

LE CORPS ET LA QUÊTE DU POUVOIR DANS L'ŒUVRE DE BERNARD DADIÉ

Koménan Blaise Kouadio

DOI 10.46522/CT.2023.S1.06

Résumé

Lorsqu'on analyse la sacralisation du corps et la quête de pouvoir dans les boobs de Dadié, on constate que l'auteur utilise généralement le corps pour rendre compte d'un système rhétorique et dialectique dans lequel les personnages évoluent, pour la plupart, en quête de liberté et ils obtiennent cette liberté par une initiation dont l'objectif principal est le pouvoir. Pour le corps, pour coller à la logique de la quête du pouvoir, l'auteur singularise les personnages et les sacralise. Un corps fantôme communique avec un corps vivant, un corps vivant communique avec les dieux. Nous pensons que cette logique relève d'une expérience personnelle et sociale qui se fonde sur les dispositions culturelles de l'écrivain et vise à offrir aux spectateurs une réelle opportunité dans le sens où l'univers, dans lequel il fait ses choix, est réaliste. Presque toute sa création oppose des personnages soit dans un univers de domination, soit dans un univers royal ou religieux. Cependant, la question ou la question du corps ne se limite pas à l'être humain, elle prend également en compte tous les corps capables de créer une relation sémantique au théâtre. C'est pourquoi la perception de la fonctionnalité du corps dans ses textes nécessite de prendre en compte un univers mythique et quelques symboles fondamentaux sur lesquels repose son imaginaire.

Mots-clés :

sacré, corps, pouvoirs, théâtre, ésotérisme

Introduction

Dans la moitié du XX^e siècle, l'émergence des littératures francophones africaines s'est focalisée sur les nuances qui les opposaient à d'autres littératures telle que la littérature française. Ce choix esthétique et théorique a eu comme conséquences de favoriser des récits identitaires. Le corps étant la symbolique première de l'identité, il s'est inscrit au centre des différents mouvements qui fondent la quintessence de ces littératures dites identitaires. La naissance de la négritude devenue essentiellement caduc a été l'un des facteurs fondamentaux de la pensée relative au corps. L'œuvre d'art dans toutes ses dimensions, souvent affiliée à un mouvement artistique, c'est-à-dire une tendance marquante d'une époque, utilise le corps comme une valeur esthétique et conceptuelle. Cette fonctionnalité fait de la question de la représentation du corps dans les œuvres d'art une théorie incontournable. A cet effet, il est utilisé de façon plurielle selon les inspirations et les contextes. Par exemple dans « le body painting. » Il peut également être un outil comme dans l'œuvre de Yves Klein, Anthropométrie dans laquelle le corps devient un pinceau. Même les expériences majeures des dramaturges africains, se fondent sur la notion du corps. Et, celle-ci est de plus en plus évoquée sous l'angle du pouvoir. Dans ce cas, le pouvoir devient une relation d'échange entre deux acteurs sociaux, des classes sociales ou des personnages, qui se combinent et s'affrontent pour couvrir l'action dramatique. Alors, dans ce réservoir inépuisable, nous aborderons cette même problématique sous le thème suivant : la sacralisation du corps et la quête du pouvoir dans l'œuvre de Bernard Dadié.

Dans cette étude, nous présenterons d'abord le corps féminin comme le point de départ de l'action dramatique dans les productions de Dadié. Ensuite, nous mettrons en relief à partir du corps, des procédés rhétoriques qui fondent dans le théâtre de Dadié une sorte d'univers dialectique projetant les consciences humaines comme des formes mythiques. Enfin, nous enrichirons la critique de l'imaginaire du corps entre le sacré et le physique concourant tous à la quête de pouvoir.

I. Le discours féminin : le franc-parler ; une quête de pouvoir

L'action dramatique dans cette analyse, prendra en compte les actions parlées dans la mesure où le discours des personnages est essentiel dans l'évolution narrative d'une œuvre.

Au théâtre, l'action n'est pas une simple affaire de mouvement ou d'agitation scénique perceptible. Elle se situe aussi, et pour la tragédie classique surtout, à l'intérieur du personnage dans son évolution, ses décisions, donc dans ses discours.

Pavis 2015, 11

Dans un tel contexte, le discours des personnages féminins pour lesquels nous optons pour la caractérisation du corps féminin, s'inscrit dans un style du franc-parler.

