UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

École doctorale Fernand-Braudel (ED 411)

Centre d'Etudes Germaniques interculturelles de Lorraine (EA 3944)

La transposition du discours sur le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller**Der Auftrag**: **Erinnerung an eine Revolution**, **Germania Tod in Berlin** et de Bernard B. Dadié**Béatrice du Congo**, **Iles de tempête** dans les années 70.

Thèse pour le doctorat

en Langues et Littératures Germaniques

Présentée et soutenue par

Dr. Antoine SADIA

Directeur de recherche: Mme la ProfesseureFrançoise Lartillot

Mardi 19 décembre 2017

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à Madame la Professeure Françoise Lartillot, ma directrice de thèse. Ses conseils très précieux, sa rigueur dans le travail et surtout sa patience envers moi tout au long de ce travail m'ont permis de surmonter les nombreuses difficultés qui se sont présenté à moi.

Je remercie également le Professeur Gnéba Kokora qui a initialement accepté d'êtrele codirecteur de ma thèse. Mais pour certaines raisons liées à l'instabilité politique en Côte d'Ivoire ces dix dernières années, laquelle instabilité a eu de profondes répercussions sur l'université d'Abidjan où il enseigne, il n'a pas pu aller jusqu'au bout de la co-direction.

Ma reconnaissance va également à l'endroit du directeur du Centre d'Études Germaniques Interculturelles de la Lorraine (CEGIL), Professeur Reiner Marcowitz ainsi qu'à la Directrice actuelle de l'École Doctorale, Madame Lartillot Françoise pour leur patience envers moi. En effet, ma première année d'inscription en thèse date de 2010. Je remercie également tout le personnel dudit centre pour son soutien.

Par ailleurs, je tiens à souligner que mon amour pour la langue allemande a été suscité par l'encouragement de mes chers professeurs d'allemand depuis le Lycée moderne de Man (Côte d'Ivoire) jusqu'à l'Université de Metz en passant par l'Université d'Abidjan. Permettez-moi de remercier les professeurs d'allemand du Lycée Moderne de Man notamment les professeurs Ahouma, Karim Ouédraogo, Sédi, Guy Alphonse. À l'Université d'Abidjan je rends un vibrant hommage aux professeurs Gnéba Kokora Michel, Zoh Lambert, Kouamé Kouassi, Aimé Kouassi, Zahui Théodore, MmeTrénou Lorinda, Zéliolé, Abo Kouamé, etc. Aujourd'hui j'aimerais célébrer ce succès dans ma carrière de germaniste avec vous.

Enfin, je voudrais dire un grand merci à mon épouse Marthine Aba Kraidy, mon fils Josias, mes filles Bérénice et Deborah pour leur patience envers moi et pour avoir subi mes nombreuses absences de la maison familiale. Par ailleurs je remercie très infiniment ma famille chrétienne en Côte d'Ivoire, en France et au Canada pour le soutien spirituel et moral qu'elle m'a apporté pendant le temps de préparation de cette thèse.

Je n'oublie pas surtout mes meilleurs amis notamment Madame Guinan née Kra Yao Rodolphe et son époux Roger Guinan et leur fils Marco dont les conseils ont été très précieux lors de la préparation de ma thèse. Un grand merci à tous ceux ou toutes celles qui m'ont soutenu financièrement et moralement mais que je ne peux nommer individuellement ici.

Wer fremde Sprachen (Kulturen) nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.[1]

Johann Wolfgang von Goethe

(1749 - 1832)

L'espoir d'une fraternité dans le respect mutuel et le dialogue des cultures.[2]

Léopold Sédar Senghor

(1906-2001)

[1]Johann Wolfgang von Goethe: «Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen » In Aphorismus zum Thema: Sprache. URL:https://www.aphorismen.de/zitat/512. Nous avons visité ce site en date du 06 octobre 2017.

[2]Léopold Sédar Senghor : «L'espoir d'une fraternité dans le respect mutuel et le dialogue des cultures» In Espace des citations. URL : http://www.espacefrancais.com/citations/?searchq=Senghor. Nous avons visité ce site en date du 06 octobre 2017.

Dr. Antoine SADIA

Thème : La transposition du discours sur le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller "La Mission: Souvenir d'une révolution", "Germania, Mort à Berlin" et de Bernard B. Dadié "Beatrice du Congo" et "Iles de tempête" dans les années 70[3].

Résumé de la thèse[4] :

Ce travail partira d'abord d'une problématisation de la notion d'histoire universelle dont découlerait un comparatisme lisse et sans histoire lié à une forme d'imagologie schématique qu'il s'agira d'éviter. C'est sur cette base critique que s'élaborera une réflexion générale sur le lien entre histoire littéraire et colonialisme dans le sens également des réflexions de Pierre Halen.

Il visera ensuite à une analyse scrupuleuse des textes d'une part tels que pris dans leur tradition esthétique respective (Heiner Müller comme représentant tardif d'une forme de théâtre propre à l'espace occidental, avatar du modèle aristotélicien, Bernard B. Dadié représentant d'une forme de théâtre de type populaire dont le thème majeur est la satire sociale) et donc lus relativement à un échange dialectique avec les conditions matérielles de leur production. On prendra en compte l'héritage dans lequel s'inscrivent ces textes ainsi que les mises en scène des textes.

Puis, il visera à une lecture intrinsèque de ces textes où la sémioticité d'une part, la discursivité d'autre part serviront à mettre en évidence non seulement des modèles imagologiques mais encore des croisements possibles entre le discours dramatique et le discours idéologique ou philosophique ambiant mais aussi intrinsèquement à l'œuvre des auteurs, le carrefour reliant ces œuvres à d'autres genres (tels que pour Dadié, le reportage) On recourra aux catégories de Goldmann pour la sémioticité (en conscience de leurs limites) et de Maingueneau, entre autres, pour la discursivité. La question sera de savoir quelle lecture du colonialisme est reprise par les auteurs (lien à l'Aufklärung et au marxisme pour Müller posant la question d'un colonialisme fantasmé ; lien à la Négritude et à l'affranchissement de l'Afrique des nouvelles formes de colonialisme et du néocolonialisme ainsi que d'autres théories plus contemporaines pour Dadié).

Le corpus comprendra certes principalement deux pièces de chaque auteur (Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution, Germania Tod in Berlin de Heiner Müller et Béatrice du Congo et Iles de tempête de Bernard B. Dadié), mais ne négligera pas de recourir pour préciser le regard à d'autres textes dramatiques ou théoriques de chacun des auteurs.

[3]Titre de la thèse publié sur le site de publication des thèses http://www.theses.fr/s136196#. Nous avons visité ce site en date du 01 octobre 2017.
[4]Résumé de la thèse publié sur le site des thèses http://www.theses.fr/s136196#. Nous avons consulté ce site en date du 01 octobre 2017.

Mots-clés: Transposition - Colonialisme - Révolution -Discours-Imagology- Négritude-Marxisme

Theme: The transposition of the discourse on colonialism and revolution in the dramas of Heiner Müller "The Mission: Memory of a Revolution", "Germania, Death in Berlin" and Bernard B. Dadie "Beatrice du Congo" and "Island of storms "in the 1970s.

Abstract: This work will begin with a problematization of the notion of universal history from which a smooth and historyless comparatism would flow, linked to a form of schematic imagery that should be avoided. It is on this critical basis that a general reflection will be elaborated on the link between literary history and colonialism in the sense also of the reflections of Pierre Halen.

It will then aim at a scrupulous analysis of the texts on the one hand as taken in their respective aesthetic traditions (Heiner Müller as a late representative of a theater form in Western space, the avatar of the Aristotelian model, Bernard B. Dadie representing of a form of theater of popular type whose major theme is social satire) and therefore read relatively to a dialectical exchange with the material conditions of their production. We will take into account the legacy of these texts as well as the staging of texts

Then, it will aim at an intrinsic reading of these texts where the semiocity on the one hand and the discursity on the other hand…On the other hand, the Goldman categories are used for semiocity… and Maingueneau's among others for the discursity. The question will be which reading about colonialism is taken up by the authors (link to Enlightenment and to Marxism for Müller posing the question of a fantasy colonialism; link to Negritude and Africa's liberation from colonialism forms and neocolonislism and from other more contemporarary theories as well (for Dadié).

The corpus will mainly include two plays belonging to each author (Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution…)… but not neglecting to resort to other dramatic texts pertaining to each author.

Keywords: Transposition - Colonialism - Revolution -Discourse- Imagery- Negritude-Marxism.

Table des matières

Remerciements…….. 2

Introduction générale……..13

Introduction de la première partie…….19

Première partie de la thèse:Analyse du sujet…….20

I. L'état de la recherche sur Heiner Müller et Bernard B. Dadié……..21

1. Sur Bernard B. Dadié……...21

2. Sur Heiner Müller……23

II. Déblayage du sujet……..27

III. Origine du discours sur le colonialisme et la révolution chez Bernard B.

Dadié et chez Heiner Müller……34

1- L'origine du discours sur le colonialisme et la révolution à travers

les faits vécus par les deux auteurs……34

1-1- L'expérience du père: une réalité frappante dans le discours de

Bernard B. Dadié et de Heiner Müller sur le colonialisme et la révolution…34

1-2- L'école coloniale: un fait marquant du discours de Bernard B.

Dadié sur le colonialisme……....35

1-3- La situation coloniale dans le discours de Dadié sur le colonialisme…….36

1-4- L'histoire de la RDA et de la révolution manquée: source du

discours de Heiner Müller sur la révolution : cas de *Germania*

Tod in Berlin……37

2- L'origine du discours sur le colonialisme et la révolution à travers la lecture d'autres auteurs……38

2-1-Le discours de Bernard B. Dadié sur le colonialisme s'inspire des pionniers de la Négritude……...38

2-2-La Négritude et le discours politique……....45

2-3-Discours sur le colonialisme : un discours qui défend la cause du colonisé.....45

2-4- Discours sur le colonialisme : un discours qui ne laisse personne indifférent……46

2-5- Discours sur le colonialisme: un discours qui oppose deux idéologies……...47

2-6-Le discours de Heiner Müller s'inspire de la lecture d'autres auteurs: cas de *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution*……...49

2-7- Les drames de Dadié sur le colonialisme et la révolution s'inspirent de l'histoire : cas de *Béatrice du Congo* et *Îles de tempête* ……52

2-8- Le discours sur le colonialisme et la révolution……53

2-8-1- Les extraits du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire et ceux de Béatrice du Congo de Bernard Dadié……..53

2-8-2 Le projet colonial assimilé à un projet divin (au nom du Christianisme……....54

2-8-3 Le colonialisme est égal au capitalisme et à l'impérialisme……54

2-8-4 Un ultimatum à l'Europe et à l'Occident: un réel danger pour eux quand les consciences s'éveilleront……55

2-9-Le discours sur le colonialisme dans les drames de Heiner Müler.....56

2-9-1 Les extraits de *La lumière sur le gibet* d'Anna Seghers et ceux de *La Mission* de Heiner Müller ……..56

3-La question de la méthode dans le traitement du sujet……...60

3-1-L'imagologie littéraire: son importance dans cette étude……...61

Conclusion première partie ……65

<u>Deuxième partie de la thèse</u>: L'idéologie de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié: La lutte émancipatrice pour la révolution du socialisme et la révolution de la culture et de l'identité négro-africaines ……66

Introduction de la deuxième partie: ……..67

Le même combat: le colonialisme est égal à l'hitlérisme

I. Heiner Müller et Bernard B. Dadié: deux auteurs engagés…….....68

1. Heiner Müller et Bernard B. Dadié: idéologues……..68

1-1 Mise en perspective des éléments du sujet: Rapport colonialisme-Marxisme-littérature mineure……..68

1-2 Marx, le Marxisme et le colonialisme……72

1-3 La question de l'idéologie chez Heiner Müller……...75

1-4- La question de l'idéologie chez Bernard Dadié……79

2- L'engagement de Heiner Müller et de Bernard Dadié à travers le journalisme….86

2-1 Heiner Müller: journaliste……86

2-2 Bernard Dadié: journaliste……88

3- L'engagement de Heiner Müller et de Bernard Dadié à travers le militantisme politique……92

3-1-L'engagement : le militantisme politique de Heiner Müller…….93

3-2- L'engagement : le militantisme politique de Bernard Dadié……...98

4- Heiner Müller et Bernard B. Dadié: hommes de lettres……101

4.1- Bernard Dadié: Homme de lettres pour plusieurs raisons……101

4-2-La littérature comme un moyen de défense chez Bernard Dadié…….102

4-3-La littérature comme moyen d'expression du vécu chez Heiner Müller……..106

II. Le théâtre: genre par excellence d'engagement chez Heiner Müller et Bernard B. Dadié……...110

1- Le théâtre «müllérien »: continuité et discontinuité du théâtre Brechtien……..111

1-1-Le Lehrstück brechtien…….120

1-2- Le théâtre épique brechtien……..121

1-3-Le théâtre dialectique brechtien……123

1-4- Le Lehrstück müllerien……133

1-5- Le sens du tragique dans le théâtre « müllérien »……135

2- Le théâtre «dadiéen»: un théâtre au service de la Négritude……...138

2-1-Un théâtre populaire basé sur l'oralité……..149

2-2- Le sens du tragique dans le théâtre « dadiéen » : source de prise de conscience……...155

2-3- Le théâtre dadiéen**:** Un théâtre épique:……160

NB : On mettra un accent sur la particularité linguistique chez les deux dramaturges

Conclusion de la deuxième partie…….....164

<u>Troisième partie de la thèse</u>: Le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié……...165

Introduction de la troisième partie……166

I : L'analyse du discours sur le colonialisme chez Heiner Müller et Bernard B. Dadié...167

1- Analyse du discours sur lecolonialisme dans les pièces de Heiner Müller……...168

1-1 Le discours sur le colonialisme dans *La Mission : souvenir d'une révolution*……...168

1-2-Le discours sur le colonialisme dans *Germania Tod in Berlin*……173

1-2-1 La décadence de l'Allemagne et le discours colonial dans *Germania Tod in Berlin*……..173

1-2-2 -Le sens des symboles dans les pièces de Heiner Müller……..178

2-Analyse du discours sur le colonialisme dans les pièces de Bernard Dadié:…….181

2-1- Le discours sur le colonialisme dans *Béatrice du Congo*……..181

2-2-Le discours sur le colonialisme dans *Iles de tempête*…….191

2-3-Le sens des symboles dans le discours sur le colonialisme de Bernard Dadié……...197

II: La révolution dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié……204

1-L'aliénation de l'homme par la révolution dans *Der Auftrag*: *Erinnerung an eine Revolution*, *Germania Tod in Berlin*…….204

1-1- L'homme: l'oeuvre de la révolution dans *Der Auftrag*: *Erinnerung an eine Revolution*, *Germania Mort à Berlin*……..210

1-2- L'homme: l'ultime intrument de la révolution dans *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution*……210

1-3- La révolution de l'écriture dans *Germania Mort à Berlin*……..216

2- La révolution théâtrale dans les pièces de Bernard Dadié : *Béatrice du Congo* et *Îles de tempête*……219

2-1- La femme: nouvel espoir de la révolution dans *Béatrice du Congo*, *Ile de tempête*…….....221

2-2-Le genre masculin et son incapacité à mener la révolution dans *Béatrice du Congo*, *Iles de tempête*…….225

III. L'action révolutionnaire dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié…….....234

1- Démission et trahison contre la mission révolutionnaire dans *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution, Germania Tod in Berlin* ……234

1-1-Les personnages de Victor Debuisson et Galloudec dans *La Mission: souvenir d'unerévolution*……...235

1-2- Démission et trahison contre la mission révolutionnaire dans Béatrice du Congo, Ile de tempête……..236

1-3- De la conquête du royaume à la démission et à trahisondu roi Mani Congo et de ses notables dans Béatrice du Congo……...241

1-4- La démission et la trahison de Toussaint Louverture……244

1-5- La détermination de Dona Béatrice dans *Béatrice du Congo*……246

IV. La révolution du théâtre dans les drames de Heiner Müller et Bernard B. Dadié: apport du théâtre müllérien et dadiéen à l'évolution du théâtre moderne……..252

1- La contribution de Heiner Müller à la révolution du théâtre…….252

1-1-La révolution de l'écriture théâtrale chez Heiner Müller……252

1-2- La révolution de l'écriture théâtrale chez Bernard Dadié……..256

1-2-1-Un théâtre qui promeut la tradition orale et l'écriture…….256

Conclusion de la troisième partie…….262

Conclusion générale……..264

Bibliographie……..272

Sitographie…….....284

Introduction générale

L'ère de la mondialisation n'est pas seulement l'ère des crises économiques interminables; c'est également l'ère de la crise des cultures: des cultures, des valeurs, des traditions, des civilisations, etc. aussi importantes soient-elles disparaissent pratiquement au profit d'une seule valeur, d'une seule culture, d'un seul système, c'est-à-dire le système capitaliste. Ce phénomène a pour corollaire la crise de l'uniformisation des cultures mais également une crise d'opposition des cultures. Cette situation nouvelle qui est le fait de la mondialisation provoque un certain choc culturel et de civilisations que Samuel Huntington décrit en ces termes:

> Le monde d'après la guerre froide comporte sept ou huit grandes civilisations. Les affinités et les différences culturelles déterminent les intérêts, les antagonismes et les associations entre Etats. Les pays les plus importants dans le monde sont surtout issus de civilisations différentes. Les conflits locaux qui ont le plus de chance de provoquer des guerres élargies ont lieu entre groupes et Etats issus de différentes civilisations. La forme fondamentale que prend le développement économique et politique diffère dans chaque civilisation. Les problèmes internationaux les plus importants tiennent aux différences entre civilisations. L'Occident n'est plus désormais le seul à être puissant. La politique internationale est devenue multipolaire et multicivilisationnelle[5].

Face à cette crise culturelle mondiale occasionnée par le système capitaliste, laquelle crise engendre aujourd'hui de plus en plus de tensions et même des guerres entre les peuples de cultures différentes, le combat en vue de l'épanouissement d'une culture universelle vaut encore aujourd'hui la peine d'être mené. Cette culture universelle n'est rien d'autre que le résultat du rapprochement des aires culturelles différentes et la promotionsans cesse de l'égalité entre ces différentes cultures et elle passe nécessairement aujourd'hui par le retour à la diffusion de l'idée de la *«Weltliteratur»*, laquelle fut prônée par le célèbre auteur allemand Wolfgang von Goethe en ces termes:

> … Mais si nous autres Allemands nous ne portons pas nos regards au-delà de notre entourage immédiat, nous ne tombons que trop facilement dans cette présomption pédantesque. Aussi j'aime à me renseigner sur les nations étrangères et le conseille à chacun d'en faire autant de son côté. Le mot de littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui; nous allons vers une époque de littérature universelle et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle (…) Quand nous avons besoin d'un modèle nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau[6]…

---

[5]HUNTINGTON (Samuel P.), Le choc des civilisations. Paris, Odile Jacob, 2000, p. 25.
«Amartya Sen contre la théorie du choc des civilisations» blog posté par Docteur CAC en date du 21 février 2013 sur le site https://www.forumfr.com/blogs/e4224-amartya-sen-contre-la-th%C3%A9orie-du-choc-des-civilisations.html. Nous avons visité ce site en date du 01 octobre 2017.
[6]Entretien de Goethe avec Eckermann le 31-1-1827 in Daniel Henri Pageaux's «Littérature Générale et Comparée», Armand Colin, Paris, 1994, pp. 18-19.

Goethe, à l'instar de tous les promoteurs de la «Weltliteratur», prône la supranationalité. Sans dénier à la culture nationale allemande ainsi qu'à toute autre culture nationale la valeur qui lui est due, la théorie goethéenne de la «Weltliteratur» refuse toute tendance à tronquer une culture ou à la mépriser au profit d'une autre.Ainsi, toutes les cultures dans le plein sens de leurs représentations formeront une culture mondiale qui préserve en son sein leur originalité. C'est ce que Claude Levi-Strauss affirme dans son œuvre *Race et Histoire :*

> La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition à l'échelle mondiale de cultures préservant chacune son originalité[7].

