette culture dénigrée par le discours colonial. La critique en interne de celle-ci a été un autre pas vers la libération de l'artiste de la camisole de force qu'était le discours nationaliste et la nécessité de défendre ses mœurs et coutumes. Dans un contexte où l'art africain affirme de plus en plus sa volonté d'autonomisation et d'institutionnalisation, il y a fort à parier que la place centrale occupée par le discours sur la culture fera progressivement place à un discours autocritique et une liberté plus affirmée de l'artiste, condition de l'épanouissement de son génie créatif.

**Mots-clés : autonomie – intertextualité – tragique – onomastique – ironie – idéologie.**

### ABSTRACT

The play *The Strong Breed* by Nigerian playwright Wole Soyinka which was published in 1964 is an example of works that can be included into a specific trend of African literature. This trend illustrates a new development in African literature which has consisted not only in affirming one's culture but also in addressing its weaknesses as a culture. This study shows that the history of African literature has always been linked to the discourse on its culture. The first step has consisted in a cultural demand in a context where cultural production from Africa was looked down by the colonial discourse. The internal criticism by African writers of the second generation of the cultural practices of their peoples has been another step towards the liberation of the writer from the straightjacket of the nationalist discourse and the need to defend one's traditions and identity. In the mature stage where African art is, there is pressing demand for autonomy of its specific field which is becoming an institution of its own. It is likely that with these changes the central role that culture used to play will make way for cultural self-criticism and a more asserted freedom of the artist which is the condition of his creative genius.

**Key-words: autonomy – intertextuality – tragic – onomastics – irony – ideology.**

## INTRODUCTION

C'est un lieu commun de dire que la littérature moderne africaine est le fruit de la rencontre entre l'Occident et l'Afrique. Elle a émergé en tant que création autonome comme un contre discours au discours colonial qui, par ses images d'Épinal, a fait circuler par ses récits une figure jugée fausse et dégradante de l'Afrique. Quoi de plus normal que cette littérature africaine nouvelle entreprenne de montrer le continent sous son meilleur jour avec des pratiques culturelles dignes d'être revendiquées et montrées au monde entier à travers le médium de la littérature. Or, voilà qu'une tendance de cette littérature se met à laver le linge sale sur la place publique, à faire le procès des pratiques traditionnelles que d'autres écrivains avaient, une génération plus tôt, revendiqué comme une alternative aux valeurs culturelles euro modernistes. Quelle lecture faut-il faire de cette politique iconoclaste d'une certaine littérature africaine ? Est-ce de la trahison ou un manque de vision ? Est-ce un discours de responsabilité sociale ? Est-ce une stratégie artistique pour s'affranchir d'une domination venue d'autres domaines, notamment les champs politiques, économiques, scientifiques, etc., afin de s'affirmer comme champ autonome dans un monde de concurrences de ces divers médias ?

Cette étude entend montrer que si la littérature africaine n'a jamais été en rupture de ban total avec le peuple et ses valeurs culturelles, avec le discours politique avec lesquels elle garde des liens tenus, elle initie des stratégies scripturaires pour dire sa vision spécifique du monde, pour proposer des valeurs de son champ et ainsi poser la littérature comme alternative au monde traditionnel qui utilise souvent ses mythes à des fins de domination et de manipulation.

A travers ce procès de la tradition, la littérature n'est-elle pas dans la droite ligne de la contestation amorcée contre le discours colonial, le discours politique des nouvelles élites post-coloniales ? L'alliance de l'art et de la politique n'a-t-elle pas été qu'une alliance conjoncturelle ?

Pour conduire à bien cette étude, une lecture sociohistorique du texte dramatique sera nécessaire. Elle permettra d'identifier les moments de convergence entre les discours politique et artistique, puis les moments de rupture qui se prolongent aujourd'hui.

### **I- UNE GENEALOGIE DE LA LITTERATURE AFRICAINE**

L'expression artistique fait partie de la culture des peuples. L'histoire de la littérature africaine se confond avec le discours sur la culture à différentes étapes de son histoire générale.

#### **I-1 Culture et littérature : la permanence d'une alliance**

C'est par la culture et en son nom que la littérature africaine est née. Il s'agissait avant tout, lorsque les écrivains ont pris la parole, de présenter leur culture au monde qui la niait ou la dénigrait. Le discours politique a pu, en raison de la conjoncture de cette domination culturelle et politique étrangère, s'inviter au débat littéraire et lui être inextricablement lié.

En plus de déconstruire l'idéologie coloniale qui tentait d'imposer l'idée d'une Afrique sauvage, restée à l'état de nature et donc sans valeurs, il s'agissait pour les écrivains africains de reprendre l'initiative, de montrer son peuple comme créateur de civilisations et de culture. En prenant la parole, les écrivains africains présentaient leur peuple et ses valeurs sous un jour

nouveau selon le point de vue des vaincus, de ceux qui sont habilités à parler des pratiques culturelles que leur peuple a créés.

Mais au-delà de ce combat qui n'est que réaction à un discours donné par rapport auquel il s'est très tôt défini, il s'agissait pour les écrivains d'affirmer leur conception et vision de la pratique littéraire. Les écrivains entendent se démarquer d'une conception de la pratique littéraire qui conçoit celle-ci comme un exercice subjectif, un jeu gratuit d'une subjectivité inflationniste. Dans leur conception, l'artiste a une responsabilité sociale, un devoir de solidarité avec son peuple et ses valeurs cardinales. C'est en substance ce que nous disent les premiers critiques et théoriciens de la littérature africaine.<sup>1</sup>

Cette association des champs littéraire et politique pose un problème de fond. Comment l'art qui est création individuelle, même en Afrique traditionnelle, fruit de l'imaginaire et de l'inventivité d'une conscience subjective, peut-il s'accorder avec ce qui ressemble presque à un déterminisme culturel et social ? A cela les théoriciens répondent que l'art comme technique ne peut que porter la marque d'une subjectivité. Mais s'arrêter à l'originalité de la forme, c'est perdre de vue que l'artiste lui-même vit dans un contexte qui impacte sa conscience. Par ailleurs, le lecteur (ou l'audience) dont le conditionnement culturel ne saurait être négligé dans l'acte de décodage du texte littéraire doit être pris en compte. Ceci est d'autant plus vrai si la littérature africaine est entendue comme cette forme d'écriture qui est idéalement adressée à un public africain.

Pour sortir de cette aporie d'une vision tantôt subjectiviste de l'art et de l'autre d'un déterminisme socio-culturel, il faut envisager une troisième voie qui reconnaisse la pertinence de son approche à chacune des options tout en lui enlevant son exclusivisme. Il y a de la technique en tout art, une créativité qui est fruit d'une inventivité originale, et d'un contexte auquel aucun membre de la communauté ne saurait se soustraire absolument.

## **I-2. Une critique en interne de la culture.**

En règle générale, la littérature en Afrique, est restée intimement liée au discours sur la culture. En tant que fille de ce contexte social et historique, elle a épousé les besoins et les rêves de cette communauté. C'est pourquoi le fait littéraire, dans ce contexte, doit être expliqué par cette histoire et non par quelque critère immuable et anhistorique.

Après la phase de la revendication de l'authenticité culturelle comme thème de prédilection de la créativité littéraire dès les premières générations d'écrivains africains, l'on passe au stade d'une réévaluation plus lucide sur ses valeurs culturelles dans le contexte postcolonial. Les écrivains entreprennent de revisiter leurs traditions en les soumettant au feu critique des regards sereins des artistes devenus iconoclastes. Cet artiste entend détruire les scories et autres idéologies rétrogrades qui aliènent les consciences tant collectives qu'individuelles. C'est dans ce contexte qu'il faut inclure la plupart des œuvres littéraires des écrivains de la deuxième génération comme Wole Soyinka, Chinua Achebe, Yambo Ouologuem, Ahmadou Kourouma, etc.

