

Le théâtre d'Amon d'Aby: une esthétique d'intégration

Dominique LOGBA KOFFI K.
 Université Alassane Ouattara
 logbadominique@yahoo.fr

Introduction

Amon d'Aby fait partie de la première génération des dramaturges ivoiriens formés par l'école coloniale. Mais, il prend de la distance vis-à-vis de la thématique des pièces de William Ponty du Sénégal dans son théâtre dit majeur¹ : la trame de son œuvre n'emprunte pas la piste des contes, des mythes et des légendes africains. Il s'inscrit plutôt dans son temps, à la croisée d'une colonie « agonisante » et d'une indépendance qui s'annonce, pour enseigner à ses lecteurs/spectateurs « ce qu'il était bon et juste de faire »². Le dramaturge s'appuie, en effet, sur certaines prescriptions de la société traditionnelle africaine qu'il juge rétrogrades pour proposer « un dialogue interculturel »³ à appréhender comme une occasion de choc, un lieu d'affrontements, l'occasion d'une interpénétration de cultures différentes. Ce nécessaire affrontement devrait immédiatement accoucher d'un métissage social et politique utile à la construction d'une société nouvelle.

Le sens du sujet de la présente analyse découle de ce présupposé : « construction de l'homme ivoirien et de la nation ivoirienne »⁴. En endossant le costume de pédagogue à l'échelle nationale, il défend, au même titre, une idéologie conçue comme « un système de pensée aussi cohérent que des géométries et dont l'adaptation aux réalités de la vie quotidienne est sans cesse remise à l'épreuve, au fil d'une âpre lutte pour être et durer »⁵. Sa dramaturgie, pour ainsi dire avec BlédéLogbo analysant le théâtre de Césaire Aimé, « n'est donc pas une fatrasie, elle est structurée selon un ordre rigoureux »⁶ dont il faut identifier le fil conducteur.

Mais, comment cette structuration rigoureuse et cohérente au bout de laquelle se décline le projet de société du dramaturge se construit-elle ? Notre tâche consistera, au cours de la présente réflexion, à aller au-delà de la critique généralement portée à la culture africaine et des éloges faits à l'Occident qui pourtant pénètre l'Afrique avec violence pour déceler l'idéal sociétal d'Amon d'Aby.

I. L'esthétique de la résignation dans l'œuvre d'Amon d'Aby

La dramaturgie d'Amon d'Aby présente, manifestement, l'emprise morale et psychologique des lois coutumières sur le héros et, au-delà, sur tous les autres personnages des pièces analysées. Ces lois, héritées du culte des ancêtres, installent les personnages des pièces dans une passivité qui frise

¹Nicole VINCILEONI, *Comprendre l'œuvre de B. B. DADIE*, Paris, Saint-Paul, 1987, P. 175.

²Kwahulé KOFFI, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 270.

³Françoise TETU DE LABSADE, *Littérature et dialogue interculturel*, Paris, Les Presses de l'Université Laval Sainte-Foy, 1997.

⁴Kwahulé KOFFI, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 270.

⁵Jean SERVIER, *L'Idéologie*, Paris, PUF, 1982, p. 5.

⁶Logbo BLEDE, « Le Théâtre de Césaire : continuité dramatique », in *En-Quête*, Revue Scientifique de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université de Cocody, Abidjan, PUCI, 1997, p.12.

l'indolence. Dans *KwaoAdjoba*, l'héroïne éponyme est consciente de son incapacité face à l'autorité de la loi. Elle le fait remarquer dès le tableau I quand le besoin de transférer son mari Mango à l'hôpital d'Abidjan s'est imposé :

Akroman (*d'un air désabusé*). – Ma sœur Alloua a raison : nous perdrons papa si nous le gardons plus longtemps ici.

KwaoAdjoba. – Oui, mais la décision d'envoyer ton père à l'hôpital d'Abidjan doit venir de son frère Kakou et de sa sœur Ahou. Je ne suis que la femme, et toi, tu n'es que le fils.

KwaoAdjoba, Tableau I.

Akroman ne peut comprendre et accepter la patience coupable de sa mère à laisser courir son père à sa fin à travers la didascalie fonctionnelle (*d'un air désabusé*). L'usage répété du pronom « nous » dans « nous... nous ... » rappelle la responsabilité qu'ils ont en commun à lui porter secours au plus vite. Mais, il est systématiquement freiné dans son élan par sa mère qui lui notifie les contraintes de la loi. Cette loi est sélective. Elle méprise du coup l'épouse et le fils qui ne peuvent décider de conseiller à Mango un autre traitement, différent de celui proposé par son frère et sa sœur. Les expressions « Je ne suis que... » et « toi, tu n'es que... », marques de la restriction, balisent les champs d'action de l'épouse et du fils dans la famille. La loi traditionnelle est, dans sa disposition, dictatoriale. Elle maintient l'héroïne dans la soumission totale et éternelle. La tragédie qu'elle vit du début à la fin de la pièce est consubstantielle aux lois intransigeantes et immuables des hommes. Au dernier tableau, elle livre son aveu d'impuissance, toute désespérée :

Kakou. – Je garde tous ces biens offerts par mon frère, y compris les pagnes, la bague, les cinq mille francs et la photo. Par ailleurs, je ne reconnais pas ton titre de propriété sur la plantation que tu aurais créée toute seule.

Adjoba (...). – Mon mari est mort. Tous mes biens sont confisqués, y compris ceux que j'ai acquis par mes propres moyens.

Après vingt-sept ans de mariage, je suis renvoyée avec mes enfants, les mains vides, mais ne m'abandonne pas, ô mon Dieu.

KwaoAdjoba, Tableau VIII.

La répétition du pronom « je » par Kakou doublée de l'emploi de l'adverbe d'inclusion « y » dans « y compris » repris par Adjoba relève les droits que la loi traditionnelle accorde à l'héritier de Mango et assujettit, au même moment, l'héroïne. Le discours de Kakou est autoritaire et nie les efforts et la personne d'Adjoba à travers l'usage de la négation « ... ne ... pas... » et du conditionnel « ... aurais créée ... ». L'impuissance de l'héroïne met à nu le caractère avilissant et déshumanisant des conséquences désastreuses de la loi de succession au niveau familial dans sa société. Aussi cette impuissance est-elle à l'origine de toutes les spoliations et souffrances dont elle est l'objet. La loi coutumière fait table rase du

souci de justice et d'équité qui aurait, en effet, voulu que les héritiers de Mango soient Adjoba et ses enfants pour les efforts consentis pendant la construction de la fortune aujourd'hui accaparée par des indignes. Mais, hélas ! Adjoba ne peut se consoler que par l'invocation de la clémence de Dieu à ne pas l'abandonner. La tragédie de l'héroïne est une tragédie humaine : elle subit les revers des exigences de la société dans laquelle elle vit.

Koffi est lié, dans *Entraves*, par les impositions de l'hospitalité africaine telles qu'elles sont vécues dans les villages. Les exigences à honorer vis-à-vis des villageois dans leur ensemble sont garanties par les liens ancestraux. Le héros de *Entraves* est incapable de réaction vigoureuse tendant à s'opposer à cette pression morale. Il est doux, voire indolent. Son envie de s'inscrire dans une vision moderne et révolutionnaire est étouffée par les liens familiaux établis selon les croyances coutumières. Koffi est écrasé par le poids de ces lois qui ne lui permettent pas de s'épanouir. Au contraire, elles l'enlisent dans un dénuement moral, psychologique et même matériel hors de l'acceptable. Sa tragédie s'ouvre avec l'invasion de son domicile par des étrangers venus de son village. Au nom du respect des prescriptions légales traditionnelles, il est moralement contraint de les recueillir avec tous les soins nécessaires qui s'y rattachent. Le héros est ainsi privé de sa liberté. Il appartient, désormais, à la collectivité villageoise qui le manipule à sa convenance : il perd, au total, sa dignité et son intimité :

Koffi. – (...). Ce n'est pas tout, il faut maintenant les installer. Où ?

Akouba. – Nous céderons notre lit au plus vieux, les autres coucheront au salon.

Koffi. – Et nous ?

Akouba. – Nous prendrons une natte, et nous irons nous coucher chez Assoumou.

Entraves, Acte II, Scène V.

Les temps verbaux utilisés dans cet extrait par le héros et son épouse sont évocateurs de l'obligation qu'ils ont de satisfaire les exigences qui s'imposent à eux : « Il faut » est la marque de la contrainte ; le futur simple, « céderons, prendrons », impose la réalisation obligatoire de l'acte indiqué au même titre que le présent de l'indicatif ; la répétition de « nous » marque le caractère collectif ou partagé de la résignation dont ils font preuve. Les contraintes des lois ne s'imposent pas qu'au héros, mais aussi à toute sa famille et, au-delà, à la communauté entière. Au total, les interrogations que formule Koffi et les réponses de son épouse sont le signe d'une résignation totale : le sort est scellé à l'avance, il faut se laisser y aller passivement et recourir plutôt à une sorte de consolation morale avec des propositions de solutions palliatives. Ahossan Alloua, l'héroïne de *La Sorcière*, est à l'image des autres héros d'Amon d'Aby. Elle connaît, à l'avance, son sort scellé puisqu'elle est membre de la communauté villageoise au même titre que les autorités et les autres couches sociales. Elle ne peut se soustraire de l'applicabilité d'une loi qui régit la vie communautaire :

Alloua (*Seule, tristement*). – Un oiseau, qui crie le jour... qui crie la nuit... et qui ne trouve point de consolateur. Neuf enfants : cinq filles et quatre garçons, neuf enfants bien nés, tous décédés, à l'exception de la première... Et celui que je nourris en mon sein sera, dès sa naissance, exécuté comme un criminel, par des scélérats pour obéir à la coutume. A cause de lui, je suis exclue de la société, je suis devenue tabou pour

tous, et mes amies d'enfance me fuient... O humains ! que vos lois sont dures ! (*elle s'évanouit*).

La Sorcière, Acte I, Scène 4

Quatre éléments significatifs cristallisent la teneur du soliloque de l'héroïne : la métaphore de l'oiseau en détresse, le vide créé autour d'elle du fait de la mort prématurée de huit de ses premiers enfants, l'exécution programmée de Blou-tè et la tragédie qu'elle vit finalement, une souffrance morale et physique. A l'image de l'oiseau, Alloua est sans défense ni protection. Tout doit s'accomplir tel que préétabli. Elle n'est dotée d'aucune arme pour échapper au sacrifice de son dixième enfant qui va naître. Elle attend, impuissante, le moment fatidique non sans amertume. L'héroïne de *La Sorcière* est victime de l'intransigeance de la loi qui organise la vie collective et individuelle dans sa société.

Le héros d'Amon d'Aby est un héros fataliste : il connaît son sort scellé par la loi traditionnelle qui tire son essence du culte des ancêtres et des divinités africaines. Cependant, il se laisse aller indolemment à l'accomplissement de cette prescription préétablie. Il est, sous cet angle, comparable aux héros des tragédies grecque et classique dont la souffrance est placée sous le couvert de quelque punition divine. Au total, le dramaturge ivoirien expose, dans son œuvre, l'impuissance d'un héros incapable d'entreprendre quelque action révolutionnaire pour s'élever au-dessus de la brimade de dirigeants garants de la pérennisation des us et coutumes africains.

Le fatum du héros d'Amon d'Aby résulte du culte aveugle et démesuré que les communautés villageoises et des villes modernes naissantes vouent aux divinités africaines. Nul membre de la population ne peut se soustraire de l'autorité de ces dieux. Au contraire, chacun et tous croient fermement en leur existence, en leurs actions et en leur toute puissance qui ne doivent être contrariées par quiconque. Sorciers, féticheurs et esprits des ancêtres constituent le socle à trois piliers sur lequel se fonde la vie des populations de la société dramatisée par Amon d'Aby.

Le sorcier, dans *KwaoAdjoba*, est le guérisseur traditionnel à qui est confié le malade Mango, l'époux de l'héroïne. Le résultat attendu de lui est plus d'autorité mystique que rationnel ou logique. Ses dires et prescriptions restent indiscutables :

Un acolyte. Voici le grand féticheur N'Douba. La mort le fuit comme la poule fuit l'épervier. Suivez ses conseils, et vous serez débarrassés de tous vos maux.

Le féticheur. – Grâce à cette queue, vous serez désormais à l'abri des mauvais esprits
 (*le féticheur sort après avoir donné trois coups de chasse-mouche sur la tête de Mango*).

L'acolyte. – Le grand féticheur a parlé. Dans votre intérêt, suivez scrupuleusement ses conseils.

KwaoAdjoba, Tableau I

La première réplique de l'acolyte porte deux figures de rhétorique marquantes : la personnification et la comparaison. Ces figures de rhétorique relèvent la puissance incontestable du féticheur comparée à celle de l'épervier que redoute la poule. Le dramaturge use du discours métaphorique, du discours proverbial propre à l'oralité pour magnifier le féticheur et sa science. Par ailleurs, « Voici le grand féticheur N'Douba » et « ...cette queue... » sont des didascalies expressives ou intégrées au discours que vient renforcer la didascalie fonctionnelle explicite « *le féticheur sort...tête de*

Mango ». Ces didascalies s'accommodent du discours pour mettre en évidence l'expression corporelle ou gestuelle signifiante des comédiens qui idéalise du coup les qualités du féticheur. L'emploi de l'impératif présent par l'acolyte du féticheur, « Suivez ses conseils, suivez scrupuleusement... », marque l'entreprise d'endoctrinement psychologique exercée par celui-ci sur le patient et les siens. Le féticheur n'administre aucun soin au malade, mais il profite de l'ignorance du peuple pour s'incruster définitivement dans les mentalités des citoyens et se prévaloir d'un tout sachant. Il exerce ainsi, sans cesse, un achat de la conscience du public toujours hypnotisé par les croyances ancestrales.

Tous les personnages qui remplissent des missions semblables à celles du féticheur dans les pièces analysées jouissent des mêmes privilèges et considérations : leurs avis ne peuvent être démentis ni contrariés. Dans *La Sorcière*, le féticheur officialise la tragédie de l'héroïne Ahossan Alloua parce que la notabilité et la communauté villageoise entière lui vouent une totale confiance. Dans *La couronne aux enchères*, la fin du règne du roi MianAoussi est la conséquence de la croyance béate de celui-ci et de son clan en ces prescriptions placées sous le sceau des dieux et des ancêtres. Dans *Entraves*, Koffi doit sa déchéance morale, psychologique et matérielle, et son siège dans le monde des alcooliques démentiels à sa soumission aveugle aux obligations érigées par les lois ancestrales. Au total, Amon d'Aby stigmatise la trop grande importance accordée aux croyances religieuses regroupées sous les appellations de « dieux, féticheurs, sorciers et esprits des ancêtres ». Le faisant, il appelle les citoyens à une prise de conscience individuelle et collective en vue d'un respect distancié de ces divinités africaines pour, désormais, s'ouvrir au vent de la modernité.

II. Du réalisme théâtral à l'apologie de la modernité

Amon d'Aby s'installe résolument au cœur des réalités socioculturelles de son temps pour construire son œuvre théâtrale. Il inaugure une nouvelle ère dramaturgique qui s'inspire de l'actualité quotidienne du citoyen, désormais placé entre l'enclume des us et coutumes africains et le marteau de la modernité venue de l'Occident. Le paratexte des pièces analysées constitue la première marque de réalisme théâtral dans son œuvre. Les titres des quatre pièces sont des signes avant-coureurs de ce théâtre réaliste. Porte d'entrée du monde imaginaire qu'il crée, le titre de la pièce et les sous-titres des tableaux et/ou actes préparent moralement et psychologiquement le public à recevoir des leçons tirées de l'actualité vivante comme le firent les dramaturges du XVIII^{ème} siècle européen : « Le but du genre nouveau, qu'ils s'attachent à définir, sera donc de nature essentiellement didactique. Or, pour enseigner, estiment-ils, il faut émouvoir : de là, une esthétique fondée sur un appel systématique à la sensibilité du spectateur ».⁷

Le titre de sa pièce éveille la sensibilité et la curiosité du lecteur/spectateur. *La Couronne aux enchères*, titre métaphorique, indique manifestement le passage d'un ordre ancien de gouvernement à un nouvel ordre avec tous les chocs moraux et psychologiques qui l'accompagnent. *Entraves* et *La Sorcière* relèvent les obstacles à franchir pour s'élever au-dessus des barrières coutumières. *KwaoAdjoba* attire l'attention du public sur le sort réservé à la gente féminine quand l'on se réfère au traitement accordé à la femme du théâtre traditionnel africain tel que souligné par Léonard Kodjo : « Les femmes du théâtre traditionnel africain sont toujours habillées de traits négatifs : elles sont coquettes et

⁷Victor HUGO, *Préface de Cromwell*, par Michel CAMBIEN, Paris, Librairie Larousse, 1972, p.13.

légères ou dotées de pouvoirs maléfiques ».⁸ Chez Amon d'Aby, les titres des pièces remplissent des missions fondamentales : ils installent ou réinstallent le public dans le contexte sociohistorique de l'œuvre, lui rappellent les réalités quotidiennes des populations et aiguissent sa sensibilité à découvrir et à vivre intensément les conflits et leurs péripéties animés par des personnages qui évoluent dans des espaces dramatiques aussi caractéristiques du réalisme théâtral.

Les conflits dramatiques se déroulent prioritairement dans des villages ivoiriens qui existent ou qui ont anciennement existé. Assini Maffia aujourd'hui centre touristique ivoirien, Ayamé, Maféré et bien d'autres villages expressément convoqués dans les pièces dénotent de la volonté du dramaturge de peindre la vie quotidienne des communautés villageoises de son époque. Les villes, dont la plus marquante reste Abidjan, font également partie d'un espace dramatique réaliste qui sous-tend la problématique village/ville ou tradition /modernité. Le Soudan, l'actuel Mali, évoqué dans *La Couronne aux enchères* et dans *La Sorcière*, étend le regard du dramaturge au-delà des frontières ivoiriennes pour préparer, déjà, à l'orée des indépendances politiques des colonies françaises d'Afrique, les mentalités des citoyens à affronter et à gérer, de la façon la plus idoine, les questions liées à la nationalité et aux mouvements transfrontaliers des populations. L'esthétique d'Amon d'Aby invite le public à, d'abord, s'identifier aux faits et actes dramatisés, les idéaliser par la suite pour, finalement, réaliser la catharsis, thérapeutique psychologique et morale.

Les noms des personnages s'accommodent de leurs lieux d'existence. Adjoba, MianAoussi, Koffi et Ahossan Alloua sont respectivement les personnages centraux de *KwaoAdjoba*, *La Couronne aux enchères*, *Entraves* et *La Sorcière*. Ces noms et ceux des autres personnages des pièces relèvent des noms régulièrement portés par les personnes vivant dans l'espace géographique dramatisé. Ils sont la marque du théâtre réaliste comme en témoigne Michel Pruner : « Le théâtre réaliste offre (...) des noms semblables à ceux de l'état civil ».⁹ Le roi, le chef de village, les notables, le Docteur, le gérant du bar, le sorcier, le féticheur, l'officier, les dieux, les esprits des ancêtres, les manœuvres des plantations, les danseuses...constituent des catégories sociales qui rentrent dans la composition des différents conflits dramatiques. Ces noms renvoient à des référents concrets, c'est-à-dire des personnages ayant effectivement existé ou donnant l'impression de sortir de la réalité contemporaine. Le gouverneur, le commandant et le garde de cercle convoqués dans *La Couronne aux enchères* situent le public dans le temps dramatique et rappellent la présence du colonisateur français en Côte d'Ivoire pendant cette période historique. Au total, les espaces dramatiques et l'identité des personnages participent à la construction d'une esthétique du théâtre réaliste au même titre que les thèmes qui sont remarquables par la dualité qui les caractérise.

"Le théâtre majeur" d'Amon d'Aby s'organise autour d'une constante thématique dans laquelle les us et coutumes africains sont opposés à la modernité. La médecine moderne s'impose avec autorité dans l'œuvre du dramaturge ivoirien. Cette science médicale anciennement inconnue ou méconnue du public africain est sollicitée dans *KwaoAdjoba* pour palier l'inefficacité de la médecine traditionnelle. Ses performances, sans doute extraordinaires, parviennent à attirer les faveurs des populations :

⁸Léonard KODJO, « Les personnages du théâtre de Ponty » in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines* n°3, Abidjan, NEA, 1981, p. 59.

⁹ Michel PRUNER, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.73.

Kakou. – Oui, vraiment, tu exagères. Il y a à peine trois semaines qu'on t'a confié au féticheur N'Douba et déjà tu trouves qu'il ne peut pas te guérir ?

Akroman (*avec énergie*). – Papa, quitte ces pensées. Ne perdons plus de temps. Il faut que je t'emmène aujourd'hui même à Abidjan.

Mango (*décidé*). – C'est cela. Que je meure ici ou là-bas, c'est égal et au moins, il ne sera pas dit que j'ai laissé échapper l'occasion de me faire guérir (*Mango se lève appuyé sur les épaules d'Adjoba et d'Akroman*)

KwaoAdjoba, Tableau I.

A travers « Papa, quitte ces pensées. Ne perdons plus de temps », Akroman crie son dépit pour un traitement qui ne peut soulager son père. Le même dépit est partagé par ce dernier qui préfère aller mourir à l'hôpital d'Abidjan, au lieu de rester au soin d'un guérisseur incompetent. La médecine traditionnelle marque son inefficacité, ses insuffisances et les limites de ses champs d'action. Elle n'est plus forcément adaptée à toutes les pathologies qui sévissent en Afrique. Elle devient au contraire onéreuse et constitue, en même temps, une source de pressions morales et psychologiques pour les populations. Son incapacité à guérir les maux des patients laisse ainsi la voie ouverte à la médecine moderne pour s'imposer :

Kendja (chef de village). – Neuf mois de traitement à Abidjan ont opéré le miracle que nous avons sous les yeux, la guérison, je dirais la résurrection de Mango, car, n'est-ce pas vrai, mes frères, que pour nous Mango était mort ?

KwaoAdjoba, Tableau III.

L'hyperbole « ...la résurrection de Mango » marque ici la joie débordante du chef face aux prouesses de la médecine moderne. Elle exprime un sentiment empreint de surprise et d'étonnement qui idéalise du coup ces performances. C'est encore la médecine moderne qui sortira Koffi, le personnage central de *Entraves*, du cercle infernal de l'alcoolisme :

Le Docteur. – Afin d'éviter toute complication ultérieure, avalez ce médicament avec ce verre de cognac.

Koffi. – Bon voilà ! Les docteurs commencent à comprendre maintenant !

Le Docteur. – C'est très bien ! Allez vous coucher, on verra la suite demain. Madame, votre homme a pris le fameux comprimé. Je viendrai lui donner le reste au lever du jour et à partir de demain même, il sera guéri de son vice. (...).

Entraves, Acte III, Tableau III.

Les temps verbaux utilisés par le médecin, notamment le présent de l'impératif « ... avalez ce médicament, allez vous coucher », sont significatifs de deux faits majeurs : l'ordre intimé au héros et le geste qui accompagne l'exécution de cet ordre. L'impératif a, ici, une double fonction : au-delà de sa valeur temporelle, il constitue une didascalie expressive qui appelle du héros l'usage du gestus, c'est-à-

dire l'usage du geste commandé et réalisé de façon réfléchi, signe du théâtre réaliste, pour relever la force de sa science venue de l'Occident. Le dramaturge insiste sur l'urgence à s'appropriier le vent de la modernité occidentale qui pénètre l'Afrique. Pour lui, en effet, la médecine occidentale peut guérir des pathologies incurables par la médecine traditionnelle. En présentant en gros plan les performances de cette nouvelle médecine, Amon d'Aby reste en même temps dubitatif sur la marque de confiance excessive que les populations africaines accordent aux vendeurs d'illusions constitués de certains féticheurs et guérisseurs traditionnels.

Lorsque le dramaturge ivoirien oppose les médecines traditionnelle et moderne dans *KwaoAdjoba* et dans *Entraves*, il présente, respectivement, dans *La Couronne aux enchères* et *La Sorcière*, les couples « monarchie/démocratie » et « sacrifice humain/droits élémentaires à la vie ». Dans *La Couronne aux enchères*, l'autorité de la loi coutumière perd désormais de son règne et de son audience auprès des couches sociales puisqu'une simple contestation de personnes autrefois classés de bas étage parvient à ébranler le fonctionnement normal du royaume. Le temps d'expérimenter une autre forme d'accession au trône royal est, désormais, ouvert :

Le commandant. – Il s'agit, dans le cas qui nous occupe, d'une affaire purement coutumière. Nous respectons vos coutumes. Dans deux semaines, il y aura dans tout le royaume massa une large consultation populaire. Nous nous bornerons à enregistrer et à entériner la décision de la majorité, car, dans ces sortes d'affaires, nous devons nous montrer extrêmement circonspects.

La Couronne aux enchères, Acte II, Tableau I.

L'autorité coloniale déclare la fin du système monarchique en brisant toutes les barrières imposées par la loi traditionnelle à travers l'usage du futur simple, « il y aura... », qui annule l'ordre ancien et rend obligatoire la convocation du conseil électoral au suffrage universel direct. Tout citoyen peut, désormais, solliciter, sans entraves, le suffrage du peuple pour en être le premier dirigeant. La vie dans le royaume devient sens dessus dessous au vu du résultat de l'épreuve qui porte un indigne au trône royal :

Le commandant de cercle (*en tenue blanche avec galons, etc.*). – (...) Le gouverneur, (...),

Arrête :

Article unique. – Le notable Kouamé Badou est nommé roi ou chef supérieur du Massa, en remplacement de N'Da Kouamé, décédé.

En conséquence, je lui remets la couronne.

(*Il met la couronne sur la tête de Kouamé Badou. Nouvelles acclamations. Coups de fusils.*)

La Couronne aux enchères, Acte II, Tableau III.

La cérémonie de consécration du roi change de camp sous les yeux et les mains impérialistes du pouvoir colonial. La loi du grand nombre a ainsi prévalu sur les règles anciennes jugées ségrégationnistes

par les opposants à MianAoussi. L'on s'accorde que les royaumes et leurs systèmes de fonctionnement ne pouvaient disparaître systématiquement de la Côte d'Ivoire en cette période coloniale. Aujourd'hui encore, ils sont toujours d'actualité : les royaumes du Sanwi, de l'Indénié, de Bouna, etc. existent et fonctionnent sans entraver la vie de la République. Il convient de lire la victoire de la démocratie sur la monarchie comme un appel du dramaturge à la culture de la diversité politique et de la liberté d'opinion dans la prise de décision à l'échelle nationale.

Ahossan Alloua est victime de la loi du dixième mauvais dans *La Sorcière*. Cette loi est inique et cynique. Sa mise en œuvre constitue un acte criminel, un assassinat, une exécution sommaire. Elle porte une atteinte à l'un des droits fondamentaux de l'homme, le droit à la vie. En la mettant sur la scène théâtrale, Amon d'Aby condamne publiquement son application. L'idéal du dramaturge ne se borne pas à la condamnation du crime odieux, mais il va au-delà en proposant le respect des droits élémentaires de l'homme par tous, au profit de tous, à travers le retour triomphal de l'enfant damné, Blou-tè, à Kongosso :

Sanoussi. – Je cherchais ma mère, je viens de la retrouver.

Le chef. – Tu te trompes. Celle-ci ne peut pas être ta mère, car elle n'a aucun fils vivant.

Le 1^{er} notable. – Elle a eu dix filles et fils, mais tous sont morts, y compris son mari. Il y a plus de vingt ans que nous avons enterré son dernier fils.

Sanoussi. – Alors, je ne me trompe pas, c'est bien ma mère...

Il y a vingt-cinq ans, à ma naissance, pour contenter vos fétiches, vous m'aviez enfermé dans ce cercueil et déposé au fond d'une fosse, sous prétexte que j'étais un « dixième mauvais »

La Sorcière ou Le Dixième mauvais, Acte IV, Scène 4.

Le jeu théâtral entre l'enfant prodige, Sanoussi, et la notabilité villageoise constitue une autre marque de l'écriture réaliste du dramaturge. Les échanges de répliques qui vont du « je » au « tu » et l'emploi des adjectifs possessifs « ma mère, ta mère, son mari, son dernier fils, ma mère, ma naissance, vos fétiches... » personnalisent le sujet et le focalisent sur Sanoussi ou Blou-tè. C'est un exercice pédagogique qui conscientise par la même occasion les populations villageoises à, désormais, renoncer aux crimes rituels auxquels Blou-tè a de justesse échappé. Amon d'Aby démontre ici la victoire de la vie sur la mort, du droit élémentaire à la vie sur les sacrifices ou crimes humains, de la vérité et de la justice sur la calomnie.

III. L'idéal sociétal d'Amon d'Aby

En organisant une critique participative qui propose des voies nouvelles en remplacement ou en complément des us et coutumes africains portés sur la scène, Amon d'Aby poursuit un idéal : l'Ivoirien en particulier et en général tous les peuples qui partagent avec lui les mêmes valeurs socioculturelles doivent accepter de construire une synthèse de ces lois traditionnelles et de la modernité venue de l'Occident sous la forme de leçons qui « soient le résultat d'un métissage conscient ou non de cultures

qui s'interpénètrent »¹⁰. Au-delà donc de la critique de la culture africaine qui focalise l'attention du lecteur/spectateur dès l'entame des pièces, les thèmes suggèrent une adaptation des mentalités des citoyens aux réalités d'une société en pleine mutation. Son esthétique présente une thématique d'ensemble structurée autour du couple tradition/modernité. Le constat que l'on fait de cette dualité est le suivant : les lois sociales et politiques qui fondaient les sociétés traditionnelles africaines sont mises en minorité par de nouvelles valeurs engendrées par la cohabitation du Noir et du colonisateur blanc. Ces règles sociétales sont désormais inadaptées et/ou inefficaces pour certaines et cruelles pour d'autres. Le dramaturge ne les condamne pas au sens de rejet systématique, mais il les présente en insistant sur leurs insuffisances ou limites qui sont en déphasage avec l'évolution de la société. Il insufflera d'ailleurs sa vision idéologique au vieillard KoulouMiessan qui appelle, en guise de conclusion à *La Couronne aux enchères*, ses concitoyens à faire une lecture distanciée des tableaux peints pour en tirer les meilleurs partis :

Le vieillard KoulouMiessan. – Mes frères, la destitution, le remplacement et la mort de MianAoussi posent avec acuité le problème de notre évolution et de l'affirmation de notre personnalité au contact des européens.

Devons-nous nous efforcer de ressembler le plus possible aux Blancs en méconnaissant, en méprisant, en reniant même notre propre civilisation, en faisant table rase de l'ensemble de nos institutions ? Ou bien devons-nous apprendre à apprécier et à conserver notre patrimoine culturel tout en y laissant pénétrer largement le soleil du progrès ? Méditons bien tout cela, mes frères. (...).

La Couronne aux enchères, Acte III, Tableau Unique

La tirade du vieillard KoulouMiessan fait démentir la thèse qui soutient que le théâtre colonial ivoirien n'est pas un théâtre engagé. Au contraire, il l'est doublement car, l'œuvre d'Amon d'Aby, tout en critiquant la culture africaine, interpelle également l'administration coloniale sur ses écarts vis-à-vis des administrés. Le dramaturge fustige la brutalité avec laquelle le colon combat ou nie l'existence des cultures africaines. L'apostrophe, « Mes frères », est un cri d'amertume et de désolation du vieillard, témoin et gardien de ces valeurs culturelles, de la dignité du peuple dans son entièreté. Il appelle ainsi à une prise de conscience individuelle et collective en vue de renoncer au mimétisme insouciant et/ou au rejet systématique de tout ce qui relève de l'Européen. Il invite plutôt à la construction d'une synthèse inclusive des cultures qui s'affrontent ou se frottent comme Homi Bhabha en a fait l'heureuse expérience :

« Quitter Bombay (...) pour aller étudier à Oxford a été à bien des égards le point culminant d'une trajectoire de classe moyenne indienne qui associait éducation scolaire et culture "élevée" pour imiter les canons du goût "anglais" de l'élite et se conformer à ses coutumes et ses confort ». ¹¹

¹⁰Sergio KOKIS, « Littérature et dialogue interculturel » in *Littérature et dialogue interculturel*, Sous la direction de Françoise TETU DE LABSADE, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. IX.

¹¹Homi BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, 2^e édition, Payot et Rivages, 2007,

L'Indien emporte en Angleterre un bagage culturel qu'il mixe avec les réalités d'un autre standing trouvées sur place. Il en tire la meilleure composition pour en faire une culture hybride, une culture nouvelle, désormais socle de sa vie. La quête du dramaturge ivoirien s'apparente à cette expérience dans la mesure où il est question de la rencontre des cultures africaines et européennes dans ses pièces analysées.

La mise aux enchères de la couronne royale présentée en gros plan dans *La Couronne aux enchères* est donc un symbole, une métaphore de la vie politique en Côte d'Ivoire en particulier et, en général, dans toutes les colonies françaises qui aspiraient à l'accession à l'indépendance politique. Cette métaphore est une forme subtile d'inviter le colonisateur à laisser pénétrer le vent de la démocratie dans les colonies afin de permettre aux citoyens nationaux de choisir librement leurs dirigeants. Elle suscite, par ailleurs, chez les leaders africains, la culture de la tolérance en acceptant les divergences d'opinion politique les uns envers les autres. C'est un appel au renoncement à l'embrigadement, à l'étouffement et au confinement des mentalités des forces vives dans des limites de lois sélectives et ségrégationnistes de quelque origine.

Les tableaux de la loi de la succession tant au niveau familial qu'étatique, de l'hospitalité africaine et des sacrifices humains grossièrement présentés doivent faire prendre conscience au colonisateur et à ses substituts que l'Ivoirien, voire l'Africain, a une culture sur la base de laquelle sa vie est construite. Cette réalité socioculturelle mérite, en tout état de cause, reconnaissance et respect. Certes, la civilisation africaine doit accepter de recevoir du « sang » venant d'ailleurs, du sang venant de civilisations étrangères. Mais, faudrait-il que l'introduction de ces nouvelles valeurs dans la société africaine se réalise sans mépriser l'existant. C'est bien le sens de la longue réplique du vieillard KoulouMiessan et du cri de cœur d'Akouba à la fin de *Entraves* exprimé en ces termes :

Akouba. – Certes, l'hospitalité est une excellente qualité que nous avons héritée de nos pères, mais il y a hospitalité et hospitalité. Et s'il se pouvait que nos aïeux ressuscitent, je suis sûre que là-dessus, leur conception serait exactement conforme à la nôtre, car enfin, s'endetter du premier janvier au 31 décembre pour entretenir des parasites familiaux n'est, à l'heure actuelle, que vanité et pure folie.

Entraves, Acte III, Tableau III.

Le monde évolue avec ses contraintes sociales, culturelles, économiques et politiques dont il faut toujours tenir compte, telle est la thèse développée par le dramaturge ivoirien. Il a conscience du choc que provoque la cohabitation du Noir et du Blanc, car il est convaincu qu'« en quittant son pays d'origine, l'émigré européen emporte dans ses bagages des habitudes, des images, une sensibilité particulière qui, rendue dans un nouveau pays, va s'affirmer, s'affiner, se révéler peut-être même au contact de l'autre, son semblable, son frère ».¹² Mais, il croit en la possibilité de fédérer cette nouvelle énergie avec le socle existant pour construire une société nouvelle viable et promise à un bel avenir pour toute l'humanité.

p.10.

¹²Sergio KOKIS, « Littérature et dialogue interculturel » in *Littérature et dialogue interculturel*, Sous la direction de Françoise TETU DE LABSADE, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. IX.

Conclusion

Le philosophe béninois Paul Hountondji, en parlant de la tradition africaine, affirme : « Une culture n'est jamais une chose inerte, mais une invention perpétuelle, un débat contradictoire entre des hommes enchaînés à un même destin et désireux chacun de rendre ce destin le meilleur possible ».¹³ Amon d'Aby fait sienne cette affirmation dans les pièces-supports de notre analyse. Son œuvre théâtrale est une somme de questionnements portant sur la culture africaine dans la période historico-politique des années 50 des colonies africaines. Sa tâche consiste à inviter le lecteur/spectateur à pratiquer les lois et coutumes africaines selon une vision dialectique. Pour lui, en effet, le temps est désormais venu de fédérer les meilleures leçons tirées de la civilisation africaine avec les éléments positifs de la modernité introduite par l'administration coloniale pour obtenir une synthèse culturelle qui serait le ciment d'un monde nouveau.

¹³ Paul HOUNTONDJI, *sur « la philosophie africaine »*, Paris, Maspero, 1977, p.233.

BIBLIOGRAPHIE

AMON D'ABY (François-Joseph), « Entraves, Kwao Adjoba, La Couronne aux enchères et La Sorcière ou Le Dixième mauvais » in *Le Théâtre populaire en République Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle Culturel et Folklorique de Côte d'Ivoire, 1965, pp. 13-86.

-*Le Théâtre en Côte d'Ivoire des origines à 1960*, Abidjan, CEDA, 1988.

BLEDE (Logbo), « Le Théâtre de Césaire : continuité dramatique » in *En-Quête*, Revue Scientifique de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université de Cocody, Abidjan, PUCI, 1997, pp.11-22.

HOMI (Bhabha), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, 2^e édition, Payot et Rivages, 2007

HOUNTONDI (Paul), *Sur « la philosophie africaine »*, Paris, Maspero, 1977.

HUGO (Victor), *Préface de Cromwell*, par CAMBIEN (Michel), Paris, Larousse, 1972.

KODJO (Léonard), « Les Personnages du théâtre de Ponty », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines n°3*, Abidjan, NEA, 1981, pp. 51-70.

KOFFI (Kwahulé), *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1996.

KOKIS (Sergio), « Littérature et dialogue interculturel » in *Littérature et dialogue interculturel*, Sous la direction de Françoise TETU DE LABSADE, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, pp. IX-XVI.

LIOURE (Michel), *Le Drame : de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.

PRUNER (Michel), *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

SERVIER (Jean), *L'Idéologie*, Paris, PUF, 1982.

TETU DE LABSADE (Françoise), *Littérature et dialogue interculturel*, Paris, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1997.

UBERSFELD (Anne), *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

VINCILEONI (Nicole), *Comprendre l'œuvre de B. B. DADIE*, Paris, Saint-Paul, 1987.