La problématique de «Weltliteratur», c'est-à-dire la littérature universelle met en évidence la présence d'une littérature qui est locale ou nationale et d'une autre qui ne l'est pas; c'est la littérature d'ailleurs ou littérature étrangère. La littérature universelle est donc la fusion des deux types de littératures. En effet, la littérature d'ailleurs ne fait pas que jouer seulement le rôle d'une littérature complémentaire de la première mais c'est elle qui donne à la première son plein sens, elle lui révèle ce qu'elle est en réalité. C'est la deuxième qui permet à la première de se découvrir et donc de parvenir à son plein épanouissement. Cette fonction d'ennoblissement de la littérature nationale par la littérature d'ailleurs n'estautre que celle mise en exergue par le concept lacanien du « stade du miroir».Pour Lacan, ce stade est le formateur de la fonction de sujet. Le «je», de l'enfant de 6 à 18 mois.

Mais cette fonction, ne peut se mettre en place que par la présence de l'autre. En effet, pourquoi dire «je», s'il n'y a personne à qui l'opposer? Pour Lacan, le sujet est donc social et il a besoin de l'autre pour se constituer. Il en est de même du rôle que joue la littérature d'ailleurs à côté de la littérature nationale. N'est-ce pas en la présence de son image que l'enfant jubile? Selon Lacan, la jubilation de l'enfant au plaisir qu'il a de contempler l'image de son unité se déroule à un moment où il ne maîtrise pas encore physiologiquement cette unité. Tout comme les parents diraient à un enfant face à un miroir, « regarde c'est toi »[8], la littérature universelle dirait mieux à la littérature nationale ce qu'elle est en réalité face à la littérature étrangère. La littérature nationale et la littérature étrangère trouvent leur plein potentiel au sein de la littérature universelle.

Dans ce débat extrêmement important concernant la contribution des cultures nationales ou spécifiques à l'épanouissement de la culture universelle (l'ensemble de toutes les cultures mondiales), la place de la culture africaine à travers l'art africain a été revendiquée par l'intelligensia africaine, qui selon elle, a sa raison d'être. Ceux-ci, en effet, ont démontré l'existence d'un dialogue entre l'art africain et l'art occidental. Cette position

[7] Claude Levi-Strauss, *Race et Histoire*, Unesco, Paris, 1952.
[8]«Le stade du miroir selon Jacques Lacan» in https://fr.wikipedia.org/wiki/Stade_du_miroir.

s'érige contre l'exclusion et le bannissement de certaines cultures au profit des autres. Or, cet effet de complémentarité les unes des autres d'une culture à l'autre est indéniable:

> Nous avons voulu situer cette confrontation entre l'art nègre et l'art occidental dans le cadre d'un dialogue qui engage et qui mobilise la foi et la raison pour réconcilier l'homme avec l'homme par-delà les préjugés du passé et des vicissitudes de l'histoire. Il s'agit pour nous, une fois de plus, de montrer que l'art nègre est un art majeur qui a eu des contacts, des échanges et des influences réciproques avec les arts des autres parties du monde à travers l'aventure des siècles. Faut-il remonter jusqu'à l'Egypte pharaonique ou jeter un regard sur les têtes de bronze d'Ife et du Bénin, les terres cuites de Sao, les statuettes de Dogon, les masques baoulé ou Fang, les figurines Baluba, en un mot, sur tout ce patrimoine artistique que nous avons hérité de nos ancêtres[9]?

Par ailleurs, cet art africain a été longtemps admiré par les artistes européens qui ont trouvé en lui une véritable source d'inspiration mais également un autre miroir à travers lequel, eux artistes Européens, arrivent à mieux apprécier leur propre culture, leur propre art. En effet, ils ont été davantage confortés dans leur position de grands admirateurs de l'art nègre en ce sens, qu'en se rendant pour certains en Afrique, ont trouvé une population de plus en plus enthousiaste qui témoigne également de la valeur de cet art nègre. Qu'il s'agisse de ses admirateurs africains ou européens ou d'autres régions ailleurs, l'art africain ne démérite outre mesure. Ceci est confirmé par M. Sène en ces termes:

> Nous avons voulu plus précisément, montré que les peintres, précurseurs de l'art moderne comme Vlaminck, Derain, Matisse, Modigliani, Picasso, ont su découvrir le langage plastique de la sculpture africaine ,, au-delà du visible'' pour traduire son message à travers leur vision. L'art nègre, une fois révélée en Occident ou le grand maître Picasso, dont les Sénégalais ont pu admirer les œuvres, devait se montrer comme le grand génie de la peinture moderne, celui qui a ,,su prendre son propre siècle sur les épaules''. Mais si l'art nègre a ses admirateurs, ses spécialistes et ses critiques en Europe, l'on sait que c'est en Afrique même que trouvent ses dépositaires, ses créateurs, ses défenseurs pour ne pas dire ses militants[10]''.

Par ailleurs, Elisabeth Roudinesco va plus loin dans la définition du concept de «stadedu miroir»[11] chez Lacan. C'est un stade dans lequel le sujet finit par être complètement transformé; c'est un stade de revalorisation du sujet:

> Le stade du miroir est une phase, c'est-à-dire un état qui succède structuralement à un autre état, et non pas un stade évolutionniste. Quand le sujet reconnaît l'autre, sous la forme du lien conflictuel, il parvient à la socialisation[12].

C'est en effet ce souci de rapprochement des aires culturelles différentes en vue de l'épanouissement de la littérature universelle qui nous conduit à mener une reflexion sur le thème suivant: «La transposition du discours

[9]Discours de M. Alioune Sène, Ministre de la culture de la République du Sénégal in Colloque sur Picasso, art nègre et civilisation de l'universel, Dakar, Sénégal, 1972, p. 2.
[10] Discours de M. Alioune Sène, op. cit. p. 3.
[11]«Stade du miroir» in https://fr.wikipedia.org/wiki/Stade_du_miroir, op. cit.
[12] Elisabeth Roudinesco, « Jacques Lacan: le stade du miroir» in *L'Analyse, l'archive* : Bibliothèque Nationale de France, Paris, Site François- Mitterrand, 2001, p. 33.

sur le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller*Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution, Germania Tod in Berlin* et de Bernard B. Dadié *Béatrice du Congo, Iles de tempête* dans les années 70».

Le choix du sujet se justifie de la manière suivante:

Le colonialisme en tant que phénomène de domination d'un peuple se considérant supérieur à un autre et de ce fait lui imposant sa civilisation, a été durement ressenti tant dans les colonies que dans la métropole. Ce système d'exploitation des peuples à des fins économiques a duré plus de cinq siècles (du XIVe au XIXe siècle), laissant des séquelles indélébiles au sein du continent noir. Qu'il s'agisse de l'Afrique qui fut le théâtre de ce système d'exploitation depuis le XIVe ou d'autres continents, les mouvements de protestation et de revendication des droits de l'homme n'ont cessé également de dénoncer ce système. Ainsi, dans ce combat anticolonialiste, la part des hommes de lettres est très considérable.

Dans une perspective de littérature comparée, j essaierai donc dans mon travail de montrer comment cette question a été abordée par deux écrivains issus de différentes aires culturelles: l'aire culturelleafricaine[13] avec l'écrivain Bernard B. Dadié et l'aire culturelle européenne avec Heiner Müller. Cette littérature comparée a pour objectif de contribuer au brassage culturel ainsi qu'à l'épanouissement de la littérature universelle dont nous avons démontré l'importance plus haut.

Les raisons qui justifient le choix de Bernard B. Dadié et de Heiner Müller sont les suivantes:

J'ai choisi Heiner Müller, auteur allemand né en 1929 à Eppendorf (Saxe) et mort à Berlin en 1995 et Bernard B. Dadié, écrivain ivoirien né en 1916 à Assinie au Sud-Est de la Côte d'Ivoire.La naissance de Heiner Müller en Saxe, sa vie en RDA ainsi que ses va-et-vient entre la RDA et la RFA expriment la vie partagée de l'auteur entre les deux Allemagnes avant et après la Seconde Guerre mondiale. Il incarne en effet cette réalité historique allemande marquée par la violence, la privation de la liberté des citoyens et les troubles sociopolitiques. Et c'est celle-ci qu'il a cherché à transformer depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort à travers ses drames et ses autres écrits.

Bernard B. Dadié, homme très modeste, vit aujourd'hui dans le quartier d'Abidjan Cocody avec sa famille où il est beaucoup sollicité par l'intelligentsia ivoirienne, africaine mais aussi étrangère. Ce choix n'est pas fortuit: Heiner Müller a été tour à tour ou simultanément poète, collaborateur de diverses revues, auteur dramatique, metteur en scène, directeur du Berliner Ensemble (le théâtre mythique de Bertolt Brecht). Il s'est également soumis à plusieurs interviews.

[13] La race noire et notamment la race africaine est reconnue comme première cible de la colonisation blanche. Toutefois au sein de la race blanche, certaines formes de colonisation ont existé, notamment en Europe, aux Etats-Unis, etc. Le cas de Heiner Müller nous le démontrera plus loin.

Quant à Bernard Dadié, il fut successivement journaliste, poète, dramaturge et metteur en scène, homme politique. Il s'est soumis aussi à d'innombrables interviews. Presque tous les genres littéraires sont présents chez Dadié, notamment le théâtre, la poésie, le roman, les nouvelles, les chroniques, les contes.

Par ailleurs Heiner Müller et Bernard Dadié ont fait l'expérience de l'oppression, la trahison, l'arbitraire, la déception de la classe politique dirigeante de leur époque respective.

Heiner Müller est né dans une période noire de chômage et de désarroi due à la crise économique des années 30 qui a fait le lit du nazisme. Ce systèmepolitique a créé un véritable malaise au sein de sa famille, à commencer par son père qui fut arrêté par les nazis en 1933, dès la prise de pouvoir d'Hitler puis l'exil que connaîtra plus tard cette famille, excepté Heiner Müller. Cette situation suscita en lui un sentiment de vengeance. Quant à Bernard B. Dadié, il fut profondément déçu par l'administration coloniale qui lui fit subir l'injustice sociale tout comme son père. Il fut mis en prison par cette même administration, mais surtoutextrêmement touché par le traitement très rude et inhumain qu'infligeait cette administration aux indigènes. Dans son œuvre *Carnet de prison*[14] , il exprime cette douloureuse mésaventure.

Tous ces évènements ont profondément marqué la vie de Dadié et de Heiner Müller. Par ailleurs il est de plus en plus question de la révolution dans leurs œuvres respectives. Comment ces deux auteurs ont-ils abordé la question du colonialisme, en un mot de la dictature dans leurs drames respectifs? Qu'est-ce qui explique le triomphe par le sang, donc la révolution comme solution ultime à la dictature dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié?

Puisque les drames de Heiner Müller et Bernard Dadié ont généralement une fin tragique, qu'est-ce qui explique cette tendance au théâtre tragique chez ces deux auteurs ?

Telles sont les préoccupations auxquelles nous ferons face dans le traitement de notre sujet. Toutefois, à la fin de notre travail de recherche, nous devrons être capables de répondre à la question suivante qui sort de l'idéologie marxiste : Heiner Mülleret Bernard Dadié ainsi que leurs œuvres respectives sont-ils exclusivement le produit de leur vie matérielle et de leurs conditions sociales, notamment dans une perspective postdramatique, marxiste ou postmarxiste pour Heiner Mülleret postnégritudienne pour Bernard Dadié?

Notre travail de thèse comprend trois parties essentielles:

Dans la première partie, nous traiterons du cadre conceptuel, esthétique, politique et culturel du sujet.

[14] Bernard B. Dadié. Carnet de prison, CEDA, Abidjan, 1981.

Nous aborderons ensuite dans la seconde partie de notre travail la question de l'idéologie de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié. Il s'agit de la lutte émancipatrice pour la révolution du socialisme et la révolution de la culture et de l'identité négro-africaines.

Enfin, la troisième partie traitera de la question du colonialisme dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié ainsi que de la question de la révolution chez ces deux auteurs.

Introduction de la première partie:

Avant d'aborder le sujet de thèse d'une manière plus approfondie, il convient d'expliquer un tant soit peu les différentes composantes de la question concernant la transposition du discours sur le colonialisme et la révolution chez Heiner Müller et Bernard Dadié. La transposition, le discours, le colonialisme et la révolution, voici les concepts que j'aborderai sous un aspect plus spécifique de l'histoire des idées.

Comment Heiner Müller et Bernard Dadié se positionnent-ils par rapport à la question de la transposition du discours sur le colonialisme et la révolution? Cette question de transposition du discours chez nos deux auteurs s'est faite d'une manière active ou passive? Comment définit-on la genèse du discours chez ces deux auteurs? Voici autant de préoccupations qui seront abordés dans cette première partie.

Enfin, Heiner Müller et Bernard Dadié ne se sont pas contentés tout simplement de s'approprier le discours d'autres auteurs pour se contruire. Ils se sont affirmés comme des penseurs autonomes. Ainsi cette partie permettra de préparer notre compréhension à une position plus authentique et originale de leurs pensées par rapport aux questions soulignées plus haut et ce en dépit de toute autre infuence.

Première Partie:

Analyse du sujet

I. L'état de la recherche sur Heiner Müller et Bernard B. Dadié

1. Sur Bernard B. Dadié

Nous n'avons pas la prétention de faire le tour de toutes les œuvres secondaires sur Heiner Müller et Bernard B. Dadié. Ainsi nous retiendrons dans un premier temps ce qui fait l'essentiel de cette littérature secondaire sur Dadié et dans un second temps sur Heiner Müller; enfin nous essaierons de dire en quoi notre travail de recherche de thèse est une nouvelle contribution à l'élargissement de cette littérature secondaire sur ces deux auteurs.

L'œuvre littéraire de Bernard B. Dadié a jusqu'ici fait l'objet de plusieurs écrits témoignant ainsi de la pertinence des idées véhiculées par cet auteur et le sentiment profond de perpétuer son idéologie. La réception de l'œuvre de Bernard Dadié est incommensurable. Cet intérêt grandissant participe non seulement à la teneur de sa pensée mais aussi au désir de perpétuation de son œuvre. Il contribue aussi à la revalorisation de la culture et de la civilisation africaines ainsi qu'à l'émancipation du peuple africain.

Claude Quillateau présente Bernard B. Dadié à travers son œuvre *«Bernard Binlin Dadié: L'homme et l'œuvre »* comme un éveilleur de conscience en vue de la construction et de l'émancipation culturelle, politique et économique des jeunes nations africaines en proie à l'injustice et au néocolonialisme. Dadié disait en effet ceci lors d'une interview que lui a accordée Quillateau:

> Notre peuple en état de dépendance de toutes les manières est un peuple qui a plus que tout autre droit à une littérature intelligible, à une poésie intelligible. C'est qu'il faut prendre conscience de sa situation, se mobiliser, entasser ses ressources pour conquérir la liberté. A cette heure-ci, le poète est un soldat non plus en réserve, mais déjà en activité[15].

Nicole Vinciléoni présente dans *L'œuvre de Bernard B. Dadié*[16] l'enfance, l'évolution sociale et intellectuelle de Dadié et surtout les motivations de son choix en tant que homme de lettres. Dadié ayant été successivement conteur, journaliste, écrivain, poète, choisit enfin le théâtre comme genre littéraire par excellence à travers lequel il pense librement s'exprimer.

Tout comme Claude Quillateau, Barthélémy Kotchy présente Bernard B. Dadié dans *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*[17]comme un éveilleur de conscience. Il étale les tares de sa société; il critique de manière acerbe cette société dans le but de pousser son peuple à un changement.

[15] Claude Quillateau, Bernard Binlin Dadié: l'homme et l'œuvre, Présence Africaine, Paris, 1967, p. 141.
[16] Nicole Vinciléoni, L'œuvre de Bernard B. Dadié, Saint-Paul, Issy les Moulineaux, 1986.
[17] Barthelemy Kotchy, La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard B. Dadié, L'Harmattan, Paris, 1984.

Frédéric Lemaire, à travers*Bernard Dadié: itinéraire d'un écrivain africain,* s'étend largement sur le parcours de Dadié, depuis son enfance jusqu'à l'éclosion de la vie littéraire. Toutefois, il explique tout comme Nicole Vinciléoni pourquoi Dadié a privilégié la vie littéraire par rapport à la vie politique. Ainsi Lemaire explique comme suit les raisons d'un tel choix opéré par Dadié:

> Déçu par la politique, il décide de s'en éloigner. Un courrier envoyé à Nicole Vinciléoni, daté de Janvier 1979, permet de mieux comprendre ce changement soudain. La littérature apparaît comme la poursuite de la lutte sur un autre plan. Tout dire sans aucune étiquette politique. Je poursuivrais sur le plan littéraire ce que j'avais fait sur le plan politique, mais avec beaucoup plus de liberté. Un autre terrain de lutte, de combat[18].

Si certains auteurs ont présenté Dadié comme un éveilleur de conscience, donc un auteur engagé en vue de la libération politique et économique de son peuple, d'autres ont mis l'accent sur les moyens dont Dadié s'est doté pour atteindre les résultats de cette lutte émancipatrice. Dadié a choisi la littérature comme la voie par excellence lui permettant de mieux s'exprimer et surtout de mieux pratiquer l'art théâtral.

Ainsi dans notre travail de recherhce de thèse nous montrerons que Dadié ne fait pas seulement que se limiter à une vaine spéculation, à un simple appel. Il se met dans la peau des personnages de ses drames pour agir et atteindre les résultats escomptés. A travers le thème: La transposition du discours sur le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller: Der Auftrag, Erinnerung an eine Revolution, Germania Tod in Berlin et de Bernard B. Dadié: Béatrice du Congo, Iles de tempête dans les années 1970, Dadié concrétise son rêve politique à travers les discours sur le colonialisme et la révolution comme moyens. L'outil de ce combat demeure le théâtre.

Il faut agir ici et maintenant. Cependant, il sera question de montrer ici comment Dadié a pu s'approprier le discours sur le colonialisme et la révolution, discours initialement véhiculé à travers le roman, la poésie, la nouvelle, le pamphlet pour en faire des discours dramatiques? Comment a-t-il pu théâtraliser ce discours et donc quels sont les techniques littéraires d'une telle transposition? Le théâtre est en effet l'instrument littéraire, «le bois» par excellence avec lequel Dadié fait tous les feux? Quelle est la particularité de ce genre littéraire comparativement aux autres genres?

Qu'en est-il de Heiner Müller?

[18] Frédéric Lemaire, Bernard Dadié: itinéraire d'un écrivain africain, L'Harmattan, Paris, 2008.

2. Sur Heiner Müller

La littérature secondaire sur Heiner Müller est immense et exprime pour la plupart la vie de l'auteur ainsi que le rôle que joue le théâtre dans la vie de Heiner Müller. Nous n'avons pas la prétention de donner ici une liste exhaustive des auteurs de cette littérature secondaire.

Andreas Keller, dans « Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988 » présente Heiner Müller comme un citoyen partagé entre de l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest. Il incarne le conflit entre les deux Allemagnes. Son théâtre exprime ses expériences pendant le règne du national-socialisme. Heiner Müller utilise le théâtre comme un moyen pour accomplir l'imagination sociale et la prise de conscience comme Andreas le stipule: Un théâtre vivant ne doit pas être un « mausolée de littérature » mais la fonction d'un laboratoire de l'imagination sociale[19].

Cette fonction sociale du théâtre chez Heiner Müller est soutenue également par le philosophe Wolfgang Heise. Pour Heise, tout comme Müller, le théâtre est un organe de contemplation intérieure de la société de sa destinée historique, c'est-à-dire sous l'aspect du théâtre historique; puis comme organe d'auto-construction, d'autoreprésentation de notre société, y compris l'autocritique, l'anéantissement du blocage et enfin comme «laboratoire de l'imagination sociale».

