

## **Théâtre-rituel et symbolisme de la renaissance chez Werewere Liking: L'exemple d'*Une nouvelle terre***

**Amadou Ouédraogo**  
*University of Louisiana at Lafayette*

L'un des traits marquants de l'œuvre dramatique de Werewere Liking réside manifestement dans le recours au mythe et au rituel à la fois comme outil esthétique, comme objet de réflexion philosophique, et comme moyen d'expression des visions et croyances propres aux groupes sociaux qui y sont représentés. Pour l'essentiel, il est question ici de l'acte rituel en tant que geste sacré permettant la rénovation du mythe, donnant à l'homme le moyen de *lire* le monde afin de *se dire* soi-même et de s'accomplir. L'œuvre, expression d'une quête permanente de la plénitude, s'enracine dans l'intangible et l'invisible, pour mieux fixer le réel et le vrai. Telle est la perspective dans laquelle s'inscrit résolument la pièce *Une nouvelle terre: Rituel d'investiture d'un nouveau village*.

Ancrée dans l'ethno-mythologie, reposant sur l'esthétique et les principes du théâtre-rituel, cette pièce célèbre le mythe, et plus spécifiquement le mythe originel de l'installation du peuple Bassa du Cameroun. Cependant, le mythe, comme tout ce qui y touche, est propre à transcender toutes les limites, d'abord spatiales et temporelles, puis subjectives (linguistiques, sociologiques, culturelles), pour se faire interrogation existentielle ; pour se faire regard sur soi, expression de la quête de soi et de l'absolu, aspiration infuse et infinie. La pièce nous permet surtout de saisir l'idéal du théâtre-rituel selon la vision de Werewere Liking : un art qui aspire à une absolue transmutation du groupe social à travers la consécration et la réitération du geste rituel, qui vise à garantir la plénitude de l'individu et la communion du groupe face à un destin immanquablement partagé. En somme, un art qui s'attache à préserver le monde de la torpeur et de la décrépitude.

*La queue du Diable* et *Du sommeil d'injuste*, deux autres pièces de Werewere Liking, qui s'inscrivent elles aussi dans l'optique du théâtre-rituel, ont la particularité d'illustrer des rites avortés, non accomplis. Faute d'avoir abouti à la purification et à la transmutation, ces pièces trahissent assurément la vision rédemptrice dont se réclame traditionnellement le rite. Dans cette mesure, on pourrait qualifier ces deux pièces de récits « anti-rituels ». En revanche, des pièces telles que *La puissance de Um* et *Une nouvelle terre* se veulent des manifestations du rituel-modèle, illustrations du geste accompli et exemplaire à travers lequel acteurs et spectateurs, dans une parfaite communion mystique, participent à la célébration en tant que réitération du geste originel de la création, en tant que restauration du mythe primordial, donc essence et gage d'un devenir infrangible. A cette caractéristique de rituel-modèle s'ajoute, en ce qui concerne *Une nouvelle terre*, la dimension hautement symbolique de la figure

féminine qui retient notre attention. Aussi, entreprenons-nous de mettre en évidence la valorisation de cette figure, puis de la mettre en relation avec toute la symbolique du renouveau, de la palingénésie à la fois humaine et cosmique qui est au centre de l'œuvre. Pour ce faire, nous dépassons à dessein le cadre et les éléments d'ordre purement ethnographique qui fondent le récit, pour privilégier une lecture symbolique plus ouverte et plus expansive, encore que ces deux optiques sont loin de s'exclure mutuellement.

Somme toute, cette démarche apparaît d'autant plus judicieuse qu'il est question de théâtre-rituel, un art que Liking perçoit comme la « reproduction » ou le « prolongement » de l'acte rituel. Or, il est bien reconnu que l'espace rituel est le lieu par excellence où le langage symbolique se déploie à l'infini. Marie-José Hourantier, dans son ouvrage *Du rituel au théâtre-rituel: Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine* confirme bien les rapports ontologiques entre le théâtre et le théâtre-rituel dans le contexte culturel et social qui détermine l'œuvre de Liking, puis elle examine le sens et la profondeur symboliques des gestes, des objets et des espaces qui composent la pièce du théâtre-rituel. Cette vision guide notre cheminement, mais il nous semble judicieux de la rendre plus complète en commençant par un examen de la mission singulière dont le personnage féminin est investi dans la pièce.

### **1. La quête de la régénérescence ou l'impulsion féminine**

*Une nouvelle terre* est le récit du parcours à la fois fulgurant et décisif d'une communauté en quête de régénérescence, une communauté qui, face aux abus et à la tyrannie du pouvoir, face à la déchéance et à un destin incertain, décide d'aller fonder un nouveau monde, de trouver une nouvelle terre: « Il nous faut revivre, agir de nouveau... Reconstruire un nouveau village. Repartir d'un nouveau pas [...] Partir et renaître ailleurs » (*Nouvelle Terre* 34). Cette ultime prise de conscience est suscitée par la voix résolue qu'est celle de Soo, l'épouse qui pousse son compagnon (Nguimbus) à la révolte et à l'action. Progressivement, la population tout entière s'engage dans ce mouvement de contestation de l'autorité, dont les assises s'ébranlent inexorablement. La pièce se termine par le triomphe de l'acte de sédition suscité par Soo, lorsque la communauté se réinstalle dans un nouveau village, sur une nouvelle terre. Se produit alors une véritable apothéose, parfaite communion d'une collectivité unie par l'impulsion de la renaissance. L'accomplissement de la régénérescence est illustrée par une multitude de personnages et d'objets symboliques, dont Soo, le sage, l'enfant, Ngué le Vieux Masque, le Ndingà, l'artiste, la clé, la racine, les morceaux de percale, la bougie, et la poudre de kaolin. Nous reviendrons sur cet inventaire, même si l'objet n'est pas d'en faire un examen minutieux. Cette réinstallation de la communauté, en tant que quête du renouveau, se veut un acte foncièrement rituel car, selon la

cosmogonie du peuple Bassa, elle est à l'image du parcours héroïque des deux frères mythiques Kôba et Kwan qui fondèrent ce groupe ethnique.