Cette manière libre et franche de parler renvoie à une liberté de langage qui instruit les lecteurs sur les enjeux de l'auteurs. Par exemple, dans *Les voix dans le vent*, la pression, émise par la femme de Nahoubou de le voir comme les autres, s'inscrit à l'origine des volontés politiques de celui-ci. Elle dit ceci : « Lève-tôt ! mon ami, lève-tôt. [...] Montre que tu as des dents, des griffes, des crocs, comme tout le monde. [...] L'amour, il a besoin d'un minimum de sécurité, de soins, d'attention » (Dadié 1970, 38-39).

Dans cette même logique, dans *Mhoi-ceul*, le personnage Beauzieux à travers son corps, a pu séduire Mhoi-Ceul pour être sa secrétaire particulière. Pour ainsi dire, le corps de la femme est utilisé comme un moyen de communication pragmatique. C'est dans ce contexte, Roland Barthes affirme que « ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé » (Barthes 1977).

Dans la même veine, le départ de Losy a aiguillonné le caractère sanguinaire de Nahoubou. Le roi qu'il est, se laisse entraîner par un corps féminin ; lequel corps se situe au centre de ses décisions et du fonctionnement du royaume. A ce titre Nahoubou dit : « Plus d'une semaine, et pas de Losy... Que se passe-t-il ? Et des nuits sans dormir, guetter le

moindre bruit, écouter les pas [...] Je n'y songeais plus. Tout l'or du monde. Losy ! » (Dadié 1970, 89-90)

La pièce s'achève avec la révolte des femmes pour mettre fin à la dynastie de Nahoubou qui n'a pas de conscience humaine dans un règne tâtonné par l'abus de pouvoir et le déni de justice. Cette révolte engage encore le corps féminin comme des personnages conscients et capables de changer un ordre social envenimé par la mauvaise politique.

En outre le corps féminin est utilisé par Dadié comme une référence de lucidité et de croyance. En effet, lorsque nous convoquons les lignes de *Béatrice du Congo*, cette affirmation s'affiche clairement avec Maman Tchimpa Vita et Dona Béatrice. Cette pièce s'inscrit dans un univers religieux relaté par l'installation des missions catholiques coloniales au Congo. Dans cet ordre d'idée, Dadié s'est inspiré par la symbolique des actes religieux tel que la mort pour les siens qui est en étroite relation avec la mort du Christ à la croix. Condamnée au bûcher au nom des siens, Dona Béatrice est un exemple palpable. Avant la calcination de son corps elle dit : « ...que cette flamme qui monte du plus vieux de tes continents, remette sur pied, en selle, le bonheur, débride la joie, désenchaîne la danse, démomifie l'amour. » (*ibidem*, 146).

Encore, les actions de cette pièce connaissent un dénouement qui retrace une structure de révolte noué par le corps féminin. Dadié réussit une telle construction par l'usage de procédés rhétoriques axé sur un univers dialectique fondé par plusieurs codes théoriques.

En claire, Dona Béatrice est condamnée au bûcher par comparaison à Jeanne d'Arc, Dona Béatrice subit une maltraitance pour des raisons de corps qui crée une opposition entre les couleurs : la race. Cet usage de corps à couleur noir se laisse circonscrit par le langage du militaire noir que Dadié nomme Le Noir. Ce militaire, peu conscient est l'archétype du mythe de la violence et l'incarnation d'une Afrique sans droits humains.

Dadié oppose les corps et mets en épigraphe le corps dans un concept homonymique bien structuré. Toutes ces constructions féminisées, loin d'être un ordre tautologique ou un simple hommage à la femme de 1944 comme indiquent

plusieurs écrits, sont selon nous, des prémices idéologiques dans la délibération de la question du genre

Par ailleurs, lorsque nous considérons les actions envisageables dans leur parole et leurs références sociologiques elles s'imposent comme des pouvoirs pour empêcher l'abus d'un autre pouvoir jugé incongru tel que Montesquieu cité par Fabrice Hourquebie le conçoit :

Pour qu'on ne puisse abuser du pouvoir, il faut que par la disposition des choses, le pouvoir arrête le pouvoir.

https://www.umk.ro/images/documente/publicatii/masarotunda2007/4_de_la_separation.pdf

C'est pour cette raison qu'il convient de dire que le théâtre et le pouvoir sont réunis, tous les deux dans une expérience commune de la scène donnée. Dans un tel contexte, le pouvoir devient une relation d'échange entre deux acteurs sociaux, entre des classes sociales ou entre des personnages, qui se combinent et s'affrontent pour coudre l'action dramatique.