Colette Godard[20] met l'accent sur le théâtre de Heiner Müller. Pour elle son style théâtral est incendiaire et ce style a transformé l'écriture du théâtre. Elle le présente comme le digne représentant du théâtre mythique de Bertolt Brecht, ce qui lui a valu d'être le Directeur du Berliner Ensemble. La guerre et ses trahisons constituent pour elle l'essentiel de son œuvre.

Florence Ballet présente Heiner Müller comme un auteur sceptique, «expert en ténèbres», ou encore un dramaturge de sang. Il est caractérisé par son cynisme ou du moins son apparent détachement, son humour noir, ainsi que son pessimisme ou plutôt son refus d'optimisme imposé expliquent davantage ses positions révolutionnaires:

> La révolution est le masque de la mort, la mort est le masque de la révolution[21].

Hans-Thies Lehmann et Patrick Primavesi s'étendent largement sur la vie, l'œuvre et l'influence de Heiner Müller sur la littérature à travers l'œuvre « Heiner Müller, Handbuch ». Dans cette présentation sur la vie de Heiner Müller et l'ensemble de ses œuvres, un accent particulier a été mis sur ses drames. Heiner

[19] Andreas Keller, Drama und Dramaturgie Heiner Müllers, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992, pp. 73-74.
[20] Colette Godard, Le Monde, 2 Février 1996.
[21] Heiner Müller, Der Auftrag : Erinnerung an eine Revolution, op. cit., p. 18.

Müller a écrit plus de drames que d'œuvres en prose ou d'œuvres lyriques. Ceci exprime son désir de faire du théâtre un instrument d'émancipation sociale.

La littérature secondaire sur Heiner Müller est immense et nous ne pouvons la lister ici. Toutefois, nous notons que cette littérature dans son ensemble présente Heiner Müller, à l'instar de Bernard B. Dadié comme un éveilleur de conscience. Alors que nous voulons dans notre travail de thèse mettre l'accent sur l'usage des œuvres dramatiques comme instrument d'action et de réaction. A travers la question de la transposition il sera question de montrer la capacité de Heiner Müller à transformer d'autres textes appartenant à d'autres genres tels que les contes, les récits empruntés à d'autres auteurs en drames. Il conviendra donc de montrer comment cette technicité a été possible.

L'œuvre littéraire de Bernard B. Dadié se compose en majeur partie de pièces de théâtre, suivies de contes et légendes, de chroniques, de romans, de nouvelles, de poèmes et d'essais. La plupart de ses pièces de théâtre ont été écrites dans les années 50 et 70 ; ce sont *Min Adjao* (1955), *Situation difficile* (1955), *Monsieur Thôgô- Gnini* (1966), *Béatrice du Congo* (1970), *Serment d'amour* (1955), *Iles de tempête* (1973), *Papassidi Maître-escroc* (1975), *Mhoi-ceul* (1979). Ces pièces sont précédées de deux autres notamment *Les Villes* (1933) et *Assémien Dehylé*, *roi du sanwi*, précédé de *Mon pays et sonthéâtre* (1937).

Après le théâtre, Bernard B. Dadié a beaucoup excellé dans l'écriture des contes et légendes qu'il a écrit entre 1962 et 1955. Ainsi il a écrit successivement *Le Pagne noir* (1955), *Les belles histoires de Kacou Ananzè* (1962), *Légendes Africaines* (1973) et *Les contes de Koutou as Samala* (1982). Ensuite viennent la poésie et les essais. Au titre des poèmes il a écrit: *Hommes de tous les continents* (1967), *Afrique Debout* (1973), *La ronde des jours* (1973) et les essais: *Opinion d'un Nègre* (1979), *Les écrivains dans la lutte* (1980), *Carnet de prison* (1981).

Après la poésie et les essais viennent les chroniques qu'il a écrites entre le début et la fin des années 60. Ainsi il a écrit successivement *Un Nègre à Paris* (1959), *Patron de New-York* (1964) et *La ville où nul ne meurt* (1968).

Enfin, Bernard B. Dadié a écrit très peu de nouvelles et de romans. Ainsi il a écrit en 1980, *Les jambes du fils de Dieu* (nouvelle), Climbié en 1973 (œuvre autobiographique) et *Commandant Taureault et ses Nègres* en 1980 (roman). *Climbié*, l'œuvre autobiographique de Bernard Dadié compte parmi l'un des genres littéraires dans lesquels Bernard B. Dadié a très peu écrit, toutefois elle constitue l'une des œuvres qui ont contribué à sa célébrité.

D'une manière générale, l'œuvre littéraire de Bernard B. Dadié s'inscrit dans la période allant de 1933 à 1986. Cette œuvre date alors d'une trentaine d'années et il convient dans notre travail, dans un premier

temps d'étudier ces textes dans leur forme originale et puis d'établir un certain parallélisme entre ces réalités qui semblent être d'une certaine époque c'est-à-dire celles de l'Afrique coloniale et postcoloniale et celles de l'Afrique d'aujourd'hui dans un monde de globalisation. Il s'agira donc de montrer comment ces réalités ont pris de nouvelles formes aujourd'hui.

A l'instar de Bernard B. Dadié, Heiner Müller a une vie littéraire dominée par le théâtre. Il commence à écrire ses œuvres théâtrales à partir des années 50. Toutefois il a plus d'œuvres théâtrales à son actif que Bernard B. Dadié (une trentaine contre une dizaine chez Dadié). Ses œuvres théârales sont les suivantes: *Das Laken* (1951), *Traktor* (1955/1974), *Le briseur de salaire* (1956-1957), *La correction I* (1957), *La correction II* (1958), *Klettwitzer Bericht- Eine Hörfolge* (1957/1958), *Glückgott* (1958), *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961), *Philoktet* (1958/ 1964), *Der Bau* (1963/ 1964), *Sophokles/Ödipus,Tyran* (1966/1967), *Der Horatier* (1968), *Der Mauser* (1970), *Macbeth* (1970), *Germania Mort à Berlin* avec *Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée*, *Paysage avec Argonautes*, *Paysage sous surveillance*, *Pièce de cœur*, *Poèmes*, *Le Dieu Bonheur* (1985), *Zement* (1972), *La Bataille* (avec Rapport sur le grand-père, Boucher et Femme, La croix de fer, Histoire d'amour, Libération de Prométhée, Héracles II ou L'hydre, Le Duel, La Route des chars (1987), Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen (1976), *Hamlet-machine* (précédé de *Mauser*, *Horace*, *Herakles 5*, *le Père*, *Deux lettres*, *Avis de décès*, *Adieu à la pièce didactique*, *Autoportrait deux heures du matin le 20 aout 1959*, *Projection 1975*) (1979), *Bertolt Brecht/Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, *La Mission (suivi de Prométhée, Vie de Gundling, Frédéric de Prusse sommeil rêve cri de Lessing* (1982), *Quartett* (1980/1981), *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982),*Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung* (1984), *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1984), *Bildbeschreibung* (1984), *Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau* (1985/1986), *Wolokolamsker Chaussee III: Das Duell* (1985/1986), *Wolokolamsker Chaussee IV*: *Kentauren*, *Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling, Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1995)[22].

Après les œuvres théâtrales, il faut noter également que Heiner Müller a écrit de nombreuses œuvres lyriques qui sont les suivantes : *Auf Wiesen grün* ...(1950), *Der Vater* (1950), *Der glücklose Engel* (1950), *Neujahrsbrief* (1963), *Kindheit* (1963), Leninlied (1970), *Fernsehen* (1989), *Leere Zeit* (Nachlass, 1990), *Selbstkritik 2 Zerbrochener Schlüssel* (1992), *Herakles 13* (1992), *Mommens Block* (1993), *Senecas Tod* (1993), *Seife in Bayreuth* (1993), *Ajax zum Beispiel* (1994), *Vampir* (1995).

[22]Voir infos sur Heiner Müller in http://www.comoria.com/25058/Heiner_M%C3%BCller. Nous avons visité ce site en date du 01 octobre 2017.
Voir aussi la bibliographie de Heiner Müller sur http: www.fr.wikipedia.org/.../wiki/Heiner_Müller. Nous avons visité ce site en date du 01 octobre 2017.

Heiner Müller a également écrit plusieurs œuvres sous forme de prose qui sont: *Bericht vom Großvater* (1951), *Der Bankrott des großen Sargverkäufers* (1951), *Der Vater* (1958), *Ich hatte gerade Dostojewskis* …(Nachlass, 50er Jahre), *Herakles 2 oder die Hydra* (1972), *Todesanzeige* (1975/76), *Maelstromsüdpol* (1987), *Im Herbst 197.. starb ...(* Nachlass nach 1992), *Traumtext Oktober 1995* (1995).

Plusieurs essais sont aussi à son actif: *Das Volk ist in Bewegung* (1951), *Nicht für Eisenbahner. Kritische Bemerkungen zu einem Heimatbuch* (1954), *Selbstkritik Heiner Müllers* (1961), *Grußadresse an eine Akademie* (1961), *Fatzer - Keuner* (1979), *Die Wunde Woyzeck* (1985), *New York oder Das eiserne Gesicht der Freiheit* (1987), *Shakespeare Eine Differenz* (1988), *4. November 1989 Alexanderplatz Berlin/DDR* (1989), *Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist* (1990).

L'oeuvre littéraire de Heiner Müller va des années 50 aux années 90. Les drames à étudier sont: *La Mission* (1979), *Germania Mort à Berlin* (1985). Il s'agira d'étudier également les textes dans leurs formes originales puis essayer d'actualiser les questions de colonialisme et de révolution transposées dans ces œuvres par l'auteur.

II. Déblayage du sujet

Ce travail porte sur le thème suivant: « La transposition du discours sur le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution, Germania Tod in Berlin* et de Bernard B. Dadié *Béatrice du Congo, Iles de tempête* dans les années 70.

Qu'est-ce-que la transposition?

Pour Hélène Maurel Indart, la transposition, c'est le fait de migrer d'une technique et d'un vocabulaire artistique vers un autre, tout en conservant l'essentiel d'une structure narrative ou d'un schéma dramatique.[23] Par conséquent, ce fait ne serait pour certains auteurs en mal d'inspiration qu'une commodité. En effet, nombreux auteurs ont jusqu'ici subi des critiques extrêmement acerbes en ce qui concerne la transposition dans leurs œuvres respectives, laquelle transposition ressemblerait même à du plagiat. Parmi ces auteurs compte Heiner Müller dont plusieurs œuvres dramatiques notamment *Hamlet-machine, Fragment, Mission*, seraient considérées comme la copie conforme des drames de William Shakespeare (*Hamlet*), Bertolt Brecht (*Fragment*) et Anna Seghers (*La Révolte des pêcheurs de Sainte Barbara*).

Qu'il s'agisse de la transposition d'art ou de la transposition du discours, force est de reconnaître qu'il s'agit dans les deux casd'un procédé d'imitation. Ainsi selon Théophile Gautier, l'inventeur, du moins le plus fervent défenseur et illustrateur de la notion de «transposition d'art», « Quiconque n'a pas commencé à imiter ne sera jamais original[24]».

En effet, lors du processus de transposition, le risque du plagiat est fortement élevé mais pour Gautier, la transposition est le moyen par lequel tout écrivain commence à développer son talent artistique. Par conséquent, il excuse et légitime toute tentative de plagiat, d'imitation sans laquelle l'artiste ne saurait devenir un jour autonome. Cette position de Gautier a été largement défenduepar les écrivains et autres artistes du Moyen-âge pour lesquels « parler de plagiat est un anachronisme » et parleraient par conséquent d'intertextualité.

L'écrivain français Théophile Gautier, tout comme les autres auteurs romantiques qui n'ont cessé de proclamer le primat de l'inspiration, se sont conduits en parfaits héritiers de l'idéal classique, fondé sur l'imitation. C'est en effet au XIX e siècle que la transposition d'art fut en vogue.

---

[23] Hélène Maurel Indart, Le plagiat littéraire, Université François Rabelais-Tours, 2002 (Littéraire et Nation N°27 de la 2eme série).

[24]« La transposition d'art » est-elle un plagiat? L'exemple du Ballet au XIXe siècle in «Le plagiat littéraire», p. 123.
Gautier n'a pas défendu cette thèse seulement dans le cadre de l'art pour l'art, mais également de la littérature, notamment de la poésie qui est aussi une autre forme d'expression de l'art.

Le recours à cette dernière est certes présenté par Gautier comme une propédeutique, un préalable nécessaire à l'élaboration du style personnel, un peu comme s'il fallait toujours commencer par imiter pour mieux accéder ensuite à l'originalité. Cependant la transposition pourrait conduire son auteur au plagiat et même être considéré comme un subterfuge, un moyen habile de ruser avec la déontologie de la création et d'esquiver à bon compte les accusations de plagiat, tout en bénéficiant des dividendes d'une telle opération: la possibilité de réaliser des économies d'inspiration, la double perspective d'éviter l'effroi de la page blanche et de s'assurer un succès facile en accaparant une œuvre déjà populaire.

Notre préoccupation donc dans ce travail ne consistera cependant pas à justifier Heiner Müller et Bernard B. Dadié par rapport à la transposition qui occasionnerait un éventuel plagiat mais plutôt à montrer comment cette transposition, le mécanisme de passage du discours sur le colonialisme et la révolution a été possible depuis les premières œuvres dont ils se sont inspiré jusqu'à leurs propres œuvres. Mais il convenait un tant soit peu d'expliquer comment ils ont évolué dans leur carrière littéraire.

Il s'agira dans une seconde étape de nous focaliser sur les raisons du choix de Dadié et de Müller dans une perspective de littérature comparée et d'analyser les différents discours de ces deux auteurs sur le colonialisme et la révolution. En quoi Dadié et Heiner sont-ils les porte-paroles de leur milieu social respectif et comment véhiculent-ils les préoccupations de leur société respective à travers leurs drames? Comment traduisent-ils les mêmes préoccupations exprimées par d'autres auteurs? Enfin dans la dernière étape, il s'agira d'annoncer clairement comment nous comptons appliquer les différentes méthodes littéraires à l'étude des œuvres de Dadié et de Müller.

Notre travail s'articule par ailleurs autour des grands axes qui sont la transposition, le discours, le colonialisme et la révolution. Mais ce qu'il importe pour nous de montrer ici c'est la place du discours dans l'espace et dans le temps et l'intentionnalité du discours.

Tout discours se réfère à une époque et véhicule de ce fait un message exprimant la conscience de cette époque. C'est pourquoi, pour Michel Foucault dans *Archéologie du savoir*[25], le discours ne doit pas être considéré comme un simple document qui rassemble tous les textes relatifs à une culture donnéedans le passé mais le discours constitue un monument, c'est-à- dire la loi de ce qui s'est dit et même s'est fait à une époque bien précise dans le passé.

En ce sens, le discours d'un auteur donné devient une référence historique et constitue donc une sorte de reflet ou de copie plus ou moins conforme des événements historiques. Le lecteur, aprèsla lecture d'un discours de tel ou tel auteur se référera sans nul doute à une époque bien précise du passé. C'est donc cette définition que

[25] Michel Foucault: Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.

nous voulons donner aux discours de Müller et de Dadié à travers l'étude de leurs drames. Cette opposition entre le discours en tant que «document» et «monument» est clairement mentionnée dans la définition du document que donne Foucault en ces termes:

> *Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas*[26].

Par ailleurs, le fait que le discours ne soit pas considéré comme un document, mais comme un monument signifie la nécessité d'une reconstruction du discours comme éléments d'archives d'une culture. Ainsi, le discours en tant qu'éléments d'archives ne doit pas être compris comme un amas disparate d'informations relatives aux faits passés, mais une référence spécifique du passé. C'est pourquoi Foucault nous éclaire davantage sur la définition de l'archive en ces termes:

> …L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme éléments singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes (…) Ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur[27].

Foucault définit toutefois l'archive comme la substance moelle de l'objet énoncé et cette substance se trouve en amont et non en aval de l'existence de cet objet:

> L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-évènement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité (…) Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce grand murmure confus d'un discours, loind'être seulement ce qui nous assure d'exister au milieu du discours maintenu, c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre[28].

Cette conception du discours en tant que document d'archives par Foucault n'a d'autre fin qu'établir un lien étroit entre l'analyse du discours en tant qu'une analyse archéologique et l'histoire des idées. A ce titre, il dira ceci:

> …Entre analyse archéologique et histoire des idées, les points de partage sont nombreux. J'essaierai d'établir tout à l'heure quatre différences qui me paraissent capitales: à propos de l'assignation de nouveauté; à propos de l'analyse des contradictions; à propos des descriptions comparatives (…) J'espère qu'on pourra saisir sur ces différents points les particularités de l'analyse archéologique ; et qu'on pourra éventuellement mesurer sa capacité descriptive. Qu'il suffise pour l'instant de marquer quelques principes[29]:

[26]Michel Foucault: Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969, p.14.
[27] Idem., p.170.
[28] Idem., p. 170.
[29]Michel Foucault: Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969, p. 183.

Qu'en est-il du premier principe?

> L'archéologie cherche à définir, non point les pensées, les représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours ; mais ces discours eux-mêmes, ces discours en tant que pratiques obéissant à des règles. Elle ne traite pas le discours comme document, comme signe d'autre chose, comme élément qui devrait être transparent mais dont il faut souvent traverser l'opacité importune pour rejoindre enfin, là où elle est tenue en réserve, la profondeur de l'essentiel[30].

Le second principe présente l'archéologie comme suit:

> L'archéologie ne cherche pas à retrouver la transposition continue et insensible qui relie, en pente douce, les discours à ce qui les précède, les entoure ou les suit. Elle ne guette pas le moment où, à partir de ce qu'ils sont ; ni non plus le moment où, dénouant la solidité de leur figure, ils vont perdre peu à peu leur identité (...) Elle ne va pas, par progression lente, du champ confus de l'opinion à la singularité du système ou à la stabilité définitive de la science ; elle n'est point une « doxologie » ; mais une analyse différentielle des modalités du discours[31].

Quant au troisième principe, il s'agit de:

> L'archéologie n'est point ordonnée à la figure souveraine de l'œuvre ; elle ne cherche point à saisir le moment le moment où celle-ci s'est arrachée à l'horizon anonyme. Elle ne veut point retrouver le point énigmatique où l'individuel et le social s'inversent l'un dans l'autre. Elle n'est ni psychologie, ni sociologie, ni plus généralement anthropologie de la création (...) Elle définit des types et des règles de pratiquesdiscursives qui traversent des œuvres individuelles, qui parfois les commandent entièrement et lesdominent sans que rien ne leur échappe ; mais qui parfois aussi n'en régissent qu'une partie. L'instance du sujet créateur, en tant que raison d'être d'une œuvre et principe de son unité; lui est étrangère[32].

En clair, l'archéologie est ce qui suit:

> Enfin, l'archéologie ne cherche pas à restituer ce qui a pu être pensé, voulu, visé, éprouvé, désiré par les hommes dans l'instant même où ils proféraient le discours ; elle ne se propose pas de recueillir ce noyau fugitif où l'auteur et l'œuvre échangent leur identité (…) Elle n'est rien de plus et rien d'autre qu'une réécriture : c'est-à-dire dans la forme maintenue de l'extériorité, une transformation réglée de ce qui a été déjà écrit. Ce n'est pas le retour au secret même de l'origine ; c'est la description systématique d'un discours-objet[33].

C'esteffectivement ce caractère du discours en tant que monument qui met tout lecteur et tout critique en garde contre toute interprétation abusive du texte littéraire. Quand bien même il aurait toute la latitude de se

---

[30] Michel Foucault: Archéologie du savoir, op. cit., p. 183.
C'est ausssi un commentaire d'un extrait de l'œuvre de M. Foucault, Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir, p. 121-122, auteur anonyme, publié sur http://www.ens.fr/IMG/file/admission/SI_2016/ORAUX-PHILO-SIL2016.pdf. Nous avons visité ce site en date du 01 octobre 2017.

[31]Michel Foucault: Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969, p.183
Ibidem http://www.ens.fr/IMG/file/admission/SI_2016/ORAUX-PHILO-SIL2016.pdf, auteur anonyme; nous avons visité ce site le 01 octobre 2017.