---

<sup>1</sup> Zadi Zaourou, Mohammadou Kane, Tidjani Serpos, Chinua Achebe, Sunday Anozie, etc

*The Strong Breed* résume cette tendance littéraire et incarne le procès d'une pratique culturelle : le rite du porteur en pays yoruba devenu véritable synecdoque de toute l'Afrique et de ses traditions en période post-coloniale. Cette pièce est la critique de cette Afrique qui s'accroche à des pratiques culturelles dont la philosophie ne manque pas de susciter des interrogations et même de l'indignation chez des intellectuels et des artistes en quête de valeurs plus crédibles. Au-delà du sort des victimes de ce rituel, c'est toute la logique de cette tradition qui est mise en crise. La pièce interroge la pertinence de la perpétuation d'une pratique foncièrement déresponsabilisante et déshumanisante. En effet, la fin de l'année dans cette œuvre et dans la communauté qui lui sert de référent est marquée par ce rite qui consiste pour les habitants à se donner un bouc émissaire sur qui sont déversés les maux, les souffrances, les malheurs et autres malédictions. Celui-ci doit porter la croix de ces maux hors de la communauté et débarrasser cette dernière de ses malédictions pour permettre une transition heureuse dans la nouvelle année. Le rituel condamne la victime à une mort certaine qui, au fil du temps et selon les communautés, est commuée en mort sociale ou symbolique. L'esprit du rituel reste sacrificatoire : un être humain doit être sacrifié pour expier les maux de la société.

*The Strong Breed* fait échos à un ensemble d'œuvres de son époque qui, sans forcément rejeter les traditions séculaires de leurs peuples, présentent celles-ci à travers le regard dialectique et critique du narrateur ou du dramaturge. Ce regard pénétrant et critique annonce un monde d'un humanisme nouveau. Au nombre de ces œuvres *Le monde s'effondre*, *La flèche de Dieu* de Chinua Achebe, *La voix* de G.Okara, *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem, etc. Pour le cas spécifique de *The Strong Breed*, il serait intéressant d'analyser la mise en scène littéraire de ce rite traditionnel.

## II- ECRIRE LA CULTURE : UNE REPRESENTATION LITTERAIRE DE LA TRADITION CULTURELLE.

Le dramaturge africain a recours à nombre de stratégies littéraires spécifiques pour représenter le monde culturel de son peuple. Ce sont ces artifices littéraires qui en font une œuvre artistique et non un discours référentiel. *The Strong Breed* n'est pas un essai mais une œuvre de fiction, une œuvre de création imaginaire sur un thème culturel. Nous nous intéresserons à cet effort de créativité artistique.

### II-1 Une intertextualité culturelle

Des critiques ont pu reprocher au dramaturge africain son déracinement culturel, son manque d'engagement idéologique et politique envers son peuple et son refus d'une quête d'authenticité culturelle. Comme il le résumé lui-même, il a été taxé d'être à la fois 'reactionary', « 'elitist', 'privileged', 'a splurge of romantic decadence', 'articulator of the neo-colonial agent class' ... (W.Soyinka 1988 : 99) Ainsi Naiwu Osahon l'accuse de ne pas être assez africain, « un-african as a writer » (Oguntayo in W.F.Feuser 1988: 20). En somme, Wole Soyinka serait un écrivain renégat bon à être excommunié du monde des arts dits typiquement africain. Sa consécration dans les instances de consécration mondiales ne serait que la juste récompense de cette trahison à sa culture et son peuple comme le résume le critique Olatun Dare :



Perhaps this way, their way of rewarding professor Wole Soyinka for putting his great talents so unstintingly to the service of his euro-modern professor master I in particular and western imperialism general. The Nobel citation, his acceptance speech and the way he flaunted his half-white head of hair instead of covering it up with a cap are proof it up with a cap are proof enough of his well-known blancophilia. (In W.F.Feuser 1988 : 21)

Un examen moins idéologique et qui ne fait pas l'économie d'une lecture approfondie de ses textes littéraires aurait permis à ces critiques d'épargner au dramaturge une violence qui semble gratuite. Une lecture même superficielle de son œuvre ne peut passer à côté de l'engagement culturel de cet écrivain dont les symboles, mythes et surtout l'abondante intertextualité demeurent profondément ancrés dans la culture et surtout la mythologie yoruba.

Autant Soyinka a rejeté très tôt le narcissisme naïf des mouvements comme la négritude ou la Renaissance africaine avec leurs catégories essentialistes et raciales, autant il revendique une présence distinctive de l'Afrique dans le monde. (W.Soyinka 1988 : xxi) Son humanisme n'est pas une abstraction. Il s'appuie sur un arrière-fond culturel endogène sur lequel l'écrivain entend poser un regard critique sans le renier. Soyinka est un écrivain à la conscience culturelle et sociale très prononcée mais dont le langage et la pratique artistiques n'ont pas recours à des artifices et motifs populaires ou faciles.

Son œuvre est tellement informée de sa culture d'origine que celui qui ne s'initie pas à la mythologie yoruba manquerait nombre d'effets littéraires que son symbolisme met en avant. Son œuvre a la réputation d'être absconde et même ésotérique. Cela est une conséquence de ce recours à cet arrière fond mythologique dont Soyinka est de façon éclatante un maître. La spiritualité, le symbolisme et la mythologie parcourent son œuvre poétique, romanesque et théâtrale. Ses essais critiques et théoriques le montrent davantage. Le caractère abscond vient de ce que l'écrivain semble prendre pour acquis ses références mythiques et symboliques. Il semble assumer que son lecteur a les clés des codes herméneutiques utilisés. Ses narrateurs et personnages sont peu coopératifs à l'égard de ses narrataires et des lecteurs. Les premiers n'expliquent rien aux seconds pour faciliter la compréhension. Soyinka peut avoir des raisons esthétiques, théoriques et idéologiques de mettre en avant une référentialité aussi impénétrable qu'étourdissante. Il reste que ce choix de mettre à contribution l'effort de compréhension du lecteur et des narrataires lui aliène une partie de ses lecteurs non-initiés à ces codes socioculturels.

A cela il faut ajouter le caractère cosmopolite de sa personnalité qui se reflète dans le type de narrataire postulé et de personnages créés. Le dramaturge est ouvert à une tradition dramaturgique non africaine qui inspire ses expérimentations stylistiques. Si sa thématique et ses références, en règle générale, sont indéniablement et de façon résolue africaines, il est aisé d'identifier la fécondité créatrice qu'il tire de sa familiarité avec des traditions dramaturgiques d'autres aires géographiques et culturelles. Dans ses œuvres coexistent des allusions à la tragédie grecque, élisabéthaine, allemande, française etc. Des auteurs comme Shakespeare, Euripide, Sophocle, B.Brecht, Alfred Jarry, etc. cohabitent avec des paysans ou des sages de l'Afrique rurale tels que mis en scène dans ses pièces et autres œuvres de fiction. Il trouve des parallèles entre Dionysos et Ogun, entre Obatala et Apollon, etc. sans pour autant les assimiler. (W.Soyinka 1988 :47) Les lignes suivantes montreront les occurrences de cette mythologie hybride dans l'œuvre de Soyinka et surtout dans *The Strong Breed*.