La place et le rôle ainsi dévolus à Soo concourent à la spécificité ou à l'originalité de l'œuvre, tant il est vrai que ses attributs sont traditionnellement propres à la figure masculine. Ici en effet, la femme participe pleinement au mythe de la création, sinon de la re-création. Actrice centrale de l'édification de la nouvelle communauté, éveilleuse des consciences, parangon de la résistance et de la probité, elle s'apparente (de manière sans doute inespérée) à la figure du héros fondateur ou du héros civilisateur. Voilà donc qui donne à *re-penser* l'iconicité de la figure féminine pour, au bout du compte, *re-lire* l'historiographie, lui rendre, pour ainsi dire, une part bien souvent occultée.

Dès le début de la pièce, on est frappé par le contraste entre les deux membres du couple, Nguimbus et Soo. Sans cesse, l'épouse reproche à son homme sa patience excessive, sa passivité. Décrite comme « la passionaria très décriée du village », elle se caractérise quant à elle par la fougue et la pétulance, voire la furie. Du reste, le terme « passionaria » qui lui est associé semble particulièrement éloquent, en ce qu'il synthétise la multitude d'attributs qui lui sont propres, dont la passion et la véhémence incoercibles, l'abnégation et le refus de la compromission. De tout le village, seule Soo est assez intrépide pour récuser ouvertement et publiquement l'autorité du Chef, et s'indigne des atermoiements et de l'inaction de son compagnon. Sa révolte est née de l'exaspération face à l'absurde et à l'inadmissible, tandis que Nguimbus, lui, s'en accommode parfaitement : « Ce n'est pas nous seuls qui pouvons changer le monde. Il faut attendre... Le moment viendra... Tout ce que nous pouvons faire maintenant, c'est attendre et la boucler [...] Tous les héros sont sous terre... Jouons le jeu comme tout le monde... Rien n'est éternel... » (19, 20). Critique et incisive, Soo refuse de s'accommoder de l'ordre établi, entreprend de marquer son temps par une action à la fois inédite et prodigieuse, celle de changer le cours du destin de son peuple.

Par ailleurs, il importe de relever que Soo tient son nom de sa gémellité : son nom est celui qu'on donne traditionnellement à la deuxième des jumelles. D'un point de vue symbolique, la gémellité confère au personnage une dimension qui porte bien au-delà du visible et du réel. En effet, la gémellité fait de l'individu un être « insaisissable » et « abscons », qui participe au surnaturel et aux mystères du monde. Entre autres valorisations, on pourrait noter avec Jean Chevalier et Alain Cheerbrant (546) que les jumeaux sont toujours chargés d'une valeur intense, d'une force puissante, soit à la fois dangereuse et protectrice, soit exclusivement dangereuse ou protectrice. Ainsi, certains récits cosmogoniques font état de héros créateurs jumeaux, aux fonctions antagonistes. Dans bien des cas, les jumeaux expriment l'unité d'une dualité équilibrée, symbolisent l'harmonie intérieure obtenue par réduction du multiple à l'un. Une telle symbolique conforte donc les traits quelque peu « mystiques » ou « cosmiques » du personnage de

Soo, comme pour donner créance au choix porté sur sa personne, légitimer ses dispositions à accomplir la mission qui lui incombe.

Tandis que Nguimbus représente la résignation et la stagnation, Soo incarne la rénovation. Elle est l'impulsion qui pousse irrésistiblement au regard sur soi, qui induit jusqu'au dépassement de soi, c'est-à-dire, qui permet de *se re-faire*, pour atteindre à l'immuabilité. C'est bien l'initiative de Soo qui, conjuguée avec l'action de Ndingà (artiste et prêtre officiant), offre à la communauté l'espoir de la régénérescence à travers le parcours et le rituel initiatiques. Une quête d'autant plus profonde qu'elle répond à une aspiration divine, du fait qu'elle est à l'image de la quête mythique des deux frères Kôba et Kwan qui descendirent le Fleuve Blanc sur une feuille de « Likogui » pour fonder une nouvelle communauté ; une quête à l'image donc d'un « acte fondateur » dont la splendeur est sans cesse célébrée par la tradition qui trouve dans l'abnégation et l'héroïsme des deux frères une source d'inspiration exemplaire. Il s'agit alors d'une réitération ou d'une re-crédation du mythe destinée à en assurer l'intemporalité : le mythe demeure à jamais actuel et c'est par son moyen que le groupe peut trouver l'harmonie et la plénitude, qui passent par la réconciliation avec soi, avec l'Autre et avec l'univers. Ainsi, le rituel initiatique dont il est ici question, selon les termes de Marie-José Hourantier dans son introduction à *Une nouvelle terre*, tente de « revenir à la pureté du mythe, de replacer les hommes dans cet état de fraîcheur originelle où les Forces intactes orientaient la société vers des actions positives » (8).