[32] Ibidem p. 183.
Voir aussi Michel Foucault, Archéologie du savoir, p.182 cité dans Réflexions Bibliologiques: livres et périodiques, article publié surhttp://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-03-0131-001. Nous avons consulté le site en date du 01 octobre 2017

[33]Michel Foucault: Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969, p.183
Ibidem http://www.ens.fr/IMG/file/admission/SI_2016/ORAUX-PHILO-SIL2016.pdf, auteur anonyme; nous avons visité ce site le 01 octobre 2017

baser sur la structure du texte afin de lui donner un sens comme le stipulerait Roland Barthes dans sa conception de «La mort de l'auteur», le lecteur ou le critique doit absolument tenir compte de ceci:

> Un texte doit être pris comme paramètre de ses propres interprétations. Pour prendre un texte comme paramètre de ses propres interprétations, il faut admettre, au moins pour un instant, qu'il existe un langage critique agissant comme métalangage et autorisant la comparaison entre le texte, avec toute son histoire, et la nouvelle interprétation[34].

Nous essaierons dans notre travail de montrer que très souvent, certains auteurs s'inspirent des idées d'autres auteurs pour écrire leurs œuvres. Sans toutefois s'approprier le contenu de leurs textes, ils essaient de travailler davantage à leur idéologie ou de faire valoir une idéologie contraire à la leur. C'est par exemple le cas de l'étude présent relatif à Heiner Müller qui s'est inspiré de l'œuvre d'Anna Seghers pour écrire son œuvre. Toutefois, il importe de demeurer dans la pensée de son prédécesseur si celui-ci veut commenter sa pensée.En guise d'illustration, référons-nous à l'œuvre de Heiner Müller *La Mission* qui fut inspirée de *La Lumière sur le gibet* d'Anna Seghers.

Ainsi, comme Anna Seghers, Heiner Müller présente dans *Mission* trois personnages qui sont Debuisson, Sasportas et Galloudec dont la mission en Jamaika échoue. La pièce de Müller traite aussi le deuil et utilise la structurediscontinue travaillant sur le souvenir. Le leitmotiv chez Heiner Müller est le masque qui est aussi présent chez Anna Seghers. Mais tandis qu'Anna Seghers se concentre dans son récit sur la mission et les ruptures entre les parties qui ne sont pas si brusques, Heiner Müller utilise le titre La Mission bien que plutôt le sous-titre décrive son sujet: souvenir d'une révolution. Le titre de Seghers comporte un élément positif (la lumière) et un élément négatif (le gibet). Quoique le deuil domine, la mort de Sasportas à la fin donne une image d'héros tandis que Müller se concentre plutôt sur la trahison. La pièce de Müller représente une image plus triste du monde que le récit d'Anna Seghers. Chez Müller, il n'y a pas de vrai amour ou bonheur et les évènements politiques détruisent des relations. En conclusion, nous dirons que le récit de Seghers se concentre plus sur le décor historique tandis que Müller rassemble plusieurs scènes pour rappeler la révolution[35].

En ce sens le second discours favorise soit l'éclaircissement de la pensée contenue dans le premier discours, soit il l'enrichit tout simplement. Toujours est-il que le premier discours inspire et offre de nouvelles pistes de réflexion à de nouveaux auteurs. Toutefois, les deux discours deviennent solidaires l'un de l'autre en vue de l'éclaircissement d'une même réalité initiale. Ceci justifie la pertinence de la reprise des pensées d'un auteur par un autre. Foucault démontre cette nécessité en ces termes:

> Pour l'instant je voudrais me borner à indiquer que, dans ce qu'on appelle globalement un commentaire, le décalage entre le texte premier et le texte second joue deux rôles qui sont solidaires. D'une part, il permet

[34] Umberto Eco. Les limites de l'interprétation, Grasset & Fasquelle, Paris, 1992, p. 43.
[35] Sonja Breining, Vergleich von Anna Seghers „La Lumière sur le gibet'' und Heiner Müllers „La Mission", Grin Verlag, 2002, pp. 10-11.

> de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux: le surplomb du texte premier, sa permanence, son statut de discours toujours réalisable, le sens multiple ou caché dont il passe pour être détenteur, la réticence et la richesse essentielles qu'on lui prête, tout cela fonde une possibilité ouverte de parler. Mais d'autre part, le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire enfin ce qui était articulé silencieusement là-bas (...) La multiplicité ouverte, l'aléa sont transférés, par le nombre, la forme, le masque, la circonstance de la répétition. Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour[36].

Par ailleurs cette nécessité de la reprise d'un premier discours par un second auteur n'a nul objectif que de porter un regard critique sur ce discours. Seule cette critique permet de découvrir le non-dit du discours initial, donc dedécouvrir l'immensité de la richesse cachée en lui. Cette réalité établit absolument un rapport étroit, voire l'interdépendance qui existe entre l'auteur et son critique littéraire et Henry James l'exprime à juste titre en ces termes:

> Toute œuvre est composée de façon à retenir entre ses fils un «trésor caché»; s'il y a une fonction critique, elle consiste justement à libérer ce trésor: il faut lui donner un statut réel en l'exprimant. L'œuvre n'a de prix pour l'auteur qu'à cause de ce dépôt qu'elle retient en attendant de le livrer: l'auteur attend vainement d'être lu, c'est-à-dire de voir d'autres lire dans son œuvre ce qu'il lit lui-même[37].

Roland Barthes n'en dira pas moins sur ce rôle capital du critique littéraire. Pour lui le critique prolonge l'activité de l'écrivain:

> … Le critique est un «écrivain en sursis»,… presqu'un écrivain, le critique cesse d'être une doublure: il est une sorte de modèle initial, de guide, un annonciateur des signes nouveaux. En lui, mieux qu'en nul autre, se lit la vocation de l'écrivain: y décelant des structures, la critique est elle-même structure du livre[38].

Nous aborderons l'étude des drames de Heiner Müller et de Bernard Dadié dans l'optique de trouver dans leurs oeuvresdes éléments nouveaux sur le colonialisme et la révolution qui viennent contribuer aux discours d'écrivains dont ils se sont inspirés directement ou indirectement. Les éléments nouveaux ne sont pas à considérer comme des moyens pour se démarquer de la pensée originale mais ils servent plutôt à éclairer

---

[36]Foucault Michel. L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre, Gallimard, France, 1970, p. 26.
Voir aussi l'article d'Arnaud Maisetti, M. Foucault: l'ordre du discours, publié le 21 août 2017 sur http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1991.
Voir aussi http : //www.arnaudmaisetti.net/.../spip/spip.php, op. cit.

[37]Henry James. Image dans le tapis in «Pour une théorie de la production littéraire», Pierre Macherey, Librairie Maspero, Paris, 1966, p.11
Voir aussi l'article : « Quelques critiques » sur «une théorie de la production de l'œuvre littéraire» de Pierre Machery, p.101-p.150, publié sur http://books.openedition.org/enseditions/1962?lang=fr
Nous avons consulté ce site en date du 02 octobre 2017 à 16h15

[38]Roland Barthes. Essais critiques in «Pour une théorie de la production littéraire», Pierre Macherey, Librairie Maspero, Paris, 1966, p. 11.
Dans les Éditions ENS, l'extrait de l'œuvre de Pierre Macherey montre aussi clairement la position de Roland Barthes sur le but de toute activité structuraliste. Voir http://books.openedition.org/enseditions/1962?lang=fr, note de bas de page 70. Nous avons visité ce site le 02 octobre 2017 à 16h30.

davantage cette pensée. Cette phase est sans nul doute subordonnée à la première qui consiste à montrer le rapport entre les drames de ces deux auteurs et la question du colonialisme et la révolution.

Enfin, nous parviendrons à une meilleure compréhension des textes de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié en considérant véritablement leur caractère sociologique. Tout écrivain est le produit de sa société et se fait le porte-parole de cette société. C'est pourquoi nous nous évertuerons tout au long de ce travail à établir un rapport entre les textes discursifs de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié sur le colonialisme et la révolution et les conditions socio-économiques dans lesquelles ils ont évolué et écrit ces textes. Heiner Müller et Bernard B. Dadié se font donc les canaux de transmission de la réalité sociale de leur époque; ceci explique clairement l'intérêt social d'un texte que nous pouvons résumer en ces termes:

> La littérature n'a pas affaire à une grammaire «neutre» mais à des intérêts sociaux transformés en textes, articulés sur le plan discursif. C'est sur ce plan qu'il faut examiner la situation sociolinguistique d'une société pour y situer un texte littéraire particulier[39].

[39] Pierre V. Zima. Pour une sociologie littéraire, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 17.

III. L'origine du discours sur le colonialisme et la révolution chez Bernard Dadié et Heiner Müller

Qu'est-ce que le discours ?

> En première approximation, dans la perspective de l' «école française d'analyse du discours» nous entendons par « discours » une dispersion de textes que leur mode d'inscription historique permet de définir comme un espace de régularités énonciatives. On peut aussi bien renvoyer à la formulation de Michel Foucault : un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative[40].

S'agissantdes drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié sur le colonialisme et la révolution, nous distinguons différentes sources de ce discours regroupées en deux grandes catégories:

La première catégorie relève des faits et expériences vécus directement par nos deux auteurs et la seconde catégorie relève de l'influence des différentes lectures d'autres auteurs sur Müller et Dadié.

1. Lorigine du discours sur le colonialisme et la révolution à travers les faits vécus par les deux auteurs

Nous remarquons d'entrée de jeu que Dadié a vécu directement le colonialisme ; Heiner Müller, par contre, c'est la dictature.Bernard B. Dadié a expérimenté le colonialisme à travers la vie de son père qui a été victime des méfaits du colonialisme, à travers lui-même, c'est-à-dire depuis son enfance jusqu'à ses premières expériences professionnelles et enfin à travers son environnement immédiat.

1.1 L'expérience du père: une réalité frappante dans le discours de Dadié et de Müller sur le colonialisme et la révolution

Bien que citoyen français de par la nationalité, le père de Dadié ne put bénéficier des mêmes avantages qu'un citoyen français dans l'administration coloniale en Côte d'Ivoire. Cette injustice le poussa à démissionner. Nicole Vinciléonie le souligne bien en ces termes:

> Mais en 1924, il démissionne quand, ayant prétendu aux mêmes avantages que les postiers français blancs, ces droits lui sont refusés. Combattre avec acharnement les injustices, lutter pour la reconnaissance de la dignité de l'homme noir et de l'égalité des droits avec le Blanc sont des principes sur lesquels il ne transige pas. Ses démêlés avec les colons et l'administration coloniale en font foi. 'Lui qui était citoyen

[40] Dominique Maingueneau, Genèses du discours, op. cit. p. 5.
Voir aussi http://www.books.openedition.org/.../enseditions/1213.

> français depuis toujours, pratiquement j'allais dire, il bâtira toute sa réussite sur le seul critère de son identification nègre[41].

Cette injustice subie par son père marqua profondément la vie de Bernard B. Dadié et cette expérience amère favorisa son engagement contre le colonialisme. Quant à Heiner Müller, il fut profondément touché par la dictature subie par son père sous le régime nazi et surtout les nombreuses arrestations de ce dernier. Ces évènements furent les plus tristes souvenirs dont il n'a cessé de parler dans ses œuvres:

> Ensuite l'arrestation de mon père, en 1933, qui pour l'essentiel s'est passée comme je l'ai écrit. J'ai une petite chambre à part, j'étais au lit, c'était le matin, assez tôt, cinq, six heures. Je me suis réveillé, j'ai entendu des voix et du remue-ménage dans la pièce à côté. Ils jetaient les livres à terre, épuraient la bibliothèque, la purgeaient de la littérature de gauche. Je voyais à travers le trou de la serrure qu'ils battaient mon père. Ils étaient en uniforme de SA. Ma mère se tenait à côté. Je me suis recouché et j'ai fermé les yeux. Puis ils étaient debout dans l'embrasure de la porte. Je vis seulement, en clignant des yeux, l'ombre des deux rigoureux hommes de la SA, et, entre les deux, la petite ombre de mon père; et j'ai fait semblant de dormir même lorsque mon père m'a appelé par mon nom. La raison de cette arrestation précoce: mon père n'était plus dans la SPD mais dans la SAP. Je crois que Willy Brandt était une figure dirigeante de la SAP, tout comme Jacob Walcher. Les gens de la SAP étaient particulièrement suspects, pas encore communistes, mais déjà plus sociaux-démocrates. Ceci se répéta après 1945[42]...

Par ailleurs, cet engagement contre le colonialisme a été aussi la résultante de l'influence du colonialisme et de la dictature sur l'enfance des deux auteurs.

1.2 L'école coloniale: un fait marquant du discours de Dadié sur le colonialisme

Bernard B. Dadié est allé à l'école coloniale, une école caractérisée par la cruauté de ses enseignants:

> … En 1922-1923, Bernard Dadié est inscrit à l'école du quartier France de Grand-Bassam, mais ayant vu battre un enfant jusqu'au sang, il s'enfuit de cet établissement où la pédagogie fait trop bon ménage avec l'art de manier la chicote. Comme son héros Climbié, il pense alors qu'il ne retournera plus dans cette école où l'on était battu cruellement et où, chaque soir, à la sortie des classes, l'on devait aller au bord de l'océan vider les tinettes des W.C[43].

L'école coloniale bien que cruelle et caractérisée par la violence de ses enseignants, s'est avérée très indispensable au point où malgré les brimades subies par le jeune Dadié, ses parents et notamment son père l'y reconduisit:

> … Et là, de nouveau, malgré le succès qui couronne désormais ses études, il refuse un jour de retourner en classe parce que l'instituteur l'a tellement battu qu'en se sauvant il est tombé évanoui et que des passants ont dû le ramasser et le ramener chez les siens. Son père le reconduisit pourtant à l'école. Heureusement son succès brillant au certificat d'études primaires le 17 juin 1930 (deuxième sur quatre-vingt-neuf reçus) lui permet d'entrer à l'école primaire de Bingerville. Cependant, les difficultés nées du caractère bouillant

[41] Nicole Vinciléonie. L'œuvre de Bernard B. Dadié, Saint-Paul, Issy les Moulineaux, 1986, p. 10.
[42] Heiner Müller. Guerre sans bataille: vie sous deux dictatures. L'Arche, Paris, 1996, p. 12.
SA : Sozialistische Armee.
SPD : Sozialdemokratische Partei Deutschlands.
[43] Nicole Vinciléonie, op. cit., p. 18.

> du jeune garçon et de la pédagogie discutable des maîtres d'alors, qu'ils fussent noirs ou blancs d'ailleurs, n'allaient pas s'arrêter aux portes de l'EPS[44].

Par ailleurs, en plus de l'influence du colonialisme sur son père ainsi que son séjour à l'école colonial, l'environnement immédiat dans lequel Dadié a grandi et entamé ses premières expériences professionnelles a aussi contribué à ses positions anticolonialistes. Ainsi la société coloniale dans laquelle Dadié vivait n'a pu que lui laisser des souvenirs amers de ce système.

1.3 La situation coloniale dans le discours de Dadié sur le colonialisme

La situation coloniale, tout comme l'environnement immédiat dans lequel se trouvait Dadié, ont profondément influencé le choix de sa carrière et il ne manque pas de le mentionner dans ses œuvres. Cette situation, non seulement suscita maintes interrogations sur le bien-fondé d'un tel système mais également étaient susceptibles de provoquer des sentiments de révolte dans la vie de Dadié:

> Lors de la fête de l'enfance, Bernard B. Dadié fut encore une fois le témoin indigné des effets de la situation coloniale : les gardes-cercles arrêtèrent et giflèrent le maître africain qui les accompagnait parce qu'il n'était pas en uniforme. Sur-le-champ, il décida, lui qui avait désiré être instituteur, de choisir la filière administrative à l'école William-Ponty et de ne jamais servir comme fonctionnaire dans cette colonie de Côte d'Ivoire où l'on pouvait impunément gifler un instituteur[45].

Les brimades ne sont pas seulement le fait de l'école, mais également de l'administration coloniale où les colons infligent parfois de lourdes brimades et séquestrations aux administrés. C'est avec une profonde tristesse et un profond sentiment de révolte que Dadié en parle:

> A si bonne école, l'enfant regarde autour de lui, apprend à voir autre chose que les brimades et les injustices du milieu scolaire. Sur le wharf de Grand-Bassam, «encombré de toutes sortes de produits attendant d'être évacués», il entend s'élever «le chant terriblement envoûtant des tireurs de billes presque tous nus» sur le dos desquels il voit «sans répit s'abattre la chicote[46].

[44] Nicole Vinciléonie, op. cit. , p. 18.
[45] Idem. p. 18.
[46] Bernard B. Dadié. Les jambes du fils de Dieu, CEDA, Abidjan, 1980, p. 18.

1.4 L'histoire de la RDA et la révolution manquée: source du discours de Heiner Müller sur la révolution: Cas de Germania Tod in Berlin

L'histoire des deux Allemagnes a profondément marqué la vie de Heiner Müller. Il a surtout eu une enfance beaucoup troublée par les nombreuses arrestations de son père. Il a essayé de résumer cette expérience difficile dans son œuvre autobiographique « Guerre sans bataille: vie entre deux dictatures ». Entre plusieurs passages de cette œuvre illustrant cette enfance difficile, nous retenons celui-ci:

> …ça reste pour moi un point très obscur (que mon père soit allé à l'Ouest). Je n'ai perçu que peu des brimades que mon père, en tant que maire, a subies de la part des Russes; ma mère, elle s'en souvient très bien. Il ne m'a probablement rien dit. Ma mère racontait, par exemple, comment les Russes sont venus chercher mon père pendant un match de football pour l'interroger et le menacer[47]…

Par ailleurs, son discours sur la révolution se rapporte à la révolution socialiste manquée en RDA sous l'occupation de l'Union Soviétique pendant le règne de Staline. Cet échec de la révolution socialiste a été ponctué par la chute du Mur de Berlin en 1989. Le Mur de Berlin est donc le symbole de la victoire du capitalisme sur le socialisme et le communisme.

C'est donc cette désillusion que Müller exprime à travers son drame «Germania Tod in Berlin». En effet, Heiner Müller fut l'un des grands acteurs de la politique socialiste qui a abouti à la construction du mur de séparation entre l'Est et l'Ouest. C'était également l'aspiration de plusieurs de ses contemporains qui attendaient beaucoup de cette révolution socialiste. C'est pourquoi la chute du Mur de Berlin pouvait être considérée comme la fin de l'histoire de cet auteur dont les efforts ne convergeaient que vers cette révolution socialiste en ex-RDA. Par ailleurs le Mur de Berlin érigé en 1961 et détruit en 1989 n'est rien d'autre que le point culminant de la rivalité entre le régime communiste et socialiste de l'Ex-URSS et le régime capitaliste soutenu par les États-Unis et leurs alliés de l'Ouest dans la période de la Guerre Froide dans les années 50. En réalité ce mur est une référence très importante dans la vie littéraire de Müller. Il marque un repère historique dans la vie de ce dernier.

[47] Heiner Müller. Guerre sans bataille, op.cit. , pp. 54-55.

2. L'origine du discours sur le colonialisme et la révolution à travers les lectures d'autres auteurs

L'écrivain Dadié s'est `beaucoup intéressé à la question concernant le colonialisme. Cet intérêt a été marqué par la lecture de plusieurs auteurs issus d'horizons divers. Mais, force est d'affirmer qu'il fut particulièment touché par les écrits des auteurs de la Négritude.

2.1 Le discours de Dadié sur le colonialisme s'inspire des pionniers de la Négritude

Si Dadié a vécu directement le colonialisme et en a été victime, ce qui provoque en lui un sentiment de profonde révolte contre le colonialisme, il s'est également inspiré des œuvres d'autres auteurs de la Négritude et surtout des pionniers de la Négritude tels qu'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas.

Mais, précisons-le déjà que cette influence des pionniers de la Négritude sur Dadié est à la faveur des temps forts de ce mouvement, c'est-à-dire autour des années 50. Autrement, avant cette période, Dadié est persuadé de n'avoirjamais été influencé par un quelconque «maître à penser». Serait-ce pour préserver son autonomie intellectuelle ou pour échapper à tout autre jugement de sa pensée; dans tous les cas, à la question de savoir quelles ont étéses préférences littéraires ainsi que les auteurs qui ont le plus touché sa sensibilité de poète, Dadié répond en toute franchiseen ces termes:

> J'ai donc de 1936 à 1947 été en contact permanent avec des écrivains anciens et modernes. J'ai donc beaucoup aimé, j'ai lu beaucoup d'auteurs, mais d'aucun je n'ai éprouvé l'envie, le désir, le besoin de faire un fixe modèle… A chacun j'ai demandé des éléments pour m'enrichir, pour m'épanouir, pour être plus libre. Pourquoi? Je laisse le soin au psychologue et au philosophe de me le dire. Toutefois, il y a deux auteurs que sans faire des maîtres à penser, j'ai beaucoup lus: Victor Hugo et Guy de Maupassant. De Guy de Maupassant, j'appréciais les contes pour leur structure, leur fond, leur forme. De Victor Hugo, j'ai beaucoup aimé « Les Misérables» pour son réalisme et la philosophie morale que développe Jean Valjean. Hugo ne peut pas ne pas nous saisir tant il a brassé d'idées, tellement il voit loin et grand, tellement sa conception de la vie est cosmique et dynamique[48].

En effet, lorsque nous nous situons aux heures chaudes du combat contre le colonialisme en Afrique noire, la question d'influence est extrêmement délicate et même si elle s'avérait vraie, aucun militant de la lutte anti-colonialiste ne pouvait se permettre d'affirmer ouvertement avoir été influencé par tel ou tel auteur d'une origine différente que celle des auteurs de la lutte. Cela était vu par les autres auteurs du mouvement de la Négritude comme une haute trahison. Ni même dans la manière de s'exprimer ; il fallait attaquer directement le colonisateur pour le déstabiliser. C'est pourquoi le surréalisme en tant qu'automatisme psychique pur, à travers

[48]Claude Quillateau, Bernard Binlin Dadié, Présence Africaine, Paris, 1967, pp. 149-150.

lequel on tente de s'exprimer, soit oralement, en écrivant, ou d'une autre façon, le fonctionnement vrai de la pensée, dont a fait usage Césaire dans ses œuvres et qu'il a épousé, fut considéré comme le moyen d'expression le plus prisé par les Négritudiens pour la revendication de l'identité et de la civilisation négro-africaines.

En effet, le surréalisme, en tant que courant littéraire a été utilisé par les pionniers de la Négritude aux heures choses du combat en vue de la revendication de l'identité négro-africaine pour plusieurs raisons. D'abord, le surréalisme permet de libérer l'inconscient. Pour ce faire, il se traduit par l'écriture automatique en cherchant à éviter les contraintes de la logique et laisse donc s'exprimer la voix intérieure inconsciente. Il s'agit d'écrire ce qui vient à l'esprit, sans se préoccuper du sens. A travers cette forme d'écriture, les surréalistes et notamment ceux de la Négritude ont voulu donner une voix aux désirs profonds, refoulés par la société[49].

En plus de l'automatisme dans la libération de la pensée, le courant surréaliste utilise la méthode paranoïaque qui est « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique »[50] des combinaisons et autres allusions hors de pensée. En effet, alors que la race et la culture noires ainsi que l'homme noir étaient réduits à la négation par le colon, les Négritudiens ont dû utiliser cette forme d'expression littéraire pour maintenir l'espèce humaine et surtout l'identité négro-africaine en vie.

Par ailleurs, le surréalisme en tant que courant littéraire, culturel et artistique du vingtième siècle a été un outil de rencontre historique et idéologique entre penseurs et écrivains européens et africains. Tandis que les derniers ayant à leur tête Aimé Césaire procèdent inlassablement à la remise en question de l'ordre colonial, à la critique des valeurs de la civilisation européenne, la réhabilitation de l'héritage culturel africain à travers ce courant littéraire, les premiers ayant à leur tête Breton, le considèrent comme un instrument en vue de dénoncer les horreurs et les barbaries de Première Guerre mondiale qui ont profondément dévasté l'Europe. Amor le dit en ces termes:

> L'esprit surréaliste naît en réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale et selon Breton „ ne peut être compris qu'en fonction de la guerre dont il part''. Les principes majeurs du mouvement sont incontestablement reliés au contexte historique terrifiant de la guerre, comparable à une vision cauchemardesque. Il tend vers une révolution sociale et intellectuelle dans l'objectif d'une transformation radicale et globale de la vie contemporaine dans sa totalité par le refus et la condamnation de l'héritage civilisateur bourgeois du XIXe S., refus de l'ordre établi, de la conscience collective en place – dont les résultats apparaissent totalement néfastes et destructeurs pour l'Europe suite à la Première Guerre mondiale[51].

[49] fr.wikipedia.org/…/wiki/surréalisme. Nous avons visité ce site le 05 mars 2018.
[50] « La méthode paranoiaque » In La pensée dirigée: Traité sur le raisonnement et les logiques, Claire Wagner-Rémy, Books on Demand, Norderstedt, 2016, p. 169.
[51] Amor Anis Ben,, Champ de tension entre littérature africaine et surréalisme : D'Aimé Césaire à Dambudzo Marechera, p.22, Thèse présentée le 21 avril 2010 à l'Université Humbolt de Berlin

En effet, la naissance d'une étroite affinité, d'une intense collaboration entre les surréalistes européens et les surréalistes africains autour des années 30 ne sont pas du tout fortuites. Elles s'expliquent par le fait que la lutte des surréalistes européens ne consistait pas seulement à dénoncer les horreurs de la Première Guerre mondiale mais également à condamner les injustices du colonialisme, l'agression coloniale et l'impérialisme. Evidemment, l'engagement d'Aimé Césaire, reconnu par Breton comme le premier des poètes africains du mouvement surréaliste a eu une très grande influence sur les futures générations du mouvement de la Négritude, à l'instar de Dadié et bien d'autres. Césaire lui-même, reconnaît cette grande influence de Breton sur lui, laquelle influence n'est pas restée sans effet sur les autres écrivains de la Négritude. Césaire le souligne en ces termes:

> …Cet homme de culture, avec un sens extraordinaire pour la poésie. Il a senti la poésie, il l'a respirée, comme un genre de pollen dans l'air. Il était une sorte de détective phénoménale de la poésie, une sorte d'appareil d'autoguidage. En vérité, un grand homme (…) La rencontre de Breton était pour moi un évènement très important semblable à ma rencontre avec Senghor il y a dix ou quinze années passées. J'ai rencontré Breton à la croisée des chemins de ma vie et à partir de ce moment, ma voie a été totalement tracée ; c'était la fin de toutes mes hésitations et de toutes mes recherches[52].

En réalité, Césaire, à travers le choix de la poésie comme langage d'expression et de défense des valeurs négro-africaines pendant les premières heures de la Négritude n'était pas du tout loin de croiser le chemin des surréalistes européens. Voilà pourquoi, le « mariage » entre surréalistes européens et surréalistes africains (les représentants du mouvement de la Négritude) a vite fait de se réaliser; le langage poétique étant le langage d'amour entre ces partisans en quête pour la liberté. L'évidence de ce mariage entre ces deux protagonistes à travers le langage poétique est décrite par Claude Michel comme suit:

> S'écartant du roman clair et logiquement construit au profit d'un langage moins direct mais plus approprié à leur sentiment, c'est par la poésie que Césaire, Senghor et Damas vont révéler au grand public les thèmes de la Négritude. Par-là, ils devaient inévitablement rencontrer sur leur chemin la révolte surréaliste[53].

S'il est vrai que la poésie est le genre par excellence des surréalistes, plusieurs autres écrivains noirs ont emboîté le pas à leurs devanciers. Ainsi, à la faveur des rencontres du mouvement de la Négritude ainsi que les relations entretenues avec les devanciers de la lutte anticolonialiste, nous pouvons affirmer simplement que Dadiés'est plutôt enrichi des idées de ces derniers[54] et Nicole Vinciléonie exprime l'influence des précurseurs de la Négritude sur l'engagement de Dadié contre le colonialisme:

Voir aussi http://www.edoc.hu-berlin.de/.../16921/ben-amor.pdf. Amor Anis Ben explique la genèse de la naissance du surréalisme. L'auteur de cette thèse montre l'influence du surréalisme sur le mouvement de la Négritude. Nous avons visité ce site en date du 04 octobre 2017.

[52]Amor, op. cit., p. 43.

[53] Jen-Claude Michel, Les écrivains noirs et le surréalisme, Éditions Naaman, Sherbrooke, 1982, p. 62.

[54]En effet, Césaire est l'aîné de Dadié de trois (3) ans seulement (le premier est né en 1913 et le second en 1916). Ils s'inspirent des mêmes valeurs africaines mais à la différence de Césaire, Dadié a plus vécu les réalités africaines puisqu'il vit en Afrique tandis que Césaire vit en Amérique. Césaire ne s'est imprégné

> … En 1956, Dadié participa au dialogue avec les fondateurs et les tenants de la Négritude. Il participa également à des rencontres littéraires sur la Négritude[55]…

S'il est vrai que Dadié a participé au dialogue avec les fondateurs et les tenants de la Négritude ainsi qu'à d'autres rencontres sur la Négritude en 1956, tel que l'affirme Nicole Vinciléonie plus haut, il est également certain que Dadié ait assisté à la conférence des écrivains et artistes noirs, conférence organisée par Présence Africaine en 1956 au cours de laquelle Césaire a exprimé sa vision fondée sur une compréhension nouvelle qu'il a de la «race» noire, de l'Afrique, de sa spiritualité et de ses problèmes:

> Le problème de la culture noire ne peut pas être présentement être posé sans que soit posé simultanément le problème du colonialisme qui a interrompu le cours de l'histoire africaine, détruit la culture, la vie sociale et l'économie africaines, qui a lavé le cerveau des Noirs de la diaspora en leur faisant croire qu'ils étaient inférieurs. Césaire perçoit à cette époque la Négritude comme un mouvement culturel et politique, relié au nationalisme africain et à la libération des Noirs[56].

Ces rencontres ont été donc des occasions d'échanges entre les différents défenseurs de la Négritude et c'est là que Dadié fit la rencontre de ses aînés entre autres d'Aimé Césaire dont il a sollicité sans nul doute l'expression verbale ainsi que des recommandations pour la suite de sa carrière littéraire. Ils se sont donc parlé et ont même échangé sur les perspectives du combat de la Négritude.

Ainsi Dadié témoigne de l'engagement d'Aimé Césaire, la preuve qu'il l'a lu et écouté et donc été profondément marqué par son engagement acharné contre le colonialisme. Césaire fait partie donc des militants de la Négritude quiestiment qu'il faut ébranler lecolonisateur en utilisant l'œuvre littéraire comme un fusil, voire un canon, comme Dadié le reconnaît à juste titre:

---

des réalités africaines qu'à travers son ami de lutte Sédar Senghor, lui originaire du Sénégal, de l'Afrique noire. C'est pourquoi Barthélémy Kotchy dans *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard B.Dadié, op. cit. p.27,* met en garde quiconque voudrait établir une dette intellectuelle de Dadié vis-à-vis d'Aimé Césaire en ces termes : « … En effet, nous nous garderons, pour étudier l'œuvre dramatique de Dadié, de recourir par exemple à la critique des sources, c'est-à-dire celle qui nous amènerait à rechercher quelles sont les dettes de Dadié envers Molière, Brecht, ou Césaire, aussi bien au niveau de l'inspiration, qu'au niveau de l'architecture d'ensemble… Qu'il se nomme Horace, Du Bellay, Régnier, Boileau, Molière, Montesquieu, Voltaire, Hugo, Anatole France, Brecht, Césaire ou Dadié, pour tous, la satire est avant tout une mise en question de la société contemporaine à une période de crise de civilisation. Et cette satire peut porter sur des sujets plus ou moins profonds… Quand on considère l'œuvre de Dadié, on peut dire que la satire du point de vue formel n'a pas d'autonomie; elle se greffe à d'autres genres: discours politiques, poésie, contes, romans, etc. Mais du point de vue du fond, la véritable satire chez Dadié a une spécificité. Disons simplement que chez Dadié, comme chez Césaire, la satire relève d'une révolte profonde: révolte contre l'injustice, révolte contre la domination. Et, bien que cette satire qui occupe la presque totalité de l'œuvre de l'écrivain, assume diverses fonctions, chez lui c'est la politique qui est la fonction fondamentale parce qu'en Afrique, précise Césaire, tous les problèmes sont politiques. C'est surtout cet aspect qui domine son théâtre des années 1966-1974.

[55] Vinciléoni Nicole, Comprendre l'œuvre de Bernard B. Dadié, p. 4.
[56] Paul Yagne présente Aimé Césaire (1913-2008) et son combat au sein du mouvement de la Négritude. Cet article a été publié sur le site http://nofi.fr/2015/02/aime-cesaire-1913-2008/1281 en date du 17 février 2015. Nous avons consulté ce site en date du 03 octobre 2017

> Je comprends le cas de Césaire. Césaire n'a pas été en Afrique mais, quand Césaire parle dans ses livres, il vit une situation de décolonisé, bien que Français. Les îles avaient la même situation coloniale bien que les départements. Césaire sent cela comme nous sentons la même chose en Afrique. Mais il y a des écrivains africains qui écrivent «africain» et qui effleurent ce problème-là. C'est à fleur de peau. Il faut aller dans les racines pour le traiter. Avec Césaire, on sent qu'il va en profondeur. C'est un vrai soldat. Sa plume est une arme, un vrai fusil[57].

Dadié se réfère sans doute à l'œuvre poétique de Césaire *«Discours sur le colonialisme»* dont la place est primordiale dans l'ensemble de l'œuvre littéraire de ce dernier. L'on pourrait dire sans abus que cette œuvre est le résumé du combat de Césaire contre le colonialisme et son cortège de racisme, de capitalisme et d'asservissement de l'homme par l'homme. C'est en effet un pamphlet anticolonialiste à travers lequel il dénonce le caractère déshumanisant de la colonisation et s'insurge contre l'Europe ainsi que toutes les autres puissances colonisatrices. Le caractère cru de ce message, sans ambages, sans aucune retenue démontre le désir manifeste de mettre fin à cette pratique déshumanisante et de soumettre tous les instigateurs de cette pratique au jugement. C'est pourquoi, de tous les pionniers de la Négritude, Césaire a été considéré comme le plus audacieux, le plus intrépide et le plus coriace des défenseurs des valeurs négro-africaines et même de l'homme en général. Dadié considère son œuvre et notamment son discours comme un véritable fusil, un canon. Le Discours sur le colonialisme sert de véritable source d'inspiration dans la lutte anticolonialiste.

En effet, Aimé Césaire, dont la critique acerbe contre le colonialisme a profondément influencé Bernard B. Dadié, assimile le colonialisme au nazisme. Reprochant à la France ainsi qu'à d'autres nations occidentales cette pratique déshumanisante dans les colonies, il qualifie le colonialisme de ceci:

> Que ce nazisme-là, on l'a supporté avant de le subir, on l'a absous, on a fermé l'œil là-dessus, on l'alégitimé, parce que, jusque-là, il ne s'était appliqué qu'à des peuples non-européens ; que ce nazisme-là, on l'a cultivé, on en est responsable, et qu'il sourd, qu'il perce, qu'il goutte, avant de l'engloutir dans ses eaux rougies, de toutes les fissures de la civilisation occidentale et chrétienne[58].

Cette assimilation du colonialisme au nazisme est d'autant plus évidente chez Césaire qu'il assimile également les méfaits de la colonisation dans les colonies aux méfaits du nazisme, de l'hitlérisme qu'il considère comme la colonisation imposée par Hitler à l'Europe et surtout à l'homme blanc. L'hitlérisme qui a en effet *«fait le lit»* de la nouvelle bourgeoisie est vu par Césaire comme l'assujettissement de l'homme blanc par l'homme blanc. Du coup, la lutte anticolonialiste de Césaire et des autres partisans de la Négritude dépasse le cadre de la défense des valeurs négro-africaines pour atteindre un humanisme universel.

---

[57] Oluwaseun Ige: «Bernard B. Dadié:the writer as liberator" in Hommages et Etudes, Unionwan Edibiri, Flamboyant/ Nouvelles du Sud, 1992, p. 289.

[58] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955, p. 12.
Cette œuvre a été aussi publiée par les éditions de l'AAARGH sur http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf.Césaire y dénonce le nazisme comme une pratique intolérable. Nous avons consulté ce site en date du 03 octobre 2017.

Césaire, en effet «propose d'étudier les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler, au « très distingué humaniste chrétien bourgeois » du XXe siècle, comme il le nomme, que ce bourgeois porte en lui un Hitler qui s'ignore. Ce qu'il ne pardonne pas à Hitler ce n'est pas le crime en soi, mais son crime contre l'homme blanc et son humiliation. Il reproche aussi au pseudo-humanisme sa conception étroite, parcellaire, partielle et partiale des droits de l'homme, « tout compte fait, sordidement raciste»[59].

Il parvient à la conclusion suivante:

> Et pourtant, par la bouche des Sarraut et des Barde, des Muller et des Renan, par la bouche de tous ceux qui jugeaient et jugent licite d'appliquer aux peuples extra-européens, et au bénéfice de nations plus fortes et mieux équipées, « une sorte d'expropriation pour cause d'utilité publique », c'était déjà Hitler qui parlait[60].

Nous retenons de la démonstration qui précède que la Négritude n'est pas seulement le combat contre le colonialisme au sein des colonies; elle combat même d'autres formes de colonialisme qui sont l'hitlérisme, le nazisme, la nouvelle bourgeoisie. Nous déduisons de ce point de vue que Heiner Müller et Bernard B. Dadié mènent le même combat.

En définitive, les drames de Dadié sur le colonialisme et la révolution, outre ses expériences personnelles, tirent leurs sources de la lecture d'autres auteurs qui sont les militants du mouvement de la Négritude qui sont les pionniers de ce mouvement politique et littéraire. Il en est de même pour Heiner Müller qui n'a pas directement vécu le colonialisme, cette forme pratiquée dans les colonies comme Dadié mais s'est inspiré des écrits d'autres auteurs. Par ailleurs la plupart des drames de Müller sont essentiellement inspirées de la lecture d'autres auteurs. Mais si tel est que colonialisme équivaut à l'hitlérisme comme l'a démontré si bien Césaire dans son pamphlet *Discours sur le colonialisme* à travers les termes ci-dessous indiqués, c'est que Heiner Müller a été aussi colonisé d'une manière ou d'une autre:

> …Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail, les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XXe siècle qu'il porte en lui un Hitler qui s'ignore, qu'Hitler l'habite, qu'Hitler est son démon, que s'il vitupère, c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, le crime contre l'homme, ce n'est pas l'humiliation en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne revenaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique[61]…

---

[59]Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, p. 15.
http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf
[60] Ibidem., œuvre d'Aimé Césaire publiée sur le site de http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf.
Cette même pensée a été évoquée sur le site http : www.socialgerie.net/.../spip.php.
[61]Aimé Césaire, Discours sur le colonialisme, op. cit., pp.13-14.

Enfin, force est de reconnaître que, qu'il s'agisse du discours politique, de la poésie ou du théâtre, l'œuvre de Césaire retrace presque le même itinéraire de douleur. Il va droit au but et crée immédiatement dans son message un sentiment de révolte et d'action. Son messageest un message de dévoilement d'un triste passé. Barthélémy Kotchy le dit si bien en ces termes:

> Césaire, comme tout bon dramaturge, est avant tout poète. D'ailleurs la poésie n'est- elle pas chez lui la matrice du théâtre? La vie et l'histoire de son peuple, qui sont sa vie et son histoire, sont une épopée dramatique». Nous écrivions naguère: « Fils de colonisé, petit-fils de colonisé, petit-fils de colonisé, arrière-petit-fils d'esclave, Césaire reste prisonnier de ce monde exigu où il ne peut que se souvenir de sa condition de super-colonisé. Aussi, toute son œuvre est-elle le reflet de son obsession: esclavage, Afrique-mère, liberté… Donc, qu'elle soit poésie ou théâtre, son œuvre retrace presque toujours le même itinéraire de douleur[62].

Kotchy, en parlant du caractère indissociable de la poésie et du théâtre, en somme des différents genres qui composent l'œuvre littéraire de Césaire, trouve la simple raison que tous ces genres convergent vers le discours politique:

> … Ne cherchons donc pas à dissocier chez Césaire théâtre et poésie, car réplique-t-il à juste titre : « on peut se demander pourquoi j'ai choisi l'expression dramatique. Parce que, après tout, je suis poète fondamentalement…». En effet le théâtre de Césaire, comme sa poésie, est un théâtre de condition, c'est-à-dire un théâtre social et politique, engagé dans la vie. Ses racines plongent dans les arcanes de l'histoire. D'ailleurs il affirme lui-même : «Mon théâtre est surtout politique parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques. » Il ne peut en être autrement; la personnalité de l'auteur, son milieu social, l'époque le commandent. Césaire est marqué dès l'enfance par l'histoire : il fait partie de ce peuple dépossédé, domestiqué, de ce peuple condamner à lutter pour revendiquer, se réhabiliter… Dans le théâtre de Césaire, l'histoire, c'est d'abord la politique[63].

Cette œuvre a été aussi publiée par les éditions de l'AAARGH sur http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf. Césaire y dénonce le nazisme comme une pratique intolérable. Nous avons consulté ce site en date du 03 octobre 2017.

[62] L. Kesteloot/ Barthélémy Kotchy. Aimé Césaire: l'homme et l'œuvre, Présence Africaine, Paris, 1973, p. 131.

Cette même pensée a été évoquée dans la thèse de David Koffi N'goran, thèse publiée le 20 avril 2005. Nous l'avons consultée sur le sitehttp://biblioweb.u-cergy.fr/theses/05CERG0236.pdf en date du 03 octobre 2017.

[63] Ibidem, L. Kesteloot, p.131.

2.2 La Négritude et le discours politique:

Le discours politique n'est autre qu'un discours qui pousse à une prise de conscience mais surtout à l'action. De ce point de vue les discours des pionniers de la Négritude ont été remarquables. Les discours d'Aimé Césaire n'ont seulement fait que dénoncer les méfaits de la colonisation ; ils ont été pour le colonisé un instrument de prise de conscience. Lorsque nous voyons l'ampleur de ce mouvement à la fin des années 40, la vague d'écrivains de la deuxième et de la troisième génération, ceci donne un sens plus prononcé du discours politique tenu par ces pionniers dont Césaire, Senghor et Léon Gontran Damas.

Dans les lignes qui suivent nous verrons quelques extraits de *Discours sur le colonialisme* qui illustre le discours politique tenu par Césaire dans son œuvre. Le *Discours sur le colonialisme* est considéré comme discours politique à travers trois aspects importants, notamment un discours qui soulève les questions d'intérêt public, un discours d'influence, un discours qui oppose deux idéologies: le communisme contre le capitalisme.

2.3 Discours sur le colonialisme : un discours qui défend la cause du colonisé

Le discours sur le colonialisme a été écrit par Césaire dans un contexte politique assez tendu de la décolonisation et de la lutte des peuples pour accéder à leur indépendance. Césaire utilise dans son discours un ton extrêmement virulent pour dénoncer un système barbare, inhumain, dégradant qui est le colonialisme. Ce système dégrade non seulement le colonisé mais aussi dégrade et même décivilise ceux qui la pratiquent, à l'instar de l'Europe et de ses alliés que Césaire qualifie d'indéfendables dans son œuvre:

> Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte , un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de toutes les expéditions punitives tolérées, de tous ces prisonniers ficelés et ,, interrogés'', de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil l racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'ensauvagement du continent[64]…

[64]Césaire, Aimé. Discours sur le colonialisme, Présence Africaine, Paris, 1955, p. 9.
Ce décryptage de la question coloniale a été aussi évoquée par Aimé Césaire dans son œuvre « Discours sur le colonialisme» publiée par les éditions de l'AAARGH sur http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf. Césaire y dénonce le nazisme comme une pratique intolérable. Nous avons consulté ce site en date du 03 octobre 2017.

2.4 Discours sur le colonialisme : un discours qui ne laisse personne indifférent

Le discours sur le colonialisme est la description assez caricaturée de la réalité coloniale vécue dans les colonies mais surtout le traitement surtout inhumain du colon au colonisé dans les colonies. Ce discours, non seulement suscite un remous dans le cœur de celui qui l'écoute mais également dans le cœur de celui qui le tient. Un tel discours laisse tout de même des tâches indélébiles dans le cœur. A bien lire Césaire, son discours sur le colonialisme crée un sentiment d'indignation, de malaise, de maladie. Il fustige verbalement ceux qui la pratiquent en ces termes :

> Où veux-je en venir? A cette idée : que nul ne colonise innocemment, que nul non plus ne colonise impunément ; qu'une civilisation qui justifie la colonisation- donc la force- est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte, qui irrésistiblement, de conséquence en conséquence, de reniement en reniement, appelle son Hitler, je veux dire son châtiment. Colonisation : tête de pont dans une civilisation de la barbarie d'o u, à n'importe moment, peut déboucher la négation pure et simple de la civilisation[65]…

Par ailleurs Césaire ne s'empêche pas de dévoiler la pratique coloniale qu'il considère comme le drame du vingt-unième siècle, laquelle situation ne peut trouver la solution que dans la dénonciation ; le faire savoir au vu et au su de toute l'humanité. Ne vaut-il pas mieux d'en parler que de rester bouche-bée et de s'en morfondre ?

> Pour ma part, si j'ai rappelé quelques détails de ces hideuses boucheries, ce n'est pas point par délectation morose, c'est parce que je pense que ces têtes d'hommes, ces récoltes d'oreilles, ces maisons brûlées, ces invasions gothiques, ce sang qui fume, ces villes qui s'évaporent au tranchant du glaive, on ne s'en débarrassera pas à si bon compte. Ils prouvent que la colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ;que l'action coloniale, fondée sur le mépris, tend inévitablement à modifier celui qui l'entreprend ; que le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre la bête, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivementà se transformer lui-même en bête. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler[66].

[65] Césaire, Aimé, op. cit. p. 9.
Cette même pensée a été évoquée dans la thèse de David Koffi N'goran, thèse publiée le 20 avril 2005. Nous l'avons consultée sur le site http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/05CERG0236.pdf en date du 03 octobre 2017.
[66] Césaire, Aimé, op. cit., p.17.
Cette même pensée a été évoquée dans la thèse de David Koffi N'goran, op.cit.

2.5 Discours sur le colonialisme : un discours qui oppose deux idéologies

Dans *Discours sur le colonialisme*, Césaire s'érige au premier plan contre le système colonial instauré par l'Europe. L'Europe, selon lui, a accompli cette action colonisatrice avec beaucoup d'ingéniosité et de complicité. Cette triste collaboration entre l'Europe et ses acolytes est montrée comme suit:

> Par ailleurs, jugeant l'action colonisatrice, j'ai ajouté que l'Europe a fait fort bon ménage avec tous les féodaux indigènes qui acceptaient de servir ; ourdi avec eux une vicieuse complicité ; rendu leur tyrannie plus effective et plus efficace, et que son action n'a tendu à rien de moins qu'à artificiellement prolonger la survie des passés locaux dans ce qu'ils avaient de plus pernicieux. J'ai dit, et c'est très différent, - que l'Europe colonisatrice a enté l'abus moderne sur l'antique injustice ; l'odieux racisme sur la vielle inégalité….je maintiens que l'Europe colonisatrice est déloyale à légitimer a posteriori l'action colonisatrice par les évidents progrès matériels réalisés dans certains domaines sous le régime colonial[67]…

Toutefois, au-delà de toute accusation contre l'Europe, se trouve l'accusation contre une idéologie : le capitalisme. Son discours met donc en évidence la lutte entre deux idéologies : le communisme contre le capitalisme. *Le Discours contre le colonialisme* est une œuvre fondamentalement communiste. Dans la préface de ce discours politique, Césaire montre sa position en tant que communiste à travers, non seulement sa prise de position contre une Europe «aveuglée» par le capitalisme, mais contre cette idéologie capitaliste, instigatrice du colonialisme. Cette réalité est remarquable à travers ce qui suit:

> Publié avec en ouverture un exergue de Jacques Duclos, secrétaire général par intérim du Parti Communiste Français,, le colonialisme, cette honte du XXe siècle'' le discours se place résolument sous la bannière du Parti communiste. Repris par extraits dans le journal Justice, organe de la fédération communiste de la Martinique, il devient un formidable outil de la propagande au service de l'éducation des masses[68].

Le discours politique Césairien légitime l'existence de la culture et de la civilisation négro-africaine:

> …Eh bien, oui, parlons-en. Des empires soudanais? Des bronzes du Benin? De la sculture Shongo? Je veux bien; nous changera de tant de sensationnels navets qui adornent tant de capitales européennes. De la musique africaine. Pourquoi pas? Et ce qu'ont dit, de ce qu'ont vu les premiers explorateurs… Pas de ceux mangent aux râteliers des Compagnies ! Mais des d'Elbée, des Marchais, des Pigafetta ! Et puis de Frobénius? Et nous lisons ensemble: «Civilisés jusqu'à la moelle des os!» L'idéé du nègre barbare est une invention européenne[69].

Par ailleurs, cette position idéologique d'Aimé Césaire est confirmée par Michel Leiris. Il nous en parle davantage en ces termes:

---

[67] Césaire, Aimé. Discours sur le colonialisme, Présence Africaine, Paris, 1955, p. 22.

[68]Rubrique ,, À la Une'' Aimé Césaire et le colonialisme in https : www.patrimoines-martinique.org

[69]Aimé Césaire, Discours sur le colonialisme, oeuvre publiée sur le site de http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf. Nous avons consulté ce site en date du 03 octobre 2017

> En la personne de Césaire, André Breton un magnifique porte-parole du surréalisme en ce qui a toujours été la revendication essentielle de celui-ci ; qu'au lieu d'être brimé et morcelé comme il l'est dans toutes les régions du globe où la civilisation occidentale rationaliste et mécanicienne, l'homme parvienne enfin à une humanité totale, ce qui demeure exclu tant que des chaînes intérieures aussi bien qu'extérieures lui sont imposées sous de fallacieux prétextes utilitaires…Certes, Césaire doit beaucoup à ce mouvement (le surréalisme) comme à quelques-uns des écrivains de la seconde moitié du siècle dernier, dont les surréalistes se sont réclamés, notamment à Rimbaud (première grande découverte du « rebelle » que Césaire fut dès son enfance) et à Lautréamont (à qui plusieurs de ses écrits montrent qu'il a emprunté quelques tours). Cela se fit dans le tohu-bohu des lectures de jeunesse qui lui permirent de goûter, en garçon cherchant de tous côtés de quoi se faire un langage neuf, ce que Claudel offre de «rustique» à travers catholicité et lui révélèrent, d'autre part Freud et Marx dont les influences conjuguées agirent sur sa pensée comme elles avaient agi sur celle des surréalistes. De plus c'est à Paris, grâce à un jeune sénégalais qui comme lui y faisait ses études, Léopold Sédar Senghor, qu'il découvrit, évènement décisif, la beauté des civilisations négro-africaines à travers des ouvrages ethnographiques tels que ceux de Léo Frobenius et de Maurice Delafosse[70].

Quant aux idées directrices, Césaire trouvait dans le surréalisme une façon de voir avec laquelle il ne pouvait que sympathiser. N'était-elle pas en rupture ouverte avec le cadre du rationalisme occidental, rejeté comme insupportable tyrannie par les intellectuels européens rassemblés autour de Breton, mais encore moins tolérable pour un antillais de race noire puisque ce cadre est, historiquement, ce que les Blancs ont en quelque sorte surimposé aux esclaves qu'ils importaient d'Afrique et à leurs descendants?

Poétiquement, le surréalisme était apparu à quelques Martiniquais de la génération dont fait partie Césaire comme une issue pour sortir de l'académisme auquel avait souscrit leurs aînés, conduits par le désir de faire preuve de la culture la plus fine à l'imitation pure et simple des modèles venus d'Europe et auxquels il était naïf de vouloir opposer, comme l'ont fait certains, l'usage littéraire du parler créole, car c'était non seulement sacrifier à un exotisme de surface et s'enfermer dans les limites étroites du folklore suranné, mais s'en remettre à un idiome qui s'est formé dans les humiliantes conditions de l'esclavage et en reste marqué… C'est assurément, en toute sincérité que les surréalistes faisaient cause commune avec le prolétariat, seul facteur de bouleversement positif sur lequel on peut compter.

Mais leur révolte à l'origine révolte de l'esprit protestation et désaveu répondant à des jugements de valeur portés de haut n'était pas motivée par la conscience d'appartenir objectivement à une fraction lésée. Or, la révolte de Césaire, liée elle aussi à de hautes exigences, mais impulsion qu'on pourrait dire issue d'une injustice quotidiennement vécue: celle dont le groupe dans lequel il se trouvait rangé était victime, groupe de la classe dominante martiniquaise, soutenue par la métropole, laisse presqu'en totalité croupir dans la misère et, pour comble, méprise jusque dans ses faits physiques. C'est pourquoi l'on ne saurait s'étonner qu'avec Césaire le surréalisme revête un aspect singulièrement dru et rude : explosion en quelque sorte volcanique, qui

[70] Aimé Césaire, un digne représentant du surréalisme selon Breton. Position soulignée par Michel Leiris In L. Kesteloot/ Barthélémy Kotchy. Aimé Césaire: l'homme et l'œuvre, op. cit.
Breton trouva en Césaire un digne représentant du surréalisme. Il l'admira de ce point de vue ; nous l'avons lu dans le blog de Manao manoretro.unblog.fr/.../07/30 en date du 03 octobre 2017.

n'a pas eu à se mettre «au service de la Révolution puisqu'elle participait étroitement de celle-ci, s'étant préparée sous la pression directe des dures réalités qui ouvrent la voie aux mouvements révolutionnaires[71]».

Au-delà de toutes autres idéologies, notamment du marxisme et du communisme ainsi que de sa position de surréaliste dans l'histoire des idées, Aimé Césaire demeure un humaniste et un universaliste. Kotchy l'exprime si bien:

> Mais grâce à une intelligence qui, prenant sur sa connaissance du marxisme, l'amène toujours à élargir et hausser le débat et grâce à une générosité qui paraît lui être consubstantielle, Césaire n'en reste pas là: pour un peuple pas plus que pour un individu, il ne peut être question d'un salut qui ne vaudrait que pour seul et ne peut se flatter d'être libredans un monde où, l'oppression subsistant pour certains, la liberté est bafouée, Césaire, humilié et offensé, prendra donc fait et cause pour tous les humiliés et offensés, à quelque race qu'ils appartiennent et son grand dessein sera de travailler pour que s'instaure un monde totalement libéré dans lequel plus personne n'aurait à endurer des malheurs pareils à ceux qu'à endurés la race nègre (…) Césaire en toute occasion s'est montré grand humaniste et universaliste. La soif d'affranchissement qui l'anime et à laquelle il n'a jamais posé de bornes ethniques ou géographiques, a toujours joué sur deux plans, l'un social et l'autre psychologique[72]…

2-6 Le discours de Heiner Müller s'inspire de la lecture d'autres auteurs:

Cas de *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution*

Parmi les drames qui ont été inspirées par la lecture d'œuvres écrites par d'autres auteurs figure celle citée plus haut dont la traduction en français est: *Mission: Souvenir d'une Révolution*. Au sujet de cette œuvre, Müller n'a pas manqué de dire clairement sa source d'inspiration en ces termes:

> Je voulais faire *La Mission* depuis que j'avais lu la nouvelle: La lumière sur le gibet d'Anna Seghers. La lumière sur le gibet est une confrontation avec le problème du stalinisme: Napoléon/ Staline, le liquidateur de la Révolution. Ce qui m'a intéressé avant tout, c'est le problème de la trahison, notamment à cause de mon privilège de pouvoir voyager. Seghers décrit ça de la façon suivante: lors d'une escale sur la colline en Jamaïque, lorsque commence à chanter pour la première fois, dans le cœur du jacobin Débuisson-il a reçu la nouvelle du 18 Brumaire et sait que c'en est fini de la Révolution- la «voix de la trahison», il voit pour la première fois à quel point la Jamaïque est belle. Je n'ai pu écrire qu'après un séjour au Mexique et à Porte Rico[73].

Il n'est pas simplement question d'une simple influence d'une œuvre écrite par Anna Seghers mais Heiner Müller a épousé l'idéologie révolutionnaire de cette dernière. En effet, après Brecht, Müller doit sa vie littéraire à Anna Seghers:

---

[71] L. Kesteloot/ Barthélémy Kotchy, op. cit., p.7.
Cette pensée est aussi évoquée dans le blog de mano, manoretro.unblog.fr/.../07/30, op. cit.

[72]Césaire, digne représentant du surréalisme. Breton l'admira de ce point de vue ; nous l'avons lu dans le blog de Manao manoretro.unblog.fr/.../07/30 en date du 03 octobre 2017. Kotchy à son tour est aussi fier du grand défenseur de la Négritude dans son œuvre « La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié», p. 13.
Voir aussi http : // manoretro.unblog.fr/.../07/30.

[73] Heiner Müller. Guerre sans bataille: vie sous deux dictatures. L'Arche, Paris, 1996, p. 252.

> Pour lui (Heiner Müller) Anna Seghres était après Brecht la représentante la plus importante de cette littérature allemande en progrès dans la République de Weimar et qui est née de l'exil antifasciste en République Démocratique allemande sous forme de modernisme et de socialisme et qui confère à son œuvre une base matérielle. Il n'avait jamais pensé à quitter la République Démocratique Allemande car une preuve de la supériorité de système en RDA était sa meilleure littérature constituée de Brecht, Seghers, Scholochow, Majakowski…Si Müller a hérité de Brecht la théorie et la pratique du théâtre épique, alors il a pris de la narratrice Seghers, tout comme des dramaturges antiques les mythes ou de Shakespeare les chroniques et les histoires de la vie présentées sous forme de d'œuvres chroniques et épiques ainsi que la physionomie des hommes qui les caractérisent ainsi que leur époque[74].

Par ailleurs, Müller a tellement été touché par la lecture des œuvres de Seghers et l'inspiration que ces œuvres ont provoquée chez lui, qu'il lui a écrit pour lui exprimer sa reconnaissance, mais bien avant il avait écrit sur l'œuvre de Seghers:

> En 1953, c'est-à-dire quatre ans avant la parution de sa première pièce *« L'homme qui casse les salaires»,* écrit Müller âgé de vingt-cinq ans à propos de l'œuvre de Seghers : « Ce qui fait répandre les grands romans à flot, illumine fortement le destin de manière individuelle le processus historique. Partant d'une présentation précise du réel, de la vérité sur la réalité, la transformation dans laquelle le changement s'effectue (…) A peine trente années plus tard et devenu célèbre, Müller exprima dans une lettre à Seghers sa gratitude concernant beaucoup de choses qu'il avait apprises au cours des années où elle a écrit sa prose et son admiration pour sa grande œuvre épique qui va durer longtemps comme les clous des phrases et le cri des marchés» une comparaison avec laquelle elle a distingué sa prose du reste du jargon littéraire autant en RDA qu'en RFA[75].

Pour une question de clarté et de concision sur les œuvres principales de Seghers qui ont particulièrement marqué Müller et dont il a fait usage pour écrire ses propres œuvres, nous pouvons nous référer à la réalité suivante:

> La meilleure perception de l'œuvre d'Anna Seghers est à travers les pièces dont les personnages, l'action, et la construction proviennent d'un texte en prose d'Anna Seghers : par exemple dans la pièce « Die Umsiedlerin : La Déplacée » issue des Histoires de paix (1953) ; dans la pièce Tracteur issue de de l'histoire «du tractoriste» mais aussi des Histoires de paix ; dans l'œuvre La Mission, La nouvelle , La Lumière sur le gibet (1960) ; dans la scène « Le duel » issue de Wolokolamster Chaussee , l'histoire « Le duel » issue du cycle prosaïque : La force des faibles écrite en 1965[76].

Pour mieux comprendre cette idéologie révolutionnaire qui a marqué la vie littéraire de Müller, il importe pour nous de jeter un regard sur le parcours littéraire et la personnalité d'Anna Seghers. Qui est en fait Anna Seghers?

Née à Mayence en 1900 dans une famille juive, Netty Reiling avait adhéré en 1928 au parti communiste, en 1929 à la ligue des écrivains révolutionnaires, et publié plusieurs récits et romans sous le pseudonyme d'Anna Seghers. Par ailleurs, cet écrivain dont la majeure partie de la vie fut en exil avec sa famille à cause de son engagement politique, ne pensait qu'une seule et unique philosophie: les faibles sont forts. C'est cette

[74] Hans-Thies Lehmann/ Patrick Primavesi, Heiner Müller Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, Metzler Vertag, Stuttgart/Weimar, 2003, pp 134-135.
[75]Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi, op. cit. Seite 135.
[76] Idem.

philosophie du courage et de l'effort collectif qui s'exprime dans un recueil de nouvelles parues en 1965 sous le titre «La force des Faibles[77]».

En effet, dans «Histoire d'Haïti» regroupant les nouvelles «Les noces d'Haïti», « Réintroduction de l'esclavage en Guadeloupe», «La Lumière sur le gibet», Anna Seghers émet des réflexions sur les révolutions du passé, mais aussi sur l'activité révolutionnaire « en soi », sur ses contradictions et sa grandeur, ainsi qu'une méditation sur les maux endémiques dont les révolutionnaires bourgeois avaient inscrit l'abolition dans leurs rêveries et même dans leurs programmes et qui leur ont pourtant longuement survécu, l'oppression coloniale, le racisme et la faim.

Mais il n'est pas étonnant d'observer cette verve révolutionnaire chez Anna Seghers puisque celle-ci a à son tour été influencée par la pensée de Heinrich von Kleist. Bien que Kleist ne soit pas nécessairement révolutionnaire mais sa pensée a été révolutionnée par Anna Seghers. Toutefois, il est à souligner que la pensée d'Heinrich Kleist qui n'était qu'une pensée naturelle, a été reprise par Anna Seghers sous forme d'une pensée révolutionnaire. En effet, Heinrich von Kleist avait basé son plan de vie sur la quête de la connaissance et de la vérité. Aussi Heiner Müller a-t-il eu la même interprétation du soulèvement des noirscomme une révolution, à l'instar d'Anna Seghers. Cette manière d'interpréter qui est autre que celle de Kleist est liée à leur position idéologique et sociale. A la différence d'Anna Seghers et Heiner Müller, Heinrich von Kleist était issue d'une famille noble. Kleist pensait donc librement sans aucune influence de sa condition sociale:

> «Les Noces d'Haïti» d'Anna Seghers est en effet la reprise de la célèbre nouvelle de Kleist «Les fiançailles de Saint-Domingue ». Mais là où Kleist ne voyait, dans le soulèvement noir, que déchaînement et cataclysme, Anna Seghers montre l'espérance timide, momentanément écrasée, d'une libération qui poussera en avant toute l'humanité… Cette révolutionnaire médite sur les révolutions passées. Elle en montre la grandeur mais aussi les limites et les échecs historiquement nécessaires, elle saisit avec acuité le moment où la révolution bourgeoise dévoile son sens profond: l'avènement d'une nouvelle oppressive. Mais cette révolution s'était faite au nom d'idéaux élevés, elle avait déclenché un grand mouvement libérateur. C'est cet héritage que la romancière socialiste reprend en charge. Et il en va de la révolution bourgeoise comme de Kleist: Anna Seghers assimile une tradition ambiguë ce travail recréateur que Lénine appelait assimilation critique[78].

Il ressort de la position de Kleist et de Seghers une nette différence entre la révolution à travers la force, ce qui caractérise les récits de Kleist, et celle qui est menée par des personnes considérées comme faibles. Par conséquent elle fait l'apologie de la faiblesse au détriment de la force ; l'apologie des opprimés au détriment des oppresseurs ; du bas peuple au détriment des dirigeants véreux et despotiques; du prolétariat au détriment

[77] Anna Seghers, La Révolte des pêcheurs de Sainte-Barbara, Arche, Paris, 1971.
[78]In Anna Seghers', La Révolte des pêcheurs de Sainte Barbara, op. cit. p. 116 (c'est un commentaire tiré de l'œuvre d'Anna Seghers).

de la bourgeoisie. C'est, en effet, de cette révolution fébrile mais source de puissance et facteur dechangement qu'il est question à travers l'étude des drames de Heiner Müller et Bernard B. Dadié.

2.7 Les drames de Dadié sur le colonialisme et la révolution s'inspire de l'histoire:

cas de *Béatrice du Congo* et *Iles de tempête*

Les drames de Dadié sur le colonialisme et la révolution ont également pour sources des faits historiques, c'est-à-dire l'histoire de la colonisation du peuple noir en général et des luttes de décolonisation en Afrique noire en particulier mais surtout des peuples opprimés. C'est le cas de *Béatrice du Congo* et d'*Iles de tempêtes* qui sont des faits historiques que Dadié a transcrits sous de nouvelles formes littéraires afin de leur donner une certaine esthétique littéraire: c'est donc la transposition dramatique de l'histoire chez Dadié.

Ainsi *Béatrice du Congo* est la transposition dramatique de l'histoire de la colonisation du Royaume du Congo (ex-Zaïre) par les Portugais au XVe siècle. Dans cette œuvre, nous notons la présence de certains personnages tels que Diogo, le Mani Congo, Dona Béatrice qui font référence à des personnages historiques. En effet:

> DIOGO ou le garant de la conscience européenne. Ce personnage est inspiré de Diego CAO, le premier Portugais qui débarqua au Congo en 1482 à Mpinda, port situé sur la rive gauche du fleuve Zaïre. Il est en quelque sorte " l'ancêtre " des Européens au Congo. C'est avec lui (comme dans la pièce) que commença l'aventure coloniale dont les Congolais portent aujourd'hui encore les séquelles. Néanmoins Dadié fait de lui un personnage relativement positif. Il est " le bon Blanc[79].

Qu'en est-il du Mani Congo?

> En réalité, ce personnage est le condensé de trois cents ans de présence coloniale portugaise au Congo : de Zingha a Nkuwu (mort en 1506) à Agua Rosada dit Pedro IV (18° siècle) en passant par Affonso 1° qui régna de 1506 à 1543, tous les rois qui ont marqué l'histoire du Congo occupé par les Portugais, se retrouvent partiellement dans le Mani Congo. Le Mani Congo est à ce titre un personnage " palimpsestique ". Et même si les références textuelles se rapportent essentiellement à Affonso 1°, la facilité avec laquelle le roi laisse entrer les Bitandais dans son royaume, et sa volte-face de la fin où il revient aux valeurs négro-africaines, rappellent l'attitude de Zingha a Nkuwu[80].

Quant à Dona Béatrice, Dadié rend témoignage à travers elle aux femmes combattantes qui ont contribué à la lutte émancipatrice contre l'invasion coloniale en Afrique noire:

> Dona Béatrice est la mémoire de la Résistance pendant quatre siècles, de Zingha a Nkuwu à Pedro IV. Ainsi la confrontation au Tableau I de l'Acte II entre le Mani Congo et Dona Béatrice apparaît-elle comme la collision entre les deux moments forts de l'histoire du Congo : l'apogée où écoles, églises et

[79]La pièce de Bernard Dadié «Béatrice du Congo» présentée par Koffi Kwahulé dans Afrithéâtre: Théâtres contemporains du monde noir francophone:) sur le site http://www.afritheatre.com. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017.

[80]La pièce de Bernard Dadié « Béatrice du Congo» présentée par Koffi Kwahulé dans Afrithéâtre: Théâtres contemporains du monde noir francophone:). URL : http://www.afritheatre.com. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017.

> factories se multiplient au 16° siècle sous Affonso 1°, et la décadence où tout est détruit sous Pedro IV au 17e siècle et au 18e siècle[81].

Une autre preuve de la transposition dramatique de l'histoire par Dadié est son drame *« Iles de tempête».* Ce drame se rapporte à l'histoire de l'île de Saint-Domingue (actuel Haïti) dirigée par le Général Toussaint Louverture jusqu'à la libération d'Haïti à la veille de la Révolution française. Historiquement, Toussaint Louverture est reconnu pour avoir été:

> Le premier leader Noir à avoir vaincu les forces d'un empire colonial européen dans son propre pays. Né esclave, s'étant démarqué en armes et ayant mené une lutte victorieuse pour la libération des esclaves haïtiens, il est devenu une figure historique d'importance dans le mouvement d'émancipation des Noirs en Amérique. En plus de Toussaint Louverture, on y trouve aussi des personnages historiques de renom tels que Napoléon, Dessalines, etc[82].

Nous pouvons enfin affirmer que ni Dadié, ni Müller n'ont vécu la révolution. Müller a rêvé à la révolution socialiste manquée en ex-RDA, révolution à laquelle il a fortement contribué à travers ses écrits et critiques acerbes contre le régime capitaliste en Allemagne de l'Ouest. C'est donc la réalisation de ce rêve manqué qu'il rend possible à travers la révolution haïtienne dans son drame *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution* ainsi que dans bien d'autres drames. Il en est de même pour Dadié qui, en se référant toujours à la même révolution haïtienne, tout comme les révolutions menées par les vaillantes femmes contre l'invasion portugaise dans le Royaume du Congo au XVe s. et les amazones contre les répressions et arrestations coloniales en Côte d'Ivoire au XIX e siècle., aspire à la révolution de la culture et de la civilisation négro-africaines.

2.8 Le discours sur le colonialisme et la révolution

2.8.1 Les extraits du Discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire et ceux de Béatrice du Congo de Bernard B. Dadié

Qu'il s'agisse du théâtre, de la poésie ou de l'essai, Césaire tient le même discours contre la colonisation et ses méfaits contre le peuple négro-africain en particulier et la race humaine en général. Pour lui, la colonisation dont l'Europe est l'instigateur principal a fait plus de mal que de bien. En effet, plusieurs sous- thèmes ressortent du *Discours sur le colonialisme* qui sont entre autres la non justification du colonialisme (l'Europe est indéfendable), le projet d'une soit-disant mission civilisatrice enAfrique, de la colonisation synonyme d'un semblant de civilisation (au nom du christianisme dans la barbarie coloniale), la bourgeoisie comme responsable de la barbarie de l'histoire, l'importance du brassage des civilisations, l'ultimatum à l'Europe.

[81] Idem. Koffi Kwahulé : «Béatrice du Congo, Bernard Dadié».

[82]Portrait de Toussaint Louverture présenté par Pablo Michelot en date du 28 Février 2010. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017. Toussaint Louverture est également présenté comme l'un des grands hommes ayant marqué l'histoire dans http: //www.manomerci.com/.../grands_hommes-de_la_martinique.ws. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017.

Il s'agira ici donc de montrer la similitude entre ces extraits du *Discours sur le colonialisme*, *Une saison au Congo*, *Une tempête* d'Aimé Césaire et des extraits des drames de Dadié, notamment *Béatrice du Congo* et *Iles de tempête*.

2.8.2 Le projet colonial assimilé à un projet divin (au nomdu christianisme)

Les extraits suivants sont tirés des œuvres de Césaire et de Dadié et ils illustrent selon euxles propos, les arguments soutenus par le colonisateur pour justifier l'œuvre de la colonisation. Ce qui surprend et dépasse tout entendement, c'est l'assimilation de cette œuvre déshumanisante à une œuvre divine:

> S'il y a mieux, c'est du R.P. Tempels. Que l'on pille, que l'on torture au Congo, que le colonisateur belge fasse main basse sur toute richesse, qu'il tue toute liberté, qu'il opprime toute fierté- qu'il aille en paix, le révérend Père Tempels y consent. Mais, attention! Vous allez au Congo? (…) «Il serait vraiment inouï, écrit R.P. Tempels que l'éducateur blanc s'obstine à tuer dans l'homme noir son esprit humain propre, cette seule réalité qui nous empêche de le considérer comme un être inférieur! Ce serait un crime de lèse-humanité, de la part du colonisateur, d'émanciper les races primitives de ce qui est valeureux, de ce qui constitue un noyau de vérité dans leur pensée traditionnelle, etc[83].

Dadié renchérit, lui, à son tour à travers ces extraits:

> Henri: Qui ne le sait, Diogo ! Qui ne sait que notre temps est le temps des faux en tous genres? La place exceptionnelle que nous venons de conquérir dans le cœur des chrétiens nous commande de balayer tous les obstacles. Quoique nous entreprenions, où que nous soyons, la prière ardente de milliers de fidèles nous accompagne (…) Dieu le veut. Des légions d'anges vous protègent.». Oui, que recèlent-ils, les Jardins de l'Enchantement, les terres vierges, les Isles des Délices, les Sept cités merveilleuses? De fabuleuses richesses nous y attendent sans compter la gloire, l'im-mor-talité[84].

2.8.3 Le colonialisme est égal au capitalisme et à l'impérialisme

Outre la présentation du colonialisme sous l'aspect divin, ce qui est loin de la réalité, les Négritudiens considèrent le colonialisme comme un simple instrument de promotion du capitalisme et de l'impérialisme; un instrument d'enrichissement du colonisateur au détriment du peuple colonisé ; en un mot, un outil d'asservissement, d'avilissement et de destruction des peuples:

> Entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, le viol, le vol, les cultures obligatoires, le mépris, la méfiance, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies. Aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission qui transforment l'homme colonisateur en pion, en adjudant, en garde-chiourme, en chicote et l'homme indigène en instrument de production.

---

[83] Aimé Césaire, Discours sur le colonialisme, p. 44.
Cette pensée de Césaire est aussi reprise dans son œuvre « Discours sur le colonialisme» dans http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf, p. 23.
L'on la retrouve également dans manoretro.unblog.fr/.../07/30. Nous avons visité ces deux sites en date du 03 octobre 2017.

[84] Dadié B. Bernard, Béatrice du Congo, Présence Africaine, Paris, 1970, p. 18.

A mon tour de poser une équation: colonisation = chosification
J'entends la tempête. On me parle de progrès, de «réalisations», de maladies guéries, de niveaux de vie élevées au-dessus d'eux-mêmes.
….Moi, je parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, des cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées[85].

Cet aspect du colonialisme comme instrument d'impérialisme et de capitalisme est également démontré par Dadié à travers cet extrait ci. Ainsi, le colonialisme devient un pur instrument d'aliénation:

Le Roi, à lui-même : Des flottes chargées d'or et de pierres précieuses …encore inconnues.
Diogo, saluant: Seigneur, nous avons, pour la grandeur de votre dynastie, accompli la plus sublime des missions. Il y a eu quelques morts, mais c'était le tribut à payer (…)
Diogo : Ces présents vous sont envoyés par le roi du Zaïre, qui se voudrait votre parent
Le Roi : Et il se voudrait mon parent ? (Rires des courtisans) (…)
Premier compagnon: Qui attendent…
Deuxième compagnon: Impatiemment
Premier compagnon: D'être exploitées…
Le Roi: D'être exploitées…
Les deux compagnons : La richesse du pays, Majesté, l'extrême richesse du pays…
Le Roi: Des flottes chargées d'or et des pierres précieuses encore inconnues… Un avenir extrêmement souriant… Tout l'Occident à mes pieds… les têtes couronnées les plus orgueilleuses… là…pour me présenter leurs hommages[86]…

2.8.4 Un ultimatum à l'Europe et à l'Occident: Un réel danger pour euxquand les consciences des peuples opprimés s'éveilleront.

Césaire procède ici à une indignation, un cri de révolte contre le colon européen, mais également il lui donne un ultimatum quant à la durée de son asservissement. L'auteur est bien conscient de l'attitude passive et indifférente à travers un tel acte. Il le dit à travers ceci:

En sorte que le danger est immense…
En sorte que, si l'Europe occidentale ne prend d'elle-même, en Afrique, en Océanie, à Madagascar, c'est-à-dire aux portes de l'Amérique, l'initiative d'une politique des nationalités, l'initiative d'une politique nouvelle fondée sur le respect des peuples et des cultures; que dis-je? (…).Ce qui, en net, veut dire que le salut de l'Europe n'est pas l'affaire d'une révolution dans les méthodes ; que c'est l'affaire de la Révolution ; celle qui, à l'étroite tyrannie de la bourgeoisie déshumanisée, substituera, en attendant, la société sans classes, la prépondérance de la seule classe qui ait encore mission universelle, car dans sa chair elle souffre de tous les maux de l'histoire , de tous les maux universels : le prolétariat[87].

[85]Cette pensée de Césaire est aussi reprise dans son œuvre « Discours sur le colonialisme» dans http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf, pp.11-12. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017.
[86] Dadié, op. cit., pp.46,47, 48.
[87] Césaire, Discours sur le colonialisme, op. cit., p. 74.
Cette pensée de Césaire est aussi reprise sur le site http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf, p.39. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017.

Si Césaire à travers le précédent passage nous parle d'une Europe qui souffre sous le poids des maux de l'histoire, notamment le capitalisme dont les effets ont été absolument dévastateurs sur ce continent, Dadié montre à travers des extraits de son œuvre, une Europe qui se passe pour le modèle par excellence et même pour un donneur de leçon. Elle veut étendre son hégémonie à l'autre bout du monde. Elle se passe donc pour le médecin qui est pourtant incapable de se guérir lui-même d'abord avant de guérir les autres. Parlant donc de l'Europe. Ici, il est question de l'Europe idéologique et capital. Dadié, démontre par ailleurs, que les grandes puissances sont ce qu'elles sont que par des visées impérialistes justifiées ou non soient-elles, à travers l'assujettissement d'autres peuples:

> Le Roi: Non, je refuse! Ils m'ont fait assez de crassesces bons Bitandais chrétiens ! Tout doit changer… Il faut que tout change.
>
> Texeira: Notre devoir, Majesté, a toujours été de vous mettre en garde contre les prétentions bitandaises, de nous mettre à votre service, au service de notre pays… J'ai choisi d'être présent. Le Roi: Oui Texeira, j'ai compris. Il faut que tout change. Les Bitandais. Susciter la guerre civile, alimenter la guerre civile, miner montrône, me sourire, me décorer… La ruse! Le mensonge! et les seules victimes: Nous ! Les armes distribuées ne tuent que les hommes du Zaïre… Après il faut leur payer et les armes et la poudre, et leurs soldats?
>
> Texeira: Leur soif de puissance est sans limite…Le Roi: Moi, je veux la limiter. Avec eux, je vais engager la bataille. Pourquoi susciter tant de complots chez les autres ? Pourquoi ne veulent-ils pas qu'il existe un autre régime que le leur ? Ce nez long qu'ils fourrent partout… Il va falloir le raccourcir… Je veux interdire la traite et on verra après. Aujourd'hui le peuple boude, gronde[88]…

2.9 Le discours sur le colonialisme dans les drames de Heiner Müller

Contrairement à Bernard Dadié, qui face au déni de l'existence d'une culture et d'une civilisation africaines, se gardait d'affirmer ouvertement avoir été influencé par un tel ou tel maître à penser pendant la période coloniale, pour Heiner Müller, cela n'a pas toujours été le cas. Ce dernier n'a jamais dissimulé d'avoir écrit son œuvre *La Mission: souvenir d'une révolution* en s'inspirant de l'œuvre d'Anna Seghers.

2.9.1 Les extraits de *La lumière sur le gibet d' Anna Seghers* et ceux de *La Mission* de Heiner Müller

Comme nous l'avions mentionné plus haut, la lecture de l'œuvre d'Anna Seghers, *« La Lumière sur le Gibet»* a profondément influencé Heiner Müller. En effet, l'œuvre d'Anna Seghers s'inspire de la Révolution française et de ses répercussions dans les colonies. Elle présente trois émissaires envoyés par le directoire français au nom de la République Française pour organiser une émeute en Jamaïque. Ces trois émissaires s'apppellent Sasportas, Galloudec et Débuisson. Tandis que la mission suivait son cours, ils apprennent que le directoire français à Paris a été aboli par Napoléon. A cet instant, les avis des trois émissaires se partagent : Pour Débuisson, ils devraient abandonner la mission alors que pour Sasportas et Galloludec il fallait la

[88] Dadié, Béatrice du Congo, pp.121-122.
Koffi Kwahulé a repris cette pièce de Dadié sur le site http : www.afritheatre.com/.../fiche_titre.php.

terminer pour des raisons idéalistes et de loyauté. Malheureusement le plan des deux émissaires échoue. La trahison prend le dessus sur la loyauté ; Sasportas subit la trahison et fut pendu à Port Royal. Galloudec s'enfuit, mais il est arrêté à Cuba ou il y meurt. Debuisson passe aux aveux et obtint la liberté.

Cette histoire racontée par Anna Seghers a été fidèlement reprise par Heiner Müller dans son œuvre *La mission : souvenir d'une révolution*. Ce qui est remarquable, c'est que ce dernier est resté dans l'esprit et la lettre de l'écrivaine allemande. Cette dernière s'est inspirée de l'histoire de la colonie française et de ses répercussions dans les colonies. Le vent de liberté qui a commencé à souffler dans la métropole n'a pas laissé les colonies indifférentes. Cette situation dans les ex-colonies françaises après la Révolution est décrite comme suit:

> La Révolution avait eu lieu dans les colonies, et singulièrement à Saint-Domingue, des répercussions facilement prévisibles. En fait, les grands colons se trouvaient placés dans une contradiction majeure : ils espéraient trouver dans les évènements de la France l'occasion de se libérer de la tutelle commerciale et politique de la métropole, ce qui impliquait une solution de type indépendance américaine, mais ils avaient besoin de la métropole pour contenir les revendications des hommes libres de couleur- issus du métissage- surtout des esclaves[89].

Par ailleurs, ces deux auteurs attirent l'attention de leurs lecteurs sur la question de la mission ou de la révolution qui n'est rien d'autre que la conséquence logique de la détermination, le résultat d'une entente. Contrairement à ces vertus, la trahison, la lâcheté, le caractère déloyal, sont des attitudes qui peuvent freiner toute révolution ou toute mission. Cette mission qui a avorté en Jamaïque faute d'une entente jusqu'à la fin à cause de la trahison met également en évidence un pan de l'histoire de la République Démocratique Allemande ou bien d'actions révolutionnaires ont avorté faute d'entente véritable entre les partisans ; il s'agit notamment du putsch socialiste manqué en 1919 due à la division du mouvement socialiste allemand entre les modérés désireux d'éviter une révolution violente, et les radicaux partisans d'une révolution prolétarienne. La mésentente leur a été fatale. L'échec s'est soldé par une répression sanglante menée par le parti au pouvoir.

Alors que pour que la Révolution française allait jusqu'au bout, il a fallu plus de détermination de la majorité des représentants de la Convention Nationale à cette époque. Bien qu'une partie de cette Convention Nationale eût des penchants pour Louis XVI, la majeure partie avec à leur tête Robespierre n'en était pas. Cette détermination qui a abouti à la réussite totale de la Révolution Française est décrite comme suit:

> Pour la majorité- Les régicides- il fallait rompre les ponts avec tout espoir de compromis, rendre impossible une contre-révolution qui serait l'abandon des conquêtes politiques et sociales de 1789, rassurer les acquéreurs de bien nationaux et tous les intérêts liés au nouveau régime. En jetant la tête du roi en défi à la contre-révolution, on s'interdisait volontairement tout retour en arrière (…). Il semble surtout qu'ils aient été prisonniers de la logique des positions des positions prises depuis septembre 1792. Ils avaient enregistré, amplifié, orchestré le revirement de l'opinion bourgeoise en faveur de la détente. Ils avaient été suivis dans cette voie par la Convention. Ils pensaient s'appuyer encore sur ces mêmes forces

[89] François, Furet & Denis Richet, La Révolution française, Fayard, 1973, Paris, p. 22.

> profondes en tentant de sauver le roi. Mais cette fois ils s'aveuglaient car la révolution bourgeoise préférait se sauver elle-même[90].

La position assez souple et réconciliante de l'aile droite de la Convention représentée par Danton et ses alliés qui voulaient encore chercher à sauver le roi a été considérée par l'aile gauche comme une véritable trahison. En effet, cette aile droite de la convention bénéficiait sans nul doute des faveurs du roi ; ceci explique sa position plus modérée comparativement aux autres qui sont plus que déterminés à évincer le roi Louis XVI. Une bonne lecture de l'histoire de la Révolution française et en établissant un rapport avec l'histoire décrite par Anna Seghers et reprise par Müller, nous comprenons davantage l'attitude du personnage Débuisson. Ce dernier jouissait d'une situation sociale très reluisante. Il était médecin et aussi possédait de grandes plantations et avait des esclaves qui travaillaient pour lui. Alors, nous comprenons aisément qu'entreprendre un mouvement contre les esclavagistes en Jamaique, allait véritablement contre ses intérêts. C'est pourquoi Débuisson s'est désolidarisé des autres en fin de compte; c'est ce qui explique sa trahison, son manque de détermination. Marx ne disait-il pas que ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience?[91]C'est donc la vie sociale et matérielle qui fonde et qui configure la conscience de l'homme, de sorte que toutes les actions de l'homme sont déterminées par cette base matérielle. En effet, tandis qu'Anna Seghers présente Sasportas comme aide-médecin aidant le médecin Debuisson dans sa tâche, Müller le présente comme un esclave noir ayant subi toutes sortes d'exactions de la part de ses maîtres, des colons blancs : Sasportas était issu d'une famille de Juifs espagnols. Il était aide-médecin et travaillait avec Débuisson qui était lui médecin[92].

Cette position sociale n'a fait que créer en Sasportas rien que la frustration, la révolte et la vengeance car il est présenté d'une part comme aide-médecin et de l'autre comme nègre esclave, comme un subalterne. Il est plus que déterminé à essuyer cet affront:

> Sasportas affirma ceci: on peut annuler une mission, c'est possible, on peut rappeler un individu. Mais on ne peut pas faire qu'un mouvement ou une révolte n'ait pas eu lieu. Jusqu'à présent, lorsqu'une révolte éclatait quelque part, contre les aristocrates et les gros propriétaires, contre les seigneurs et les rois, même quand nous ne nous y attendions pas du tout, nous y participions, nous apportions notre aide, nous en prenions la direction[93]…

Cette réalité liée à la condition sociale a également influencé le personnage d'Antoine. Anna Seghers et Heiner Müller le présentent respectivement comme percepteur chez le riche comte Saguenay, métier exercé au préalable par son père. Toutefois, la condition sociale en tant que percepteur chez ce riche comte est présentée

[90] François, Furet & Denis Richet, op. cit., p. 180.
[91]Karl Marx, Le Capital, p. 488.
[92]Anna Seghers, op. cit., p. 136.
[93]Idem. p. 202.

comme n'étant pas du tout réluisante. Ceci a eu des répercussions sur lui : il a décidé de militer du côté de ceux qui veulent la révolution dans les colonies.

Il ressort de l'analyse des œuvres d'Anna Seghers et de Heiner Müller la question du marxisme, l'idéologie qui prône la lutte pour une société sans classes sociales ainsi que le déterminisme social, doctrine qui explique les comportements individuels par les interactions sociales et l'influence de la société sur les individus. En effet, ce sont les classes sociales (le fossé entre riches et pauvres, prolétaires et bourgeois) qui poussent une classe à utiliser une autre comme étant au-dessous d'elle et donc la soumettant à l'esclavage. De ce point de vue le marxisme, comme idéologie prônant l'égalité des classes sociales soutient la Négritude dont les défenseurs militent en faveur de l'affirmation de la race noire comme une race légitime et donc ayant le droit de s'assumer de même que les autres races.

3. La question de la méthode dans le traitement de notre sujet de thèse:

En vue d'une meilleure approche de notre sujet de thèse, nous avons jugé utile de partir de l'étude des discours pour aborder l'étude imagologique. Il s'agira donc des études imagologiques relatives à l'histoire du colonialisme et de la révolution dans les drames choisis de Müller et de Dadié sous la forme d'un ensemble de discours. A travers ces discours, nous distinguerons l'image du colonisateur, du colonisé et de la révolution véhiculée par Heiner Müller et Bernard B. Dadié selon qu'ils aient vécu directement ou indirectement les faits.

Ces études reposeront sur une analyse sociocritique de Claude Duchet et de Lucien Goldmann qui consistera à la lecture socio-historique des œuvres de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié. A travers cette méthode, nous viserons d'abord le texte, rien que le texte (l'immanence du texte) de ces deux auteurs. Ensuite nous ferons ressortir la teneur sociale de ce texte (le rapport sociologique) ainsi que l'idéologie qu'il véhicule. Mais, puisque le texte est un tout, nous nous en tiendrons rigoureusement au texte écrit, en n'y ajoutant rien et en ne tenant compte que de l'intégralité de celui-ci. En outre pour concevoir l'image, donc la culture de l'étranger de façon objective, nous l'analyserons dans un système clos puisque l'image culturelle n'est pas polysémique, c'est pourquoi nous envisageons d'étudier les textes de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié dans un système sémiotique. En effet, il y a une seule et unique culture avec une variété d'éléments qui la composent.

Enfin, nous tâcherons d'atteindre le but de la littérature comparée qui est de mettre en évidence les différences ainsi que les similitudes et cela ne saurait être la fin en soi de la recherche. Ces différences, ces échanges, ces dialogues nous amèneront à un seul et ultime résultat: l'idée d'une complémentarité qui est le métissage culturel. Pour ce faire nous nous appuierons également sur la théorie senghorienne du rendez-vous du donner et du recevoir, concept assis sur le principe de stricte complémentarité car pour Senghor l'Homme Noir doit rester lui-même s'il veut avoir quelque chose à donner à l'autre.

3.1 L'imagologie littéraire : son importance dans cette étude

Qu'est-ce que l'imagologie littéraire ? Quelle est son importance dans une telle étude ?

Dans son œuvre:L'Europe littéraire et l'ailleurs[94], Jean-Marc Moura définit l'imagologie littéraire d'une manière générale et essaie de rapprocher l'aire littéraire européenne des autres aires littéraires en ces termes:

> L'analyse des représentations de l'étranger dans la littérature est l'un des domaines les plus anciens de la Littérature comparée, l'imagologie littéraire. Il m'a paru nécessaire d'examiner brièvement sa généalogie et sa théorie récente afin de vérifier comment elle s'établit au carrefour de l'anthropologie, de l'histoire des mentalités et des idées et de la sociologie» tout en se constituant sa propre méthode...Tour à tour soupçonnée de positivisme ou d'encyclopédisme vain, elle va cependant connaître une extension et une différenciation conceptuelles qui vont lui permettre d'affirmer sa spécificité selon deux axes :
>
> L'interdisciplinarité: les études imagologiques se situent « à mi-chemin entre l'histoire littéraire, l'histoire politique et la psychologie des peuples ». Elles rencontrent ainsi les travaux des historiens et des sociologues. Elles s'inscrivent dans le champ de la sociocritique dans la mesure où elles vérifient comment telle image littéraire s'insère (ou pas) dans des ensembles de représentations plus vastes pouvant atteindre l'échelle du groupe social tout entier. On distingue à cet égard une « sociologie de la perception littéraire » (très proche de l'histoire et de la sociologie générale) et une « sociologie de la création » (identifiée à la sociocritique).
> Les rencontres de nouvelles théories littéraires permettent de préciser sa démarche (de l'interdisciplinarité), notamment la sémiologie et l'esthétique de la réception. Dans son ouvrage synthétique de 1951, Guyard proposait un tableau récapitulatif les études imagologiques françaises selon les époques (du XVe s. au XXe s.) et les zones géographiques (All ., Gr. Bret., Ital., Espag., Russie). Sans doute un tel classement n'aurait-il plus guère de sens aujourd'hui[95]…

Cette théorie littéraire a connu une énorme éclosion grâce à Henri Daniel Pageaux qui en a défini les principes essentiels, selon Moura:

> Les principes essentiels peuvent en être dégagés à partir de l'importante contribution de Pageaux. Le travail sur le concept d'image de l'altérité est au cœur de la problématique; pour en donner une brève idée, il consiste à définir l'image: en soi, dans sa relation à l'imaginaire social, selon la méthode qui permet de l'analyser dans les textes. *Ainsi:*

Dans un premier temps*:*

> L'image est entendue comme un «ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérarisation mais aussi de socialisation. L'exemple limite en est le stéréotype, «expression emblématique d'une culture», qui, au sein même du texte littéraire, renvoie à des significations idéologiques massives…
> En fait, le véritable enjeu d'une étude d'image est la découverte de sa « logique », «de la vérité», non la vérification de son adéquation à la réalité…
> L'imagologie, elle refuse l'image littéraire pour la mise en présence d'un étranger préexistant au texte ou pour un double de la réalité étrangère. Elle la considère plutôt comme l'indice d'un fantasme, d'une idéologie, d'une utopie propres à une conscience rêvant l'altérité: « représentation d'une culturelle au

[94]Jean-Marc Moura : L'Europe littéraire et l'ailleurs, Presses Universitaires de France, 1988 Juin, Paris (Collection : Littératures européennes dirigée par Alain Morvan, Jacques Le Rider, Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy)
« L'Europe littéraire et l'ailleurs» de Jean-Marc Moura publié aussi sur le site http://excerpts.numilog.com/books/9782130493129.pdf. Nous avons visité ce site en date du 03 octobre 2017

[95] Jean-Marc Moura, op. cit. pp. 38.

travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace idéologique et culturel dans lequel ils se situent»[96].

Dans un second temps*:*

Cette image est « partie d'un ensemble vaste et complexe: l'imaginaire. Plus précisément: l'imaginaire social». Celui-ci est l'«expression, à l'échelle d'une société, d'une collectivité, d'un ensemble social et culturel, de (la) bipolarité (identité/ altérité). Il a évidemment partie liée « avec l'histoire au sens événementiel, politique, social». La grande d'une étude imagologique consiste à retrouver le rythme, les principes et les lois propres, de cette « Rêverie sur l'autre», qui s'articule jusqu'à un certain point de l'histoire, comme on l'a dit, mais qui ne saurait en être «l'ersatz» ou pire, le reflet[97].

Dans un troisième temps:

La méthode d'analyse de l'image se fonde sur la relation entre l'image et imaginaire social. Elle ne saurait être contraignante dans la mesure où chaque problématique s'articule différemment sur les cadres historiques. ...
Les outils méthodologiques sont chaque fois imposés par les formes de la vie littéraire et / ou intellectuelle et par celles de l'imaginaire social du temps. Pour les œuvres littéraires, il est néanmoins possible de distinguer trois principales (et très classiques) de l'analyse: le repérage des grandes structures plus souvent oppositionnelles) du texte, les grandes unités thématiques, enfin le niveau lexical (les mots grâce auxquels s'inscrit l'altérité). Par-là, «l'organisation générale du texte» et « les principales stratégies narratives ou discursives » sont restituées, selon une démarche qui emprunte ses principes à l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. Au total est élaboré un concept d'image de l'étranger relevant d'une interdisciplinarité maîtrisée. Ces aboutissements théoriques appellent toutefois des compléments[98].

Selon Jean-Marc Moura, L'imagologie littéraire repose sur des éléments théoriques qui sont l'image, l'imaginaire social, l'idéologie et l'utopie. Toutefois, l'image est l'aspect le plus frappant de ces éléments et qui constituera une préoccupation majeure dans notre travail, d'où:

Pour l'imagologie littéraire, toute image étudiée est image de…, dans un triple sens. Elle est image de l'étranger, image provenant d'une nation (d'une société, d'une culture), enfin image créée par la sensibilité particulière d'un auteur. On a, dans cette triple détermination, un début d'explication des hésitations et tâtonnements propres aux débuts des études d'images. En effet, selon que l'on se concentre plus particulièrement sur l'un de ces points, on obtient des résultats fort distincts. Privilégier le premier élément, c'est insister sur le réalisme de l'image, c'est considérer avec Guyard, que «toutes réfractions, tous les prismes n'empêchent pas une image d'être l'image de quelque chose, de conserver quelque rapport avec la réalité qu'elle reproduit plus ou moins fidèlement (…). Sur le premier axe, deux «théories extrêmes» s'affrontent. Soit l'image est «référée à la perception, dont elle n'est que la trace, au sens de présence affaiblie», (théorie de Hume); soit elle est essentiellement conçue en fonction de l'absence, de l'autre que présent» (théorie de Sartre). Ces théories s'affrontent comme celle de «l'imagination reproductrice » et celle de l'imagination productrice» (…) Pour ces dernières, privilégiées par les études imagologiques depuis Carré, un auteur ne voit pas l'étranger, il le (re)crée selon sa propre sensibilité[99].

Il s'avère par conséquent nécessaire de noter la différence qui existe entre la description de l'étranger par un auteur qui a vécu la réalité des faits et celui qui n'a fait que reproduire l'image de l'étranger selon les

[96]Bertrand Westphal, Pour une approche géocritique des textes. Publié le 30/09/2005. URL: http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm.
[97]Jean-Marc Moura, op. cit. pp. 38.
[98] Idem. p. 40.
[99] Jean-Marc Moura, op.cit. pp. 42-44.

témoignages d'un autre auteur. La description des éléments qui constituent cette image et la teneur de celle-ci diffèreront de celles qui ont été juste relatées. Celui qui a vécu le fait qu'il relate est moins exposé au danger d'une exposition de connaissance suffisante et artificielle. Il s'agit là d'une volonté de connaissance pure, objective, dépouillée de toute assertion subjective insistante. Nous ne saurions aborder aisément cette étude sans jeter de coup d'œil sur l'histoire de la littérature coloniale. En effet, la littérature coloniale s'avère toujours une théorie ambigüe et contradictoire:

> Dans les trente premières années du XXe siècle, la théorisation et l'histoire des relations entre littérature et colonies ont connu une vogue certaine dans toute l'Europe, particulièrement en Allemagne (Hans Grimm), en Belgique, en Hollande, en Italie (dans le cadre de la propagande fasciste) et en France (…)
> On peut parfois déceler trois acceptions du terme, qui se recoupent partiellement:
> L'acception thématique : Hugh Ridley distingue par exemple la littérature coloniale, « l'ensemble considérable de fictions qui peignirent l'activité coloniale européenne pendant les années du « Nouvel impérialisme», environ de 1870 à 1914», et la littérature exotique, « reflétant un dilemme (en particulier pour la littérature française)»(…)
> L'acception idéologique : la littérature coloniale, conçue comme une glorification de la colonisation, est assimilée au colonialisme (…)
> L'acception sociologique : la littérature coloniale tout simplement celle des groupes sociaux de la colonie, celle du colonat. Les défenseurs des lettres coloniales dans les années vingt, en France, opposaient ainsi les voyageurs, ramenant quelques savoureux clichés en métropole, aux coloniaux écrivant sur ce qu'ils connaissent (…)[100].

Le fait colonial n'a pas toujours été présenté avec beaucoup d'objectivité. S'il est vrai que la colonisation des peuples considérés comme des peuples inférieurs a duré des siècles et des siècles, force est de reconnaître aussi que la littérature coloniale a longtemps constitué un outil ayant servi à la promotion et à la propagande de celle-ci. Cette littérature coloniale se contentera de montrer uniquement les aspects positifs de ce système avec une image du colonisateur qui est loin de la réalité.

Qu'il s'agisse des auteurs ayant vécu le