## 1- Représentation d'une vision tragique du monde

La tragédie du sort des « porteurs » n'est pas le seul élément qui permet de ranger cette œuvre dans la catégorie du genre dramatique tragique. Cette pièce, à travers la société traditionnelle qu'elle dépeint, montre une conception tout aussi tragique du temps. C'est une conception cyclique ou circulaire du temps condamnée à se dérouler de façon répétitive au fil des activités, des rituels et des saisons. Chaque année répète le même rituel avec les mêmes acteurs qui font office de prêtres sacrificateurs et de victime sacrificatoire. Le père d'Eman rappelle qu'il s'acquitte de cette fonction rituelle depuis plus de vingt ans. (W.Soyinka 1964 : 25) Il espérait que son fils lui succéderait pour répéter le rituel dont sa famille est la lignée élue.

Au-delà de ce rituel répété chaque année à la même période, le système religieux qui le soutient et le justifie est une mise en scène d'une foi en une répétition de la vie terrestre, de ce monde de chair dans un autre monde non matériel. Ce que l'on abandonne ici-bas, dans le monde matériel à la mort, l'on le retrouve dans un au-delà qui a les mêmes caractéristiques que la vie d'ici-bas. « Come nearer ... We will never meet again son. Not on this side of the flesh. » (W.Soyinka 1964 : 25) Le caractère tragique de cette vision du monde est traduit par un ensemble de mots. L'on ne peut échapper à son destin dont la tradition a scellé le sort selon la classe sociale à laquelle l'on appartient. Les mères des boucs émissaires meurent en couche. « No woman survives the bearing of the strong ones. » (W.Soyinka 1964 : 25) Eman était condamné à revenir pour revoir sa fiancée et l'enceinter. « It had to be. » (W. Soyinka 1964 : 25) Le vieillard dit au jeune homme qu'il ne lui est pas possible d'échapper à son destin. Le "will" modal en lieu et place de "shall" est la marque de ce destin: "you will answer the urge of your blood." (W. Soyinka 1964: 26) "Your own blood will betray you son, because you cannot hold it back." (26) "Everything I say will surely bring the sadness of truth. » (W.Soyinka 1964 : 26) Le lexique organique du « sang », de la race ou classe, d'appel du sang et du caractère inévitable et prédéterminé du sort des membres de la race des élus ajoute à cette atmosphère tragique. Autant le temps est condamné à se répéter de façon indéfinie, autant le sort des membres de la société est scellé une fois pour toute.

L'espace et le temps sont inextricablement liés. Le temps est mesuré en termes spatiaux et l'espace en termes temporels. Ils se conditionnent l'un et l'autre. L'univers de l'au-delà est presque physiquement juxtaposé à celui physique des membres de la société. Il est marqué symboliquement par sa situation au-delà du fleuve, symbole de l'autre monde, celui des ancêtres. C'est entre ces deux mondes que voyage le porteur et qui fait de lui un être à part, celui qui, tout en étant du monde des vivants a commerce avec celui des morts et des esprits. Le propos de Sunma établit ce caractère organique entre temps et espace. Le sort qui attend le héros est lié à l'espace-temps. Pour sauver Eman, il faut que dernier accepte de quitter ce village à ce temps précis. Cette nuit est la nuit de tous les malheurs et cet espace celui du mal à venir. Il s'agit de quitter cet espace en ce moment précis. « Tonight. Only tonight. We will come back tomorrow, as early as you like. But let us go away for this one night. Don't let another year break on me in this place...you don't know how important it is to me, but I will tell you, I will tell you on the way ... but we must not be here today, Eman, do this one thing for me. Eman [sadly]: I cannot. (9-10 ; je souligne) La faute tragique d'Eman c'est le refus d'entendre l'exhortation à quitter ce lieu à cette heure. Sa survie est liée à son attitude face au temps et à l'espace.

Le lexique de la temporalité se conjugue avec celui de l'espace et les deux sont intimement liés. Le temps est signalé par les mots comme « Tonight », « year », « tomorrow », « one night », « today ». Comme pendant de ces mots référant à la temporalité, nous avons « this place », « here ». La menace vient de ce lieu et de ce temps. Sunma le sait bien et tente de sauver son couple d'un destin qu'elle pressent funeste. Elle commence par montrer une humeur des plus désagréables, s'efforce de haïr Ifada et se montre agressive à l'égard du pauvre garçon. (1-4). Puis elle essaie d'attendrir Eman. « Ifada can rouse your pity. And yet if anything, I need more kindness from you. Every time my weakness betrays me, you close your mind against me ... Eman ... Eman ... (W.Soyinka 1964: 4). Elle finit par le supplier de quitter cet endroit rien que pendant cette nuit: « Eman, do this one thing for me » (Soyinka 1964:9-10)

Mais à toutes ces démarches et supplications, Eman comme mû pas une force, refuse obstinément de quitter ce lieu en cette nuit. Le destin tragique entame son parcours, se déroulant allègrement sans que Sunma soit en mesure de l'arrêter. Eman lui-même, comme s'il agissait contre lui-même, ne peut se résoudre à écouter celle qui devait lui épargner un sort funeste. Sa tristesse quand il rejette la proposition de quitter le village pour une seule nuit est révélatrice de son incapacité à résister à l'appel des sirènes du destin. A la supplication de Sunma, Eman ne peut que répondre « I cannot ». La didascalie indique qu'il répond avec tristesse, « sadly » comme s'il était contraint de rejeter cette proposition. (Soyinka 1964 :10)

Eman, en tant que membre de la lignée des « strong breed », a probablement voulu remplacer la connaissance qu'il aurait accumulé de ces va et vient entre le monde des ancêtres et celui des vivants, et substituer à ce voyage rituel et spirituel, un exil physique hors de son village. Il recherche un savoir qu'il espère trouver ailleurs que dans son village. L'école moderne répond à ce besoin de connaissances auquel il aspire. Un sentiment vague et diffus d'insatisfaction ronge le jeune homme qu'il est. Il ne trouve pas d'accomplissement ou de satisfaction avec les normes spirituelles et morales du village. Or il est, par quelque tragique ironie, la figure représentative de ces normes par sa lignée. Le rite du porteur semble être le fondement de la vie spirituelle et même politique. Au plan spirituel, l'importance de ce rituel réside dans sa capacité à donner le sentiment d'une rémission des péchés, d'une purification des âmes, des malédictions et autres malheurs spirituels. L'on ne saurait entrer dans la nouvelle année avec une conscience aussi coupable et chargée de mille et une pensée et actes négatifs. Même la maladie physique, comme on le voit avec le personnage *la fille*, est la conséquence de quelque principe spirituel, d'une divinité probablement à apaiser. L'atmosphère lourde de cette nuit est la résultante de cette accumulation de maux physiques et spirituels. Que les villageois qui sacrifient Eman reviennent du rituel, de cette nuit de purification avec les cœurs lourds, avec un sentiment de culpabilité est un véritable paradoxe. Ils devraient se sentir légers, déchargés, purifiés et heureux. Mais l'atmosphère est aussi lourde que celle de la veille, celle de l'année qui vient de s'écouler. Tout se passe comme si le sacrifice n'a pas été agréé et a donc été vain. Il est ironique qu'un tel investissement à la fois émotionnel et spirituel aboutisse à un sentiment de malaise alors qu'il devait permettre d'entrer dans la nouvelle année avec une bonne dose de bien-être et d'optimisme.

Au niveau politique ou matériel, le rituel rappelle la communauté à l'union et à la solidarité. Il n'a pour but que de la rassembler autour de ses valeurs, de ses pratiques culturelles et politiques. Le sacrifice rassemble et unit les membres autour de ses leaders tant politiques que spirituels.

Elle assure la cohésion autour des idéaux moraux et spirituels de la société. La communauté de destin et de salut est au prix de ce sacrifice d'un seul ou d'une seule lignée. En refusant de perpétuer le rituel, Eman menace la cohésion de sa communauté et sa survie tant politique que spirituelle.

Il y a un jeu de miroir permanent dans cette pièce. Ce qui arrive avant ou en un lieu quelconque annonce ce qui arrive après ou ailleurs. Autant Eman menace la survie de sa communauté d'origine en se défilant d'une responsabilité qui incombe à sa lignée, autant son intrusion dans la vie spirituelle et politique du village qui l'accueille menace la survie du système idéologique de ce nouveau cadre de vie. La mystique du rituel de porteur est mise à rude épreuve et il n'échappe à aucun lecteur que la société est menacée dans ses fondements à la fin de la pièce. Le divorce est consommé entre les dirigeants, les prêtres et le reste de la population. Ceci transparait à travers la discussion entre Oroge et Jaguna à la fin de la pièce mais également à travers l'image que fait apparaître la didascalie. Les villageois sont décrits comme se sentant coupable, « subdued and guilty » (W.Soyinka 1988 :41). Ils évitent de s'approcher de la maison d'Eman. Ce n'est plus par observation de quelque règle rituelle de garder ses distances par rapport à une maison polluée. Cela aurait été possible la veille. La maison d'Eman est la manifestation visible de leur sentiment de culpabilité. En leur rappelant Eman et le sort qui lui a été infligé, elle leur donne une mauvaise conscience. Elle rappelle des souvenirs douloureux d'un crime dont ils aimeraient ne pas se rappeler et dont ils se sentent coupables. Se sentir coupable d'avoir exécuté un rituel sacrificatoire est la pire des absurdités qui puissent arriver au système religieux qui le sous-tend. « They walk across the front, skirting the house as widely as they can. No word is exchanged. » (W.Soyinka 1964: 41) Jaguna accuse les membres de sa communauté de lâcheté: « I am sick to the heart of the cowardice i have seen tonight » (W. Soyinka 1964: 41) Oroge conclut à une nature lâche de l'humanité. Ces deux défenseurs de l'ordre traditionnel ne semblent pas avoir tiré la pleine mesure de ce changement d'attitude de la population. Il leur faut pourtant bien réaliser que les villageois les évitent et semblent vouloir leur faire porter la responsabilité de ce qui est considéré comme un « crime ». Le rituel ne peut être rejeté sans que ceux qui l'incarnent le soient : « Do you see how unattended we are ? » (W.Soyinka 1964 : 42)

Dans le même jeu de miroir qui rend compte de la tragédie, il y a les quatre flashbacks qui structurent la pièce. Chaque retour en arrière coïncide avec un événement actuel, explique une attitude ou un comportement présents. Cela traduit l'idée que rien n'est le fruit du hasard. Tout ce qui arrive a été annoncé ou a sa cause profonde dans ces retours en arrière. En somme, il n'y a rien de nouveau sous le soleil pour l'observateur averti. Le vieillard ne peut que dire avec assurance ce qui arrivera plus tard. Chaque fois qu'Eman nous ramène en arrière, c'est pour montrer que son père l'avait prévenu de tout ce qui lui arrive. Il réalise après coup que le vieillard ne s'est trompé sur rien. Quand il est poursuivi par Jaguna et ses hommes, Eman revoit en flashback la scène où son père lui rappelle qu'il ne pourrait échapper à son destin, qu'il ne pourrait que l'accomplir pour des étrangers s'il quitte son village natal. Ses étrangers, comme l'avait prédit le père, ne sauraient même pas reconnaître la valeur du sacrifice consenti.

Le second flashback nous ramène à la discussion entre Omae et Eman après douze ans d'absence de ce dernier du village. La séquence intervient quand Eman échappe à ses sacrificateurs et fait le point de sa présence en cette terre devenue hostile. Nous apprenons qu'il

a quitté une première fois son village, sa fiancée et son père quand il a réalisé que l'oligarchie traditionnelle qui était chargée d'inculquer savoir et savoir-vivre en conformité avec les valeurs du village rusait avec les normes qu'elle enseignait.

La troisième séquence de la page 38 à la page 39 ramène par le souvenir Eman dans son village à la mort de sa fiancée. Il est en communication avec le prêtre chargé du rituel d'enterrement. Son père est décrit comme dévasté par la mort de la fiancée de son fils qu'il aimait comme sa propre fille. Mais elle ne pouvait que mourir en donnant naissance à un membre de sa descendance. C'est le sort tragique des femmes qui doivent laisser des descendants aux membres de la caste des « strong breed ». Le vieillard est d'autant plus impuissant qu'il connaissait ce sort, l'a vu venir et se réaliser sans pouvoir l'empêcher.

La dernière séquence est une étrange fusion du passé et du présent. Est-ce un simple songe ou un flashback ? Cela reste difficile à dire. Mais Eman suit son père qui, en réalité, n'est plus. Contre l'avis de ce dernier que le fils veut à tout prix rejoindre, le fils tombe dans le piège sacrificatoire et scelle définitivement son destin à celui de son père. La boucle est à présent bouclée pour père et fils qui ont accompli leur destin l'un pour son village et l'autre pour des étrangers comme le père l'avait prédit. En attendant qu'un autre descendant ne commence son aventure prédestinée, le tragique est partout dans le style, les motifs et les idées.

## **2- Onomastique et vision tragique du monde**

La vision tragique du monde dont le dramaturge rend compte transparait à travers les noms donnés aux personnages. Loin d'être de simples référents choisis sur une base arbitraire, ces noms, comme l'établit la vision traditionnelle de nombre de communautés africaines, sont lourds de sens, de symbolisme et d'intentions. Ce sont de véritables programmes narratifs. Le nom en pays yoruba, pour ce qui nous concerne ici, comme ailleurs en Afrique, exprime certes une identité personnelle mais il est surtout l'expression d'expériences culturelles collectives (I.R.Obiegbu, I.Odebody) et de systèmes de croyances.

Les noms littéraires ne dérogent pas à cette fonction et sont révélateurs d'une certaine intertextualité car ils sont traversés par des discours qu'il appartient au critique de relever et d'expliquer en les plaçant dans leurs contextes d'origine. C'est pourquoi maintes études théoriques ont porté sur l'onomastique littéraire tant chez les sémioticiens (Rifaterre, Barthes 1980) que chez les sociocriticiens. (Paul Fabre 1987). Vincent Jouve 2007 : 9 ; Eugène Nicole, 1983 : 235)

L'onomastique devient un artifice littéraire pour créer un effet de réel ou une illusion référentielle comme le rappelle Vincent Jouve. « Prendre des noms existants peut sembler le comble de l'arbitraire mais même les noms choisis au hasard d'un annuaire ne sont pas gratuits, puisqu'il s'agit de reproduire la réalité ... Les personnages de fiction « font partie d'un univers entièrement construit par un démiurge qui ne laisse probablement rien au hasard, choisir un nom dans un bottin, n'est-ce pas insuffler à son personnage une touche de réalité ? » (Jean-Louis Vaxelaire, 2005 : 675)

La littérature nous a habitués aux noms dont la sonorité annonce la personnalité des personnages qui les portent. Iago dans Macbeth de Shakespeare signifie agneau. Candide de Voltaire est un

naïf, Trissotin de Molière « trois fois sot », Saccard de Zola, un personnage qui accumule des sacs d'argent, (A.J.Jokeng, 2014 : 82)

Le nom n'est donc pas sans influence sur la personne qui le porte. Il « est oracle et présage » nous informe Armengaud (1985 :62) Mais il est également lié au comportement et au programme de vie de celui qui va le porter. C'est ce que nous tenterons de montrer chez Wole Soyinka. Nous montrerons que les noms des personnages participent d'un certain déterminisme : les personnages ont des noms prémonitoires qui présagent de leur destin.

Eman est le personnage principal de cette pièce. Eman, en Yoruba, nous disent Idowu Odebode (2012 :128) et Ifeyinwa Obiegu (2018 : 229) veut dire « étranger ». Par ailleurs, pour ces deux critiques, ce nom peut être décodé comme l'abréviation du nom biblique Emmanuel qui signifie 'Dieu est avec nous'. Mais c'est surtout le nom de Jesus Christ, sauveur, nous disent les chrétiens, de l'humanité par son sacrifice sur la croix. Victime innocente portée à la croix pour porter les péchés du monde, Jésus est la victime sacrifiée pour permettre aux pécheurs d'être sauvés. La figure christique est présente dans le symbolisme de la figure du porteur que représente Eman et ceux de sa lignée. Les parallèles entre le sort du Christ et celui d'Eman sont donc multiples et ne peuvent que donner du crédit à la thèse de cette analogie de destin et de programme de vie. Jésus enseigne et soigne les malades. Il soigne une femme atteinte d'une perte de sang depuis 12 ans (Mathieu 9 :20-22 ; Luc 8 :43), un paralytique (Marc 2 :1-12 et un lépreux (Luc 5 :12-26) Il enseigne aux enfants (Marc 10 :13-14), aux foules (Mathieu 21 :23), dans la synagogue et les temples (Mathieu 26 :55 ; Marc 12 :35) etc. Dans les motifs d'exposition de la pièce, la première didascalie qui ouvre la pièce nous révèle qu'Eman est un guérisseur et un enseignant.

A mud house, with space in front of it. Eman, in light buba and trousers stands at the window, looking out. Inside, Sunma is clearing the table of what looks like a modest clinic, putting the things away in a cupboard. Another rough table in the room is piled with exercise books, two or three worn text-books, etc." (W.Soyinka 1964:1; je souligne)

Eman prend la défense d'Ifada et se substitue à celui-ci pour être l'agneau sacrificatoire. Par ce sacrifice, il porte les maux de cette société dont il n'est pas l'un des membres. Un certain nombre d'éléments rapproche donc Jésus d'Eman même si les deux personnages ont aussi des points de divergence.

Selon les mêmes critiques, le nom de Jaguna signifie, en yoruba, chef de l'armée. (Idowu Odebode 2012 :128) Jaguna, en effet, est le chef de l'expédition militaire qui traque Ifada d'abord, puis Eman qu'ils doivent livrer au prêtre qui prépare la victime à accepter son sort et à jouer le rôle rituel qui lui est dévolu. En fait, il s'agit probablement d'un titre plutôt que d'un nom. Les Yorubas désignent assez souvent les personnes en situation d'autorité par leurs titres plutôt que par leurs propres noms. Ce personnage élabore des plans de capture (c'est bien lui qui a l'idée du piège dans lequel Eman tombe), donne les ordres et pense la stratégie militaire comme un véritable chef de troupes. Il a surtout le tempérament de la fonction. Il est impatient, « We only waste time » (W.Soyinka 1965 : 19), s'emporte facilement et est toujours prêt à en découdre. « [He] advances aggressively » (W.Soyinka 1965 : 19) Il faut tout le sens de la diplomatie d'Oroge pour l'empêcher de commettre quelque impair en cette nuit de braise : « Patience Jaguna ... If you want the new year to cushion the land there must be no deeds of

anger.” (W.Soyinka 1965 : 19) Pendant qu’Oroge essaie de raisonner Eman, Jaguna donne des ordres qui montrent son caractère impétueux. « Bring the boy out, he must be in the room there, go on.” (19) Jaguna est le premier qui fait allusion à un sacrifice de la victime. “It is no longer enough to drive him past every house. There is too much contamination about already (...) The year will demand more from this carrier than we thought.” (W.Soyinka 1965: 28) Quand Oroge ne semble pas comprendre ce qu’il veut dire, le guerrier avance une question rhétorique : « Do we have to talk with the full mouth ? » (W.Soyinka 1965 : 28) Son tempérament n’est pas loin de l’amener à commettre un acte sacrilège en cette nuit où la violence ne doit être que symbolique et seulement envers le porteur. « Nothing in anger – do you forget what tonight is? » lui rappelle Oroge. A cela Jaguna se trouve une excuse : « Can you blame me for forgetting ? » (W.Soyinka 1965 : 28) La voix d’airain du chef guerrier et la violence indiscriminée contre sa propre famille pourrait suggérer quelque rapport au divin Ogun. Mais contrairement à ce dieu, Jaguna défend et perpétue un ordre injuste qui s’en prend à des êtres démunis et désespérés. Il est le bras séculier d’une idéologie incapable de se remettre en cause pour un changement qualitatif.

La violence à l’endroit de sa propre fille montre à dessein qu’il peut commettre un meurtre s’il est contrarié : « Jaguna finds himself struggling really hard to keep off his daughter, he succeeds in pushing her off and striking her so hard on the face that she falls to her knees. He moves on her to hit again.” (W.Soyinka 1964:28) Oroge s’interpose pour éviter un drame. Jaguna est un extrémiste qui ne souffre point une interprétation de la coutume. Comme le soldat que son titre implique, il a une mission à accomplir et ne veut pas une interprétation personnelle de la tradition. Avec lui, la tradition doit être respectée sans interprétation et compromission. Parcequ’Ifada s’est réfugié dans la case d’Eman, Jaguna est prêt à la brûler car le porteur ne peut que contaminer l’espace dans lequel il est enfermé :

In fact, it may be too late already. A carrier should end up in the bush, not in a house.  
Anyone who doesn’t guard his door when the carrier goes by has himself to blame.  
A contaminated house should be burnt down. (W.Soyinka 1964:18)

C’est encore lui qui décide qu’Eman doit mourir comme nous l’évoquions plus tôt. Jaguna est le bras séculier de l’ordre traditionnel, celui qui contre vents et marées, contre ses propres sentiments doit affirmer cet ordre. Il défend la coutume, s’il le faut, contre tous les autres membres de la communauté. C’est le type de personnages qui n’interrogent jamais les traditions se contentant d’agir selon sa place dans cet ordre. Dans l’univers de la littérature africaine, il nous ramène à d’autres figures comme Okonkwo (C.Achebe 1958), Ezeulu (C.Achebe 1964) dont l’extrémisme cause leur ruine. Jusqu’à la fin, Jaguna n’a aucun remords et a même le sentiment du devoir accompli. C’est pourquoi il regarde les autres habitants comme des êtres sans qualité martiale, des femelles dont l’ingratitude le remplit d’amertume. Il n’y a chez lui aucun sentiment de culpabilité et de repentir devant la mort d’Eman.

Son acolyte est Oroge dont le nom « oro-jee » signifie parole apaisante, « doux mots » etc. (Idowu Odebode 2012 : 128 ; 131) Si Jaguna peut être associé à un agent de l’appareil répressif du système traditionnel, Oroge est celui qui en incarne le versant idéologique qui est chargé de faire adhérer aux normes par la persuasion et le consentement. Comme son nom l’indique, Oroge utilise le ton de la persuasion, de la conciliation là où Jaguna cherche à en découdre. Ce tempérament transparait dans les didascalies et les propos dont il use dans les dialogues. Assez

souvent, il s'interpose, « comes between » (W.Soyinka 1964:28) ou arrête Jaguna quand celui-ci s'apprête à marcher sur l'adversaire du moment. Ainsi, c'est lui qui retient Jaguna de se battre avec Sunma puis avec Eman (W.Soyinka 1964:18). Il répond d'un air calme, triste souvent et sourit la plupart du temps quand il s'adresse à Eman. (W.Soyinka 1964:20). Jamais il n'use de violence ni verbale ni physique. Il se veut volontiers pédagogue pour faire adhérer Eman à leur tradition et au sacrifice d'Ifada. Comme gage de sa volonté de conciliation, il entend déroger aux règles établies de brûler la maison d'Eman qui a hébergé le porteur Ifada et qui a donc été souillée. Quand Jaguna dit que la maison contaminée doit être brûlée, Oroge se veut conciliant : « Right now, nobody knows that Ifada has taken refuge here. No one except us and our men... We would have no choice.... But we are willing to let it pass. Only you must bring [the boy] out quickly. » (W.Soyinka 1964:18) Il prend le temps d'expliquer pourquoi ils utilisent un pauvre malade mental étranger au village:

Mister Eman, I don't think you quite understand. This is not a simple matter at all. I don't know what you do, but here, it is not a cheap task for anybody. No one in his senses would do such a job. Why do you think we give refuge to idiots like him? ... there is a purpose in that." (W.Soyinka 1964:19)

Là où Jaguna refuse de prononcer même le nom d'Eman, Oroge tente d'être amical et de convaincre celui qui est un étranger à leur communauté. Jaguna semble imposer l'idée du sacrifice rituel là où Oroge aurait opté pour le bannissement habituel d'Eman du village. Jaguna impose souvent l'option de la violence mais Oroge préfère la voix de la persuasion. C'est Jaguna qui scelle le sort d'Eman non seulement par la décision de le sacrifier (W.Soyinka 1965 : 28) mais surtout par le piège qu'il tend au héros.

En tant que prêtre du rituel chargé d'accomplir l'acte qui rassemble toute la société, Oroge se doit de prôner des valeurs de solidarité. Sa perspicacité lui fait comprendre qu'après cette nuit de sacrifice, rien ne sera plus jamais comme avant. Des dispositions doivent être prises pour faire évoluer le rituel à défaut de l'abandonner. Il a compris que le geste de défiance des villageois montre l'insatisfaction de la population après ce crime qui ramène chacun à sa conscience.

Le nom que porte le pauvre garçon innocent qu'Eman veut sauver est une contraction de ifa dara qui veut dire « donner gratuitement est bon » (free gift is good). En outre, ce nom décomposé comme *ifa da* ramène à l'oracle ifa qui prédit. (I.Odebode 2012 :131 ; 132) Ce personnage résume à lui seul le statut de l'indigent, de l'étranger et de l'exclu. Il n'a ni famille ni ami. C'est un attardé mental dont personne ne répond. Il est la victime idéale de leur rituel. Pour Oroge et Jaguna, Ifada est un don du ciel, « a godsend », un cadeau du destin pour leur permettre d'accomplir le rituel.

Why do you think we give refuge to idiots like him? We don't know where he came from. One morning, he is simply there, just like that. From nowhere at all. You see, there is a purpose in that. (W. Soyinka 1964:19)

Le prêtre officiant le prépare à être partie prenante de la célébration. Celui qui était non consentant finit par être consentant après cette préparation.



He shall be willing. Not only willing but actually joyous. I am the one who prepares them all, and I have seen worse. This one escaped before I began to prepare him for the event. But you will see him later tonight, the most joyous creature in the festival. Then perhaps you will understand. (W.Soyinka 1964:20)

A cela Eman répond que cette pratique qui transforme un être non consentant en victime joyeuse de son sort est une ruse avec le divin qui demande que la victime soit consentante. « Then it is only a deceit. Do you believe the spirit of the New Year is so easily fooled? » (W.Soyinka 1964:20). La mystique du rituel est donc violée cette année. Eman se substitue à l'idiot Ifada mais sans partager les principes qui justifient ce rituel. Il est sacrifié pour sauver un enfant innocent et non par quelque principe spirituel qui l'agrée. Il échappe à la préparation qui devait le rendre coopératif et consentant. Au-delà de tous ces paradoxes, la présentation que fait Soyinka de ce rituel se lit aisément comme un procès d'une certaine compréhension de la tradition.

### III- LE PROCES DE LA TRADITION

L'esthétique tragique qui rend compte du « cycle récurrent de la stupidité humaine » (Wole Soyinka 1988 : xvi) est une constante de l'œuvre de Wole Soyinka. L'écrivain, gagné par le pessimisme face aux réalités de l'Afrique postcoloniale, s'engage dans une dénonciation des poncifs dont la teneur idéologique est révélée. Il n'y a pas de culture parfaite et ce qui est présenté comme l'identité culturelle du peuple n'est en réalité que la culture d'un groupe particulier à un moment donné de son histoire (W.Soyinka 1988 : xxii-iii). La dénonciation de la revendication d'une identité culturelle immuable, éternelle et collective passe par une critique de ses rites.

#### III-1 Ironie et paradoxe d'un rite culturel.

Le tableau que dresse le dramaturge Wole Soyinka est une peinture qui révèle la tradition dans toute son ambiguïté. Il présente un certain nombre de situations paradoxales dont s'accompagne le rituel du porteur.

Le premier paradoxe c'est la situation ironique d'une société qui doit s'en remettre au sacrifice d'un étranger pour apaiser ses divinités et accomplir ce qui apparaît comme l'événement spirituel le plus important pour la communauté. La communauté de la diégèse est à l'image de ces sociétés qui confient leur sort à des puissances ou des agents étrangers pour leur salut. En outre, cette communauté a recours à des personnes non consentantes pour accomplir le rituel. Les victimes offertes en sacrifice sont également des inadaptés sociaux mentalement démunis. Cette société offre à ces divinités un sacrifice qui ne devrait pas être digne d'eux. Quand on entend sacrifier à une divinité, il faut offrir ce que l'on a de meilleur en son sein. Or en choisissant de sacrifier un déficient mental, cette société donne raison à Eman qui leur reproche de ruser avec leur propre système de croyance. Le sacrifice est une offrande à quelque créature supérieure que l'on cherche à se rendre favorable. Plus l'investissement dans l'objet du sacrifice est important, plus il y a de chances qu'il soit agréé. Ce qui semble important pour Jaguna et Oroge, c'est d'accomplir le rituel sans considération

pour l'esprit du sacrifice. Or un sacrifice n'aura de valeur que par l'investissement que celui qui l'offre y met.

L'autre paradoxe c'est le mépris et le rejet pour cet être de sacrifice par qui viendra le salut. On méprise et rejette celui par qui viendra la solution au problème social. Ceci participerait-il de l'invariant religieux du bouc émissaire qui doit être méprisé ? En tout cas, tout le rituel consiste à mépriser le porteur, à déverser sur lui tout ce que l'on a de mauvais en soi et dans la société : malédiction, maladies, malheurs, etc. La société lui doit sa survie. Il faut pourtant l'accabler, le détester.

Cet archétype rituel, dans d'autres systèmes de croyances, repose sur des critères rigoureux. C'est le cas notamment dans le village d'Eman. La victime a du prix car elle est choisie dans une famille ou une caste prestigieuse au plan symbolique et spirituel. Dans le christianisme, c'est le fils de Dieu lui-même, conçu sans péché et ne péchant point qui est l'offrande. Il est précieux aux yeux du père. Dans l'islam, Dieu commence par demander à Abraham de sacrifier son fils. Or dans le village de Jaguna, ils ont recours à une solution de facilité.

Par ailleurs, les tenants de cet ordre usent d'artifices mystiques pour rendre la victime consentante rusant ainsi avec l'esprit de la pratique. Le village d'Eman a une conception qui s'oppose à celle du village d'accueil du héros. En juxtaposant ces deux communautés dans leur observation et pratique de ce rituel, le dramaturge crée un indice d'indétermination qui permet au lecteur de faire sa propre interprétation de l'esprit du rituel. Dans le village d'Emân, une lignée a été désignée qui se dit élue pour accomplir ce rituel. Ils sont non seulement consentants mais en tirent une légitime fierté : « Ours is a strong breed, my son. It is only a strong breed that can take this boat to the river year after year and wax stronger on it. » (Soyinka 1964 : 25) Personne d'autre dans la société ne peut accomplir cette tâche. Ils en mourraient: « Other men would rot and die doing this task year after year. It is strong medicine which only we can take. Our blood is strong like no other. » (26) L'on peut déduire que cette lignée a la reconnaissance de la société et a une certaine légitimité au pouvoir traditionnel dont il est l'une des pièces maîtresses.

Les détenteurs de l'autorité traditionnelle, en outre, montrent une figure peu séduisante de leur sens des responsabilités. Ils s'en prennent à des étrangers kidnappés contre leur volonté et livrés à cette violence rituelle à laquelle ils ne comprennent rien. L'étranger c'est le symbole de la fragilité. En ayant recours à cette catégorie d'êtres démunis, ce rituel manque d'humanisme et ne peut que laisser quelque sentiment de culpabilité chez certains membres de la communauté à la conscience frondeuse comme Sunma. Que ce soit dans le village d'Eman ou dans celui qui l'accueille, ceux qui sont en charge des institutions traditionnelles en sont les premiers pourfendeurs. Jaguna mais surtout Oroge, pour inciter Eman à leur livrer Ifada qui s'est réfugié dans sa case, veulent fermer les yeux sur cet acte qui est généralement présenté comme une souillure, une pollution. Dans un tel cas de figure, la maison doit être brûlée car elle est contaminée par l'impureté rituelle du porteur. « We don't want to have to burn down the house you see, but if the word gets around, we would have no choice. » (W.Soyinka 1964: 18) Jaguna explique le principe: "A carrier should end up in the bush, not in a house. Anyone who doesn't guard his door when the carrier goes by has himself to blame. A contaminated house should be burnt down." (W.Soyinka 1964: 18) Mais Oroge est prêt à faire une exception: "But we are willing to let it pass." (W.Soyinka 1964 : 18) Ces

compromissions et ruses avec l'esprit de leurs propres rites révèle la nature idéologique de leurs normes et pratiques culturelles. Ce que l'on veut faire admettre comme une règle inviolable peut être revue et adapté au contexte. Ces règles n'ont d'absolu, de naturel et d'universel que selon les intérêts du moment de cette oligarchie.

### III-2 Critique de l'idéologie traditionnelle

Soyinka déconstruit le système idéologique de la tradition telle qu'elle est révélée à travers ses rites et ses institutions. Le propre de l'idéologie, comme nous le montre la pensée marxiste (E. Balibar 1993 : 50 ; J.Rancière 1974 : 246), est de faire passer l'intérêt d'un groupe spécifique pour l'intérêt général. Elle universalise le particulier et naturalise l'historique. Dans *The Strong Breed*, nous avons un ensemble d'institutions relais qui a pour but de diffuser l'idéologie dominante traditionnelle. C'est à travers ces relais que cette idéologie se répand et se renouvelle. Dans cette œuvre, l'initiation au cours de laquelle les jeunes du village sont retirés de leurs familles pour être circoncis et enseignés à être des membres à part entière de la société est un relais important de l'idéologie traditionnelle. Il faut toute la force de résistance d'Eman pour s'opposer à l'autorité d'une institution à laquelle aucun membre ne semble résister. Le tuteur est l'une des pièces maîtresses de l'ordre traditionnel. Il est le gardien du temple, l'animateur de l'institution en charge de justifier et de perpétuer cet ordre. Les anciens, « the elders » (34), de qui il tient une parcelle de son autorité en sont les véritables détenteurs et bénéficiaires. C'est au cours de cette retraite que les valeurs auxquelles la société s'identifie sont inculquées aux jeunes gens. Eduqués dans cet ordre qui détermine et établit les normes, les règles de conduite, la morale, les représentations, les sentiments, etc, ces jeunes gens ne peuvent que perpétuer cet ordre dans ce qu'il a de meilleur mais aussi de pire. Ils apprennent à construire des cases et à faire nombre d'autres activités utiles dans la vie sociale. Ici praxis et théorie sont enseignées. "This is an important period of my life. Look, these huts, we built them with our own hands. Every boy builds his own. We learn things, do you understand? And we spend much time just thinking." (W.Soyinka 1964: 32)

A travers la figure du tuteur, une critique est formulée à l'encontre de cet ordre et de ces lois. Eman adhère à cette tradition dans ce qu'elle a d'éducatif avant d'en découvrir la face hideuse. Quand il est confronté à la perversité du surveillant de cette école de vie, il est obligé d'ouvrir les yeux sur le caractère folklorique et manipulateur de cette retraite rituelle entretenue par l'oligarchie traditionnelle. Il découvre que ceux qui sont chargés de faire respecter les règles ne les respectent pas eux-mêmes. Le gardien de l'ordre traditionnel en est le premier profanateur. Cet ordre n'est donc pas si sacré que l'on voudrait le faire croire. Cette attitude montre le caractère paradoxal et ironique d'une tradition avec laquelle les détenteurs de l'autorité traditionnelle rudent. Il est interdit aux jeunes initiés tout contact avec le monde extérieur mais surtout avec la gente féminine. Tout contact avec une jeune fille est source de contamination. Or si le surveillant peut entrer en contact avec ces mêmes filles puis rentrer en contact avec les jeunes gens qu'il a charge d'éduquer, il est potentiellement une source de contamination lui-même. Ceci révèle l'hypocrisie de cette coutume. L'indiscipline et l'hérésie qui conduisent à violer les règles que l'on a établies et présentées comme sacrées et inviolables achève de convaincre du caractère mystificateur de cette tradition qui est utilisée comme un instrument de domination. Le vieil instructeur veut exercer un droit de cuissage

sur la fiancée d'Eman qu'il a surprise en train de rendre visite à son amoureux dans cet internat rituel. La grave faute peut être effacée si la jeune fille accepte de coucher avec le vieil homme. « We ought to be friendly » [His voice becomes leering] Now this is nothing to worry you my daughter... a very small thing." (W.Soyinka 1964: 33) La menace n'est pourtant jamais loin si elle refuse la proposition indécente du vieil homme: "Although of course if I were to let it slip that your young Eman had broken a strong taboo, it might go hard on him you know. I am sure you would not like that to happen, would you?" (33)

C'est l'autorité de la tradition, le principe sacrosaint du respect des plus jeunes aux anciens, que le vieux pervers convoque et met en avant pour contraindre la jeune fille à le suivre dans son lit. « Now don't make me angry. You should know better how to talk back at your elders. Come now." (34) Le ton autoritaire et impératif lui vient de la légitimité que lui confère son statut d'« ancien » et d'agent de l'autorité traditionnelle. Une fois l'interpellation à se soumettre volontairement à la loi bien apprise a échoué, lorsque la victime fait fi du bon sens attendu d'elle et qui recommande de respecter les normes inculquées par l'éducation familiale et l'initiation formelle, l'on passe à la menace et à la répression. « If you don't come. I shall disgrace the whole family of Eman, and yours too." (34) Dans cette société traditionnelle dont la valeur matricielle est l'unité organique du groupe social, une mise en quarantaine est la sanction suprême, une forme de mise à mort sociale.

Le père d'Eman est l'exemple typique de la victime idéale de l'idéologie. Il n'interroge jamais l'ordre qui fait de lui la victime consentante d'un rituel dont une classe spécifique tire profit. En réaffirmant la cohésion de la communauté autour de ses dirigeants, ce rituel participe à la perpétuation de cet ordre et du régime qui lui sont liés. Le père se considère comme investi d'une mission noble, celle de se sacrifier pour le bien-être commun. Cette mission n'est pas sans rappeler le patriotisme que tout dirigeant politique moderne aimerait voir se développer chez ses concitoyens à l'image des militaires qui doivent accepter le sacrifice suprême pour leur nation ou les autorités qui l'incarnent. Le père d'Eman rêve de voir son fils lui succéder dans l'accomplissement de sa tâche. Il en tire une fierté qui lui semble légitime et sa loyauté à ce rituel qui donne sens à sa vie et à celle de sa lignée est sans faille. « Ours is a strong breed my son. It is only a strong breed that can take this boat to the river year after year and wax stronger on it." (W.Soyinka 1965 : 25) Il accepte avec stoïcisme les sacrifices liés à cette fonction rituelle. Ainsi toute femme qui donne naissance à l'un des membres de cette famille ne survit pas à la naissance de ces élus. « No woman survives the bearing of the strong ones. » (W.Soyinka 1965: 25) La mort d'Omae ne surprend guère le père d'Eman : « Since you sent [Omae] to stay with me son, I lived with the burden of knowing that this child would die bearing your son" (W.Soyinka 1965 : 25). Omae ne fait que confirmer la tradition funèbre par laquelle était déjà passée la mère d'Eman qui mourut en donnant naissance au fils du vieil homme. Le père reste néanmoins convaincu qu'il n'y a aucun moyen de mettre fin à cette tragique tradition. « It had to be » (W.Soyinka 1965 : 25) En victime idéale d'une idéologie mortifère, il ne lui vient pas en tête d'interroger l'ordre des choses, de sauver ainsi de pauvres femmes condamnées à une mort certaine dont elles ne nous semblent pas informées. Comme les étrangers livrés aux dieux locaux sans qu'ils soient informés ou consentants de leur sort, ici également, les victimes ne savent rien de leur sort. On suspecte que peu de femmes accepteraient un tel destin si elles en avaient été informées. Un sujet lucide ne peut concevoir cette tradition que comme injuste. Ce faisant, il préserverait une lignée de cette tradition

perverse et mortifère. Si le père d'Eman avait eu la lucidité de demander à toute la communauté de payer le juste prix d'une telle tradition, à chaque famille de pourvoir en victime expiatoire à tour de rôle chaque année, il y a fort à parier que cette tradition aurait connu des mutations. Si la société ne peut se passer de sacrifice, il serait convenable que la communauté en paie le prix. Mais le vieillard ne peut imaginer la vie autrement que dans cet ordre immuable et éternel.

Finalement cet ordre est patriarcal et fait de la femme une victime qui s'ignore car le vrai sacrifice est celui de la femme qui meurt en couche, une mort qui peut être assimilée à un meurtre rituel. C'est pourtant le père qui en tire le bénéfice par la considération et la reconnaissance que la communauté lui témoigne. Le père d'Eman en tire la satisfaction morale du devoir accompli. Or la vraie victime est celle qui doit mourir en donnant naissance au fils qui perpétuera une tradition par laquelle la société a le salut. Dans le village d'accueil d'Eman, ce sont des étrangers, des inadaptés sociaux que l'on substitue à un membre de la société en bonne santé mentale. Dans son village même, ce sont les femmes qui paient le prix d'un tel rituel. Seul le sacrifice d'Eman a du prix et réconcilie un tant soit peu l'esprit de la nouvelle année avec les habitants. C'est un sacrifice volontaire par le choix qu'Eman fait de se substituer au pauvre Ifada. C'est peut-être la leçon la plus importante de cette pièce. Pour qu'un sacrifice porte ou soit agréé, il faut qu'il rapporte des fruits. Le sacrifice d'Eman n'est pas vain car il a changé la tradition. Les villageois rejettent pour la première fois la coutume, ses détenteurs et ses idéologues. Après avoir rejeté la tradition chez lui, menaçant de rupture une pratique séculaire, Eman lui porte un coup fatal dans son village d'accueil. La société n'est pas transformée par une révolution organique mais par l'action et la volonté d'une conscience individuelle rebelle. Soyinka peut être qualifié d'être un réformiste qui croit en une transformation qualitative progressive de la société par l'action d'individus qui croient en des valeurs personnelles et ont la force de résister à tout un système qui aliène les consciences et les libertés individuelles. Par cette fin, Eman nous rappelle à l'hypotexte de la mythologie yoruba du dieu Ogun, héros civilisateur et créateur de nouvelles sociétés qualitativement différentes.

## CONCLUSION

La prise de parole par les premiers écrivains africains modernes a été un acte éminemment politique au point d'aliéner la liberté de l'artiste aux impératifs de l'affirmation narcissique des valeurs de son peuple. L'art dans ce contexte a d'abord consisté à revendiquer sa culture propre comme acte d'existence au monde sans la distance critique nécessaire à la réflexion sur soi. Une fois le cap passé de la revendication d'une authenticité culturelle parfaite face au discours colonial, les artistes ont entrepris de corriger en interne les faiblesses de cette culture par une représentation littéraire plus nuancée sinon critique des pratiques culturelles et politiques. Dans un cas comme dans l'autre, la littérature est restée liée au discours sur les cultures africaines. La littérature a été le canal par lequel ont été présentés les mythes, rites et symboles africains avec leurs forces et leurs faiblesses. *The Strong Breed* n'a pas dérogé à cette histoire. A travers cette pièce, le dramaturge Wolé Soyinka a réussi à présenter la culture de son peuple, à l'affirmer comme identité assumée. Elle a néanmoins permis d'en dresser une figure dialectique qui n'en occulte pas les zones d'ombre. Si à sa naissance, la littérature

a sacrifié son autonomie aux exigences des combats que la conjoncture du moment lui imposait, elle a, à chaque étape, gagné en autonomie en prenant ses distances vis-à-vis des discours référentiels de la politique et des sciences humaines. Il y a fort à parier que ce mouvement irréversible vers son autonomisation et son institutionnalisation l'amènera à opérer cette rupture avec ces discours pour se poser en champ autonome qui ne repose que sur l'imaginaire et la capacité créative de l'écrivain.

## BIBLIOGRAPHIE

Armengaud (Françoise), « Nom » in *Encyclopedia Universalis*, Paris, xiii -61 – 63.1985.

Balibar (E.), *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte 1993.

Barthes (Roland), *Recherche de Proust*, Seuil, 1980.

Feuser (W.F.), "Wole Soyinka: The Problem of Authenticity", *Black American Literature Forum*, vol.22 N° 3, 1988.

Jouve (Vincent), *Poétique de roman*, Armand Colin, 2007.

Nicole (Eugène), « L'onomastique littéraire », *Poétique n°54* (1983)

Obiegbu (Ifeyinwa R.), "Leadership and Cultural Frames in Wole Soyinka's The Strong Breed" *Journal of English Studies* vol.16 (2018) 221-236.

Odebode (Idowu), « A Socio-pragmatic Study of Characters' Names in Wole Soyinka's The Strong Breed » *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, vol.1. N°2 (2012)

Rancière (J.), *La leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard, 1974.

Soyinka (Wole), *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, ed.Biodun Jehifo, Cambridge, Methuen, 1988.

Simon (Michel), *Comprendre les idéologies : les croyances – les idées – les valeurs*, Editions du Cerf, Chronique Sociale de France, 1978.

Soyinka (Wole), *The Strong Breed*, Evans Brothers, 2004 (1964)

Vaxelaire (Jean-Louis), *Les noms propres : une analyse lexicographique et historique*, éd.Honore Champion, 2005.