Cette dernière orientation permettra d'enrichir la critique de l'imaginaire du corps entre le sacré et le physique concourant tous à la quête de pouvoir personnelle. Pour plus précis, nous proposons de suivre l'analyse suivante qui prend appui sur la pièce *Les voix dans le vent* et qui touche singulièrement le personnage Nahoubou 1^{er}.

II. Le corps sacré et le pouvoir

En effet, Nahoubou, dans sa quête de pouvoir, utilise les corps de sa mère et de son frère pour nouer sa puissance. Objectivement, l'auteur révèle un procédé purement initiatique : il met en aventure le personnage à la recherche de pouvoir. Celui-ci brave vents et marées pour atteindre son objectif. Le parcours convoque un sorcier-guérisseur qui représente le sacré et un homme, Nahoubou qui est le profane. Leur communication qui se fonde sur un contexte sacrificiel exigeant des corps humains : les corps de son frère et de sa mère. A cet effet, Bacoulou dit : « les fortunes colossales et insolentes, les gloires impérissables naissent du sang [...] il

me faudrait donc du sang pour t'ouvrir les portes de fortune, les portes de la gloire [...] du sang sorti de ta famille ... Ton propre sang, le sang de ceux que tu chéris le plus ... Le sang de ta mère et de ton frère. » (Dadié, op.cit., 50-51-53)

Alors, l'usage des parties essentielles du corps tels que le crâne et le sang, sont précieux pour alimenter la construction du pouvoir : « Chaque matin, au premier chant du coq, tu boiras dans chaque crâne, en buvant dans ces crânes, tu es censé boire l'intelligence des autres hommes » (*ibidem*, 54)

Dans ce cas, le circonstanciel de temps « chaque matin » confirme que le pouvoir devient contraignant pour le corps, il le place sous sa domination et se formalise en guide.

Le chant du coq devient un moyen de communication qui met le corps en perpétuel mouvement pour la quête de pouvoir. C'est pour cette raison, il convient de dire que la problématique du corps ne se limite pas aux humains, mais prend en compte tous les corps capables de créer une relation sémantique dans le théâtre.

Ensuite, à partir des morts, des devins, des sorciers, des humains, de la religion (christ), des dieux, de Dieu, Dadié relève et met en action plusieurs types de corps et en rend possible toutes relation entre eux. En effet, la chronique Assémien Déhylé explique la légende d'Abla Pokou en mettant en épigraphe quatre types de corps : le corps des hommes qui est elle-même, le corps de son fils, le corps des hippopotames et le corps des dieux qui demandent le sacrifice. A partir de cette tétralogie, Dadié singularise le corps d'un nouveau-né, et l'utilise comme un moyen qui sou tend le pouvoir. Le corps du fleuve devient un lien de communication tout comme celui de l'hippopotame. Ici, l'auteur utilise la technique de la vraisemblance pour préciser qu'en Afrique noire francophone le pouvoir se fonde généralement sur le sacré.

Dans ce même élan, Dadié utilise l'univers cauchemardesque, pour délibérer la pensée dubitative relative à la vie après la mort. En Afrique, la mort débouche sur la vie comme la vie débouche sur la mort. Elle est juste une transition au monde des ancêtres. A ce titre Aire dit :

Pour la grande majorité des sociétés traditionnelles africaines, la mort n'est pas conçue comme un cul-de-sac, mais

comme une porte entrebâillée sur un autre monde, comme la reprise de l'existence sous une autre forme (cf. Obidiegwu 2018, 115-125).

L'argumentation la plus convaincante demande de revenir sur les actions de Nahoubou avec la pièce *Les voix dans le vent*. En effet, Dadié réussit alors, à faire vivre des fantômes qui rappellent à tout bord de champ les crimes de Nahoubou en créant une transition entre le corps réel et le corps imaginaire. Le procédé rhétorique du Nganga qui réussit à communiquer avec les dieux pour prévenir les humains est aussi un bel exemple. Sous un autre angle, il est à signaler que dans ce contexte imaginaire, Dadié met en relation le corps sacré et le corps physique. Celui naît de la mise en parallèle qu'il opère avec Dona Béatrice et le Christ. C'est pour cela, nous parlons de sacralisation du corps.