Ces aspects mythiques attestent des vertus inhérentes à la figure féminine : c'est en effet elle qui rend possible l'acte rédempteur par lequel s'accomplit le destin communautaire et cosmique. Bien plus, elle ordonne et dirige l'exécution du rituel, consciente de sa vocation à créer et à perpétuer la vie : « Mon premier sanctuaire, c'était ici. J'y apprenais à faire éclore la vie » (43). Puis, elle se trouve au centre de l'accomplissement de « l'alchimie des nouveaux lieux » qui représente l'essence de l'acte initiatique. C'est en cela que tous les objets qui participent à la symbolique de la renaissance sont en rapport avec elle : l'énorme clé qu'elle retrouve et qui est censée ouvrir les portes de la Connaissance, la bougie et la poudre de kaolin qui éclairent le chemin de l'idéal, l'étoile dont elle rallie les points en vaporisant son passage de poudre de kaolin, formant ainsi une étoile à six branches, lumineuse, symbole de la réalisation à l'échelle cosmique, Fini et Infini (48). On pourrait ajouter à ce réseau symbolique l'enfant qui apparaît à la fin de la pièce, symbole d'espérance et d'immortalité, promesse d'un avenir exempt de vilenie et d'abjection. Quant au Masque, il est l'essence même du pacte sacré qui unit l'homme au divin dont il est le reflet, la force qui permet la fusion du visible dans l'invisible. A ce titre, sa présence à la fin du rituel d'installation équivaut tout simplement au signe de la consécration et de l'osmose de toutes les composantes de la vie.

Voilà qui revient à conférer à la femme une dimension et un visage cosmiques, à savoir qu'elle s'identifie à bien des égards aux forces cosmiques dont elle partage le

mystère et l'incommensurabilité. S'opère donc ici une sublimation de la femme et une célébration de son enracinement dans le monde car, comme l'écrit François de Saint-Cheron, la femme « humanise le monde [...] parce que les éléments sont confusément féminins » (65-66). Comme la terre, la femme est source et créatrice de vie, nourricière de la vie. Images métonymiques l'une de l'autre, les deux se conjuguent pour constituer ce que Mircea Eliade désigne comme le « circuit anthropocosmique de la fécondité » (*Traité* 166). Assurant l'alternance de la vie et de la mort, la femme se trouve au cœur du principe cyclique de l'existence. Signe de l'éternel retour, expression de l'indissolubilité de la vie, elle est le gage absolu d'une « rédemption universelle ». Même lorsqu'elle meurt (physiquement, biologiquement), c'est pour nourrir et sanctifier la vie, à l'image par exemple de la femme senghorienne, élevée à une dimension presque mystique :

Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel  
Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir  
les racines de la vie. (20)

Poétisation d'une beauté infinie, inaltérable et hors du temps, d'une splendeur qui donne au poète une voix pour chanter le monde, qui lui ouvre la voie d'une sublime communion avec l'univers. Des vertus d'immutabilité dont Soo se réclame d'ailleurs, elle qui a parfaitement conscience de ses attributs, de sa vocation à créer et à pérenniser la vie, dispositions qu'elle magnifie et qu'elle espère préserver à jamais :

Tant de vies se heurtent contre des portes fermées à double tours...  
Tant de vies errent le long du labyrinthe...  
Je donnais la vie  
La vie seulement  
Fasse que désormais je puisse ouvrir d'autres brèches,  
Réassumer mon rôle initial !... (44)

En agissant comme actrice principale dans l'accomplissement de ce rituel de l'expiation et de la survivance, Soo se mue en une figure à la fois mythique et mystique grâce à laquelle se réalisent les « fusions essentielles », celles qui confèrent au monde sa totalité, à l'être sa complétude : fusions entre l'ici et l'au-delà, le visible et l'invisible, le conditionné et l'immuable. S'explique alors la dimension toute particulière tant de l'élément que du langage symboliques. Le symbole occupe le cœur de l'action, il en constitue le substrat, le fondement. Au réseau des objets symboliques évoqués plus haut, on peut indexer en outre les deux morceaux de percale – dont le noir figure le supplice inhérent à l'épreuve initiatique, tandis que le blanc représente la candeur et l'élévation, gage de l'équilibre et de l'espérance retrouvés –, ainsi que la racine de «

yamb » qui découvre la vérité et permet à l'initié d'y accéder. Autant de repères qui marquent le sentier de la quête, autant de jalons qui soutiennent et guident les pas du néophyte, qui lui permettent d'avoir une vision *autre* de la réalité.

Par ailleurs, il convient de relever que le premier tableau de la pièce s'ouvre sur « Un village morne, encore endormi » (19). L'image de la torpeur et du sommeil évoque le symbolisme de la mort rituelle ou mystique qui précède la renaissance : symbolisme du nécessaire retour à la matrice originelle ou à l'état embryonnaire, siège des transmutations et de toutes les promesses de vie, mais toute proche de l'informe, de l'indistinct et du néant auxquels il faut revenir pour espérer le renouveau de la vie ; retour à l'indifférenciation primordiale, dirait-on sur un plan cosmogonique. Des images que vient corroborer tout un symbolisme chromatique que suscite l'isomorphisme nuit-ténèbres-mort en tant que représentation de l'état pré-formel, siège de la germination et de la vie en devenir, comme par opposition à la nitescence qui serait alors le signe de l'existence en cours. Car, comme le soutient Eliade, « Les ténèbres sont un symbole de l'*Autre Monde*, aussi bien de la mort que de l'état fœtal » (*Initiation* 50). Il reste à évoquer la scène poignante qui ouvre le deuxième tableau, image du village que dissipent les brumes matinales, village en ruines, jonché de débris et d'objets hétéroclites (sièges branlants, casseroles trouées, vieilles Calebasses, fusils rouillés, bougie entamée, etc.). Spectacle à la fois de la vie qui s'étiole et de celle qui va éclore, illustration du cycle grandiose dont la vie et la mort sont les composantes inéluctables.

Un symbolisme des plus diserts et des plus expansifs se cristallise autour de la figure féminine, par qui se réalise alors la perpétuation de la tradition, qui détient la Parole en tant qu'essence ou principe du rituel. Alors, affirme Hourantier, « La Parole jaillit de la Femme, éternel symbole de la fécondité triomphante [...] Et le contact avec l'au-delà est rétabli ; l'Initiation continue à transmettre l'essentiel de la Tradition, prête à s'enrichir des acquis du présent » (*Une nouvelle terre* 11). Car la Parole est Verbe, et le Verbe est non seulement impulsion créatrice, mais aussi la voix du passé et des ancêtres. Comme telle, elle assure la continuité de la collectivité et de ses valeurs, consacre l'incommensurabilité des rapports qui lient l'homme à l'invisible transcendance. Riche de toutes les virtualités, elle est l'élément qui, mieux que tout, participe à la fois de l'humain et du divin. En elle réside la somme de connaissances et d'expériences auxquelles la communauté s'identifie ; c'est par elle que ce patrimoine est transmis à la postérité, ce qui en fait le lien inaltérable entre les générations.

Soo et les autres femmes passent pour être les instigatrices de tous les troubles que connaît la communauté. Ainsi s'expliquent les consignes que le personnage du Flic reçoit du Chef : « Ouvre l'œil sur les femmes : ce sont elles les responsables de nos malheurs. Cancans, complots, agitations... » (28). Soo, comme nous l'avons établi, est à l'origine du vaste mouvement de contestation qui débouche sur le besoin de fonder un nouveau village. Mais dans un contexte rituel comme il en est question ici, il s'agit bien

de troubles qui entrent dans l'ordre normal des choses. A savoir que c'est la révolte de Soo qui rend possible la prise de conscience, le désir d'introspection et le vœu d'une rédemption. Ainsi, elle est certes source de désordre, mais d'un « désordre salvateur », nécessaire à la renaissance et au renouveau.

Il n'est que de songer à la scène finale de la pièce pour mesurer toute la portée du rôle et des attributs conférés à la figure féminine. Cette scène se veut une ultime consécration de la renaissance que suscite une vive communauté de vision et d'aspiration. Puis ce refrain qui, sans cesse, revient à l'unisson : « Heureux les fils de Kôba et de Kwan ! » ; signe d'une parfaite allégeance aux ancêtres mythiques, signe que la communauté se sent renaître, qu'elle se hisse à une perspective inédite.

Aussi, *Une nouvelle terre* est-il un récit sacré dont la particularité est de placer la figure féminine au cœur de la cosmogonie et du mythe, au centre de l'accomplissement du rite de la renaissance. En rendant possible l'exécution du rite de réinstallation, la femme participe pleinement à la mise en place de l'histoire et du destin de sa communauté. Ce faisant, elle contribue à éclairer la conscience et la sensibilité des siens, pour les induire à la recherche effrénée du Vrai et du Juste. En conférant une telle vocation au personnage féminin, Werewere Liking, procède à ce qui nous paraît être une réhabilitation de la figure féminine dans un contexte social et culturel où la tendance est de lui nier bien des fonctions et prérogatives, et où elle est, à bien des égards, exclue de tout ce qui touche à la conduite du destin communautaire.

Plus encore, la femme contribue ici à assurer la survivance du mythe, notamment celui des origines, ce qui revient à réinstaller la communauté dans sa souveraineté originelle, à lui permettre de se réconcilier avec elle-même, avec son passé « exemplaire », ou encore avec la splendeur et la candeur des origines. Aussi la femme aide-t-elle à vivifier et à sanctifier le pacte ontologique qui lie le groupe à la transcendance et assure son devenir. De même, elle participe constamment à la supplique qui vise à obtenir la mansuétude divine propre à soutenir l'action humaine. Car il est question pour l'individu de sortir de soi, afin de se concilier des forces et vertus qui sont au-dessus de son humble et précaire condition, des forces susceptibles de lui procurer une existence plénière parce que sans cesse régénérée.

## **2. Théâtre-rituel, perpétuelle rénovation et reconquête du destin**

Œuvre initiatique par excellence, *Une nouvelle terre* se veut un récit « exemplaire », celui qui fait du geste rituel la répétition de l'acte de création des dieux *in illo tempore*, celui qui rend possible le « renouvellement » et qui, de ce fait, participe à la réfection du monde. On l'a vu, la pièce célèbre le mythe originel de l'installation du peuple Bassa. A ce titre, le rite apparaît comme vérité archétypale du mythe, dans la mesure où il permet de revivre le mythe et l'histoire sacrée de la communauté, c'est-à-dire de communiquer et de perpétuer la sacralité de la création. Il se veut, pour ainsi

dire, acte effréné de la remontée du temps, quête tumultueuse des origines. En rendant ainsi possible la « réversibilité » du temps, le mythe – en se conjuguant avec le sacré – finit par toucher à la réalité, pour en devenir l'essence et le fondement. En ce sens, il se fait à la fois interrogation, réflexion et action sur soi, sur le groupe et sur le monde, de même qu'il traduit la recherche de l'élévation, le désir véhément de se transcender pour s'accomplir. C'est-à-dire qu'il exhorte à se hisser au-dessus du tumulte du monde sensible, pour aspirer à l'Essentiel, à l'Infini, à l'Intemporel.

S'explique alors que le troisième et dernier tableau de la pièce (consécration de la renaissance de la communauté suite à l'accomplissement du rituel) s'ouvre sur l'aube d'une nouvelle ère qui point :

C'est le petit matin.  
Et c'est une clairière au flanc d'une montagne  
Les oiseaux piaillent  
La nature chante.  
[...] le soleil chasse les dernières ténèbres...(47)

Belle symphonie que ce spectacle du retour à la vie et à l'efflorescence. Renaissance de la nature, à l'image de celle de l'homme. Une nouvelle naissance qui, l'a-t-on indiqué, nécessite la résorption dans le néant et l'indistinct, car, comme l'écrivent Michel Caron et Serge Hutin dans *Les Alchimistes*, « rien ne peut renaître à un état meilleur sans mourir préalablement et subir la période de dissolution et de putréfaction de ses principes antérieurs » (154). Ce principe rituel classique veut que la vie et la mort s'enchaînent résolument l'une dans l'autre, se nourrissent et s'enrichissent mutuellement. D'où toute la justesse des propos de Ngué le Vieux Masque lorsqu'il clame : « C'est l'implacable loi : Le pourri engraisse le neuf. Le plus faible sert le plus fort » (35). Cette vision naît de l'inaltérable principe de l'« éternel retour », porteur de tous les espoirs d'une vie impérissable.

Là réside toute la quintessence de l'acte initiatique en tant que *rite de passage*, exactement au sens où l'entend Arnold Van Gennep : « Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. C'est agir puis s'arrêter, attendre et se reposer, pour recommencer ensuite à agir, mais autrement » (272). Acte induisant à l'introspection, disions-nous, le rite se veut interrogation permanente, interrogation profonde et active qui, comme le soutient Werewere Liking dans *Une vision de Kaydara d'Hamadou Hampâté Bâ* (93), sera pour le néophyte la meilleure participation à sa propre thérapie, à son élargissement de conscience, à sa libération et à son épanouissement.

En ce qui a trait à son souci constant de voir perpétuer la tradition mythique, notamment à travers le théâtre-rituel, Werewere Liking déclare dans une interview accordée à Michelle Mielly :



My literature [aims at] reestablishing a tradition that existed and thrived for centuries. A tradition must prove its efficiency in relation to its capacity to perpetuate itself. I always say that the modernity of today is the tradition of tomorrow. Creation is divine, transformation is human (*Mielly*, disponible en ligne).

Une telle réflexion nous permet d'entrevoir l'une des fonctions essentielles de l'art du théâtre comme cette dramaturge le conçoit : il s'agit de la vocation du théâtre à être, selon le terme de Monique Borie, un « acte social » (7), c'est-à-dire sa vocation à formuler la vision du groupe, à susciter sa cohésion et lui fournir des repères viables. Cette perception, justement, s'applique au contexte de l'Afrique contemporaine, caractérisée par un certain nombre de crises et de mutations (sociales, culturelles, identitaires, etc.) face auxquelles l'art dramatique invite à la réflexion, à l'introspection, à la remise en question de soi. En effet, face à l'effritement de certaines valeurs dites traditionnelles, face à la perte de l'idéal communautaire, il s'impose de trouver une forme d'esthétique propre à susciter l'*accomplissement* indispensable à l'équilibre à la fois moral, social et psychique, une voie par laquelle l'individu entreprend de se réapproprier sa vie, son destin. Qu'il suffise de songer par exemple à l'heureuse thèse que soutient Roger Chemain dans *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française* (241-397), à savoir que le recours à l'imaginaire en tant qu'outil esthétique n'est autre que l'illustration de l'irrésistible besoin que ressent l'Africain de l'ère post-coloniale de reconquérir un destin qui semble lui échapper au gré des vicissitudes de l'histoire.

Reste à inscrire *Une nouvelle terre* dans l'optique d'une tendance plus générale, perceptible dans la littérature et le cinéma africains autour des années 1980. A cette époque en effet, les élans du réalisme social et l'engagement de type sartrien des années qui ont immédiatement suivi les indépendances de 1960 s'estompent quelque peu pour faire place à ce qu'on pourrait appeler un « retour à soi », une foi plus véhémement au patrimoine culturel ancestral, une plus profonde aspiration à l'imaginaire et à la spiritualité. Un peu comme si l'Africain, désabusé par ses expériences coloniale et post-coloniale, contrit d'avoir dénié son propre « héritage identitaire », avait pris conscience que seul en lui-même et en ses valeurs ancestrales réside la voie du salut face à un monde en déperdition et dont il n'est pas nécessairement l'artisan.

Dans le contexte d'une telle perspective identitaire, il s'agit de mettre la création artistique en relation avec la trame de l'existence quotidienne, ou encore de « compenser » les manques et défaillances de la vie courante par l'idéal de la plénitude et de l'absolu que véhicule l'art. Au bout du compte, il s'agirait de conférer au théâtre les fonctions et desseins de la pratique rituelle dans toute sa quintessence. Le théâtre, surtout rituel, devient alors l'ultime creuset d'où la communauté tire sa vision, sa force

et son aspiration, le lieu où se produit l'alchimie (au sens plein du terme, et surtout comme l'entend l'historien des religions, à la fois physique, métaphysique, spirituelle, *essence-tielle*) des forces du passé et du présent, du réel et de l'intangible. Tel un leitmotiv, la notion de l'« accomplissement de l'alchimie des lieux » revient sans cesse dans les didascalies aux deuxième et troisième tableaux de la pièce, pour consacrer le rituel, pour célébrer l'ataraxie et l'espérance retrouvées. Car, a-t-il été prédit, « L'unité demeurera » (46). A l'image de la symbiose originelle, celle qui jadis couronna le parcours des ancêtres mythiques, et que le personnage de L'enfant rappelle d'une voix majestueuse : « Ils marchèrent à la lumière de l'équilibre et de l'harmonie » (45).

Autant dire que le théâtre se veut l'acte par lequel l'homme entreprend de donner assise et contenance à son existence, acte qui suscite la prise de conscience en vue d'une *ré-conciliation* avec soi et avec le groupe, une forme de nostalgie du passé et d'obsession des origines, certes, mais susceptible de réaliser un véritable ancrage, de prémunir contre la déréliction et la déliquescence. Réitérer le mythe, c'est réitérer la création : « Et ce fut le début des mondes, car les hommes étaient préparés » clame Le Sage (47). Réactualiser le geste mythique, c'est permettre la fusion du passé et du présent ; c'est, selon les mots de Marie-José Hourantier, « reformuler l'articulation du passé sur le présent et trouver une '*parole sur l'histoire*' capable d'assumer l'aujourd'hui constitué d'anciens et de nouveaux mythes » (*Du rituel* 9). Il s'agit encore d'interroger le passé, d'y trouver des repères, des modèles formateurs et la vision susceptibles d'obvier à la désintégration du destin individuel et collectif.

S'employer à trouver ses repères dans le rituel (qui est le prolongement ou la traduction en actes du mythe), c'est conférer à la quête une dimension hautement sacrée, d'autant que rituel et mythe évoquent nécessairement le numineux. C'est encore transcender les normes et entraves de l'existence matérielle pour aspirer à plus de « spiritualité », visiblement seul gage de rémission, comme le soutient Hourantier : « Toute collectivité est incapable de fonctionner sans se donner des valeurs, un absolu, sans faire l'expérience du sacré. Et, privée de cette dimension, la société risque de s'engager dans l'expérience de la folie » (11). C'est dire que le rituel, en tant qu'esthétique théâtrale, engage pleinement la vie sociale, tire sa légitimité de sa vocation à être le principe de la régénérescence qui exalte et pérennise la vie, qui sustente la foi en un destin collectif, pour assurer la survie et l'unité du groupe.

On peut alors soutenir que le théâtre-rituel vise à former un nouveau type d'« initiés », ceux-là qui perçoivent le rituel comme modèle à interroger en permanence, comme acte à la fois de réactualisation et de revalorisation du mythe. Le mythe, à son tour, se trouve être la source privilégiée des archétypes intemporels qui systématisent les visions et la conduite du groupe social, qui déterminent les contours de sa cosmologie. De proche en proche, on en arrive à l'idée d'une vision cyclique du temps, ou encore du principe de l'éternel retour, en tant que procédé d'exorcisation de ce que Roger Chemain appelle l'« angoisse devant le temps et la mort » (413). Face à l'usure et

à la dégradation que le temps impose à l'existence humaine, la pratique rituelle (à travers l'art dramatique) se présente effectivement comme une source de reviviscence, comme l'ultime moyen de nier la mort, ou tout au moins d'en annihiler les effets délétères. Cette notion de la réversibilité du temps confère comme une fonction thérapeutique au mythe et au rite, d'autant qu'elle suggère que tout se régénère et se renouvelle, que la mort est moins une fin que la séquence d'un cycle incommensurable, que l'homme peut espérer le maintien de sa condition par trop fragile s'il lui est donné de participer à la marche du monde et des choses.

Participer au monde, c'est d'abord se fondre en lui, et avant tout, c'est se fondre dans le groupe, accomplir une parfaite fusion avec le groupe. L'analyse de Joseph Campbell sur les fondements du mythe et la pratique rituelle illustrent à volonté cette profonde aspiration qui va jusqu'à requérir ce qu'il est loisible d'appeler une inhibition du moi, c'est-à-dire une extinction du moi dans le Soi, pour que triomphe et se pérennise le destin du groupe : « The whole society becomes visible to itself as an imperishable living unit. Generations of individuals pass, like anonymous cells from a living body; but the sustaining, timeless form remains » (383). Dans le contexte qui nous occupe, cela revient à percevoir le théâtre-rituel comme le lieu où se réalise la communion des membres de la collectivité, une harmonie rendue nécessaire du fait d'un destin devenu quelque peu trouble et épars face à bien des contingences et mécomptes. Dessein ardent de s'unir, pour se soutenir et se forcer les uns les autres. Toujours aussi sibyllin, toujours aussi disert, Ngué le Vieux Masque s'écrie : « Et l'infiniment petit grossit l'infiniment grand » (35).

Il convient sans doute d'insister sur le fait que, même si *Une nouvelle terre* s'inspire d'une vision du rituel et du théâtre propre à une communauté africaine, il n'en demeure pas moins que la perspective qu'elle soutient dépasse largement le cadre spatio-temporel évoqué, pour s'inscrire dans bien d'autres acceptions de l'essence du théâtre. Nous retenons par exemple celle que développe Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, un manifeste dont les conclusions concourent justement à soutenir la proche parenté du théâtre, du rite et du mythe : « Créer des Mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver » (139-40). En effet, le mythe nous projette hors de nous-même et de notre condition, hors de notre réalité *hic et nunc*. Ce faisant, il fait de notre vie un reflet ou un microcosme, celui du « principe transcendant » dont parle Artaud, gage de prestance et de quiétude. Chez Artaud comme dans les circonstances qui inspirent l'œuvre de Werewere Liking, cette « quête de l'irréel » (ou ce désir de transcender le réel) répond à un besoin impérieux, celui de faire du théâtre un rempart encore susceptible de sauver de la sclérose un monde où, Artaud écrit-il, « la vie calcinée se dissout par la base » (139). Dans une telle optique, il faut bien entendre que le théâtre surpasse toutes les limites de la vie à l'échelle individuelle, pour

être une « force sociale », c'est-à-dire propre à créer un monde où l'individu n'est qu'un reflet, d'abord du groupe, puis du monde et de la transcendance.

On se plaît donc à conférer au théâtre la vocation à repousser les limites du réel, à annihiler les frontières de la réalité. C'est ainsi que l'homme peut se surpasser, pour atteindre à *autre chose*. Se projeter hors du réel, voilà qui, avant tout, justifie que Liking fasse de la figure féminine l'éveilleuse des consciences, celle qui rend possible l'accomplissement rituel et y préside. En cela, l'acte théâtral apparaît comme un rite, que nous pouvons simplement classer dans la catégorie des « nouveaux rites » dont parle Michèle Fellous dans son ouvrage *A la recherche de nouveaux rites*. Non seulement Fellous y montre-t-elle bien la dimension théâtrale du rite, mais elle nous amène en outre à percevoir le théâtre comme un rite propre à restaurer l'intégrité d'une société désabusée, technicisée et individualisée à l'excès. Une forme de « déritualisation » de la société qu'il faut conjurer en créant de nouveaux rites en continuité avec ceux imposés par les traditions. Or, on le sait, les rites rendent possible la reconstitution et la « totalité » du groupe social, ils contiennent les gestes qui permettent de réordonner le monde et, pour ainsi dire, « ils marquent une rupture du temps quotidien, et l'ouverture à un temps mythique fondateur pour le groupe qui alors se ressourc[e] » (23-4). C'est voir dans l'acte rituel le geste enchanté qui permet de « manipuler » le temps, de suppléer le temps biologique par l'instauration du temps mythique et symbolique dont on sait qu'il est sans cesse revigoré, rénové à l'infini.

Se projeter hors du temps et du réel (comme le théâtre-rituel permet de le faire), c'est aussi reconnaître la vitalité et la luxuriance du langage symbolique, c'est être sensible à son pouvoir singulier qui donne à accéder au sens le plus profond du monde et des choses. Comme dans la pratique rituelle, le théâtre-rituel privilégie l'imagination et le langage symboliques. De bout en bout, *Une nouvelle terre* est jalonnée de symboles visuels, gestuels, oraux, musicaux, de couleurs, de sentences et locutions sibyllines qui finissent presque par lui conférer un caractère ésotérique. Au même titre que le néophyte, le spectateur du théâtre-rituel doit décrypter tous les symboles constitutifs de l'acte. Comme nous l'avons indiqué plus haut, les objets symboliques les plus significatifs à cet égard sont la clé, la racine, les deux morceaux de percale (noire et blanche), la bougie, la poudre de kaolin. Tous concourent pour figurer l'enracinement dans le présent, l'espérance et la foi dans l'avenir, l'acquisition de la sagesse initiatique, la fusion des mondes visible et invisible. Le masque, faut-il le répéter, est le signe de la parfaite symbiose retrouvée, telle que décrite par la voix de Ngué le Vieux Masque :

Je suis la somme du passé et du présent  
Votre expérience et celle des ancêtres  
Je ne peux pas être moins bien qu'hier  
Et je dois devenir mieux qu'aujourd'hui  
Afin que la lumière s'amplifie. (35)

Par le moyen du langage symbolique, le théâtre-rituel donne à la pensée une impulsion inégalée. Forme de pensée véritablement spontanée et intuitive, l'imagination symbolique est le fondement même de la pédagogie initiatique car, mieux que la raison discursive et le langage ordinaire, elle permet d'accéder à la réalité la plus absolue, de ressentir et d'exprimer l'« inexprimable », de dire l'« indicible ». Ou encore, soutiennent Chevalier et Gheerbrant, elle « traduit l'effort de l'homme pour déchiffrer et maîtriser un destin qui lui échappe à travers les obscurités qui l'entourent » (V). Procédant par induction pour l'essentiel, elle requiert la participation du spectateur/néophyte, elle fait sans cesse appel à sa « sagesse » et à sa hauteur d'esprit.

En définitive, nous revenons au constat que nous avons proposé dans un ouvrage récent (*Rites et allégories de l'initiation : Visions africaines et caribéennes*) en ce qui a trait à la « nette prééminence tout à la fois du mythe, du rite, du sacré et de l'imagination symbolique qui, formant un ensemble cohérent et inextricable, constituent le moyen d'expression ultime » (Ouédraogo 207). Qu'il s'agisse du type de romans et de films africains auquel nous nous référons dans notre essai sur l'initiation, ou qu'il s'agisse de la catégorie d'art dramatique dans laquelle on classe l'œuvre de Werewere Liking, il est surtout question de formes artistiques destinées à faire sortir l'individu de lui-même, pour lui ouvrir les voies de l'inconditionné et de l'impérissable. S'ouvrir à une telle vision, c'est s'offrir l'espoir de recouvrer l'état atemporel dont on a la nostalgie. C'est se prêter à une vocation initiatique née de l'élan impétueux du rêve, qui incite à surpasser le vain éclat du monde sensible, qui exhorte à se projeter par-delà l'univers de la matière et des formes, tantôt fugitif tantôt improbable.

### 3. Conclusion

La pièce de Werewere Liking que nous abordons ici souligne la vocation exaltée de la figure féminine, qui pousse le personnage à l'abnégation et à l'oubli de soi, l'induit à faire fondre son destin dans celui du groupe, condition sine qua non du triomphe du dessein et de l'idéal communs. Preuve, s'il en est, du primat du destin collectif sur toute aspiration individuelle. S'opérant par essence dans une perspective trans-subjective, la quête du héros engage la communauté tout entière. Ainsi se cristallisent en Soo toutes les espérances de rémission et de survie, l'impulsion manifeste et jamais estompée d'accéder aux « choses élevées », ou tout uniment d'aspirer à l'infinitude du monde et des forces qui le gouvernent. S'explique donc qu'elle atteigne à une dimension à la fois métaphysique, cosmique et à la limite du démiurgique, une dimension qui fait d'elle l'actrice et le gage infaillible de l'universel renouveau. Alors faut-il rappeler, selon les mots de Campbell, que « Rites of initiations and installation, then, teach the lesson of the essential oneness of the individual and the group » (384).

L'espace théâtral chez Werewere Liking s'offre ainsi comme un autel rituel, le lieu privilégié où peut et doit se réaliser la communion des impulsions, où l'Un se fond dans le Tout, à travers l'adhésion indivise du groupe au mythe. Adhésion au mythe, et surtout l'insigne résolution de le perpétuer, à l'effet de restaurer la candeur et le lustre des origines, à dessein de réitérer la cosmogonie. Au vrai, dans l'espoir de retrouver des repères infailibles dans un contexte où, à bien des égards, l'individu est en proie à l'irascible désarroi de voir tout s'en aller à vau-l'eau, où l'on semble subir son destin plutôt que d'y contribuer. Disons, nécessaires retour et recours à l'infailible creuset des valeurs ancestrales et du sacré, aux ressources insondables de l'imaginaire, pour que jamais ne s'étiolent les destins individuel et collectif. Vision qui nous pousse sur les sentiers de la quête de nous-mêmes, qui nous induit à la recherche hardie de la totalité. Vision qui exalte le mythe et le rite parce qu'elle trouve en eux le moyen de suspendre le flux de la quotidienneté, afin que soit possible l'accession à une réalité *aure*. On dira alors avec Paul Diel que « L'homme peut et doit, par le fonctionnement sain de la psyché, se maîtriser soi-même et maîtriser le monde (25).

Ces dimensions mythiques confèrent au théâtre son essence en tant qu'acte de *création / re-création* du monde, en tant que geste « sacré » et « liturgique » susceptible de transcender le tumulte et la précarité du monde sensible. Hymne prodigieux à la renaissance, franche célébration du rituel en tant que force unitive et rédemptrice, *Une nouvelle terre* se veut presque une incantation, celle par laquelle le groupe, à travers la réactualisation du mythe originel d'installation, entreprend la quête de l'absolu, la conquête de l'équilibre, la reconquête du devenir.

### Ouvrages Cités

- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Œuvres complètes, Tome IV. Paris : Gallimard, 1964.
- BORIE, Monique. *Mythe et théâtre d'aujourd'hui : Une quête impossible ?* Paris : Librairie A.G. Nizet, 1981.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- CARON, Michel et Serge HUTIN. *Les alchimistes*. Paris : Seuil, 1959.
- CHEMAIN, Roger. *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont /Jupiter, 1982.
- DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris : Payot, 1966.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
- . *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques*. Paris: Gallimard, 1959.

- . *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1970, p. 166.
- FELLOUS, Michèle. *A la recherche de nouveaux rites : Rites de passage et modernité avancée*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- GENNEP, Van Arnold. *Les rites de passage : Etude systématique des rites*. Paris : Librairie Critique Emile Nourry, 1909.
- HOURANTIER, Marie-José. « Introduction à Werewere Liking, *Une nouvelle terre : Rituel d'investiture d'un nouveau village* ». Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1980.
- . *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris : L'Harmattan, 1984.
- LIKING, Werewere. *Une nouvelle terre : Rituel d'investiture d'un nouveau village*. Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1980.
- . *Une vision de Kaydara d'Amadou Hampâté Bâ*. Abidjan : Nouvelles Editions Africaines, 1984.
- MIELLY, Michel. « Interview with Werewere Liling », Abidjan, Côte d'Ivoire, June 2, 2002: <http://www.postcolonialweb.org/africa/cameroon/liking/2.html>
- OUEDRAOGO, Amadou. *Rites et allégories de l'initiation : Visions africaines et caribéennes*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- SAINT-CHERON, François de. *Senghor et la terre*. Paris : Editions Sang de la terre, 1988.
- SENGHOR, Léopold Sédar. « Chants d'Ombre », *Poésie complète*. Paris: Edition Critique, Planète Libre, 2007.

Après des études secondaires en Côte d'Ivoire, universitaires au Burkina Faso, en France, en Angleterre et aux Etats-Unis, **Amadou OUEDRAOGO** est titulaire d'un Doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle en études africaines anglophones (Université Stendhal de Grenoble, France), et d'un Ph.D. en études francophones de l'Afrique et de la Caraïbe (Université d'Iowa, Etats-Unis). Il a respectivement enseigné à Hendon et St. Mary's (Londres, Angleterre), à l'université de Ouagadougou (Burkina Faso), à l'université d'Iowa, à Williams College (Massachusetts, Etats-Unis). Depuis 2007, il enseigne les littératures et cultures francophones d'Afrique et de la Caraïbe à l'Université de la Louisiane à Lafayette, Etats-Unis. Il est l'auteur de *Rites et allégories de l'initiation : Visions africaines et caribéennes* (L'Harmattan, Paris, 2009, 350 p.) ainsi que de divers articles sur la littérature africaine anglophone.