III. L'ésotérisme et le pouvoir

Enfin, pour mieux représenter le pouvoir, nous convoquons la pièce *Papassidi maître escroc* du même auteur. Dans celle-ci, Dadié crée un univers ésotérique dans lequel il met en relation deux personnages Aka et Papassidi. En effet cette relation naît d'un contexte professionnel difficilement tenable par Aka et sa famille. Les membres de sa famille sont frappés par une misère totale dont la perte de l'emploi qui est observable par la posture du corps socio-professionnel du personnage. Papassidi en tant que marabou se veut distributeur de chance et de pouvoir pouvant rétablir Aka dans un corps de métier capable de recoudre son rang social. Cette fois-ci, l'auteur se sert du vêtement pour présenter le sacré : le turban, un gilet, un pantalon, des lunettes fumées. Cette manière d'être vêtu présente une sorte d'arabe, archétype de la connaissance religieuse, sacrée et ésotérique. Ici, l'auteur convoque le verbe rire qui traduit la joie chez l'être humain pour disposer les sens de Aka et sa femme. L'acte du rire devient ici le corps d'un être protecteur qui peut rassurer Aka dans sa quête : « le rire est un bouclier. [...] un homme qui ne rit pas est un homme mort. » (Dadié 1975, 67)

Ainsi, Aka psychologiquement incarcéré par la misère se laisse distraire par le costume de l'escroc et prétend obtenir le pouvoir suite à des formules conjuratoires de celui-ci.

A ce titre il dit : « j'ai le secret de la valise qui multiplie l'argent. » et Aka répondit : « oh Papassidi, comme vous êtes bon, généreux, magnanime » (*ibidem*, 69).

Le corps en tant que berceau de la sensation psychologique et objet représentatif des conditions sociales, la misère d'Aka comme celle de Nahoubou le conduit à la recherche de pouvoir. Dans cette optique, le corps dont nous parlons, n'est plus physique, mais psychologique et le corps du marabout est représenté par un aspect vestimentaire. Le pouvoir est fondé par la dimension pragmatique de la parole de Papassidi qui dit ceci à son client : « vous allez recevoir à vos ordres les 999.999 génies de la fortune, [...] les 777.777 génies de la puissance, les 555.555 génies de la longévité, et enfin les 333.333 génies de la force » (*ibidem*, 70).

Le pouvoir étant lui-même à la limite du réel et du fictif, cette disposition numérique qui fonde l'univers ésotérique dont nous parlons pourrait faire bon ménage avec l'analyse que nous menons.

Conclusion

Lorsque nous parcourons les livres, il convient de relever que le corps est utilisé sous plusieurs angles par les auteurs. Dans les œuvres de DADIÉ, le corps est généralement utilisé pour rendre compte d'un système rhétorique et dialectique dans lequel évoluent les personnages, pour la plupart en quête de liberté passant nécessairement par une construction de pouvoir. Pour que le corps épouse effectivement la logique de quête de pouvoir, il le singularise et le sacralise en établissant un système de communication. Un corps fantôme communique avec un corps vivant, un corps vivant communique avec les dieux. Nous pensons que cette logique répond à un souci d'expérience personnelle et sociale qui prend appui sur des dispositions culturelles de l'auteur et qui prétend offrir une possibilité concrète aux spectateurs dans la mesure où

l'univers dans lequel il opère ses choix se veut parfois réaliste. Sa création dans sa quasi-totalité, oppose des personnages, soit dans un univers de domination, soit dans un univers royal ou soit dans un univers religieux. C'est pour cela la perception de la fonctionnalité du corps dans ses textes exige de tenir compte de l'univers mythiques et des symboles fondamentaux qui fondent son imagination.

Bibliographie :

- BARTHES, Roland, 1977, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris : Seuil.
- DADIE, Bernard Binlin, 1936, *Assémien Déhylé, Roi du Sanwi*, Dakar : Album officiel de la Mission Pontificale.
- DADIE, Bernard Binlin, 1970, *Béatrice du Congo*, Paris : Présence Africaine.
- DADIE, Bernard Binlin, 1970, *Les voix dans le vent*, Yaoundé : Clé.
- DADIE, Bernard Binlin, 1975, *Papassidi Maître Escroc*, Les Nouvelles Editions Africaines.
- OBIDIEGWU, Vincent, 2018, « La représentation de la révolte et la mort dans les voix dans le vent de Bernard Dadié », in *International journal of Language, Littérature Gender Studies*, No. 7, Bahir : Dar-Ethiopia, pp.115-125
- PAVIS, Patrice, 2013-2015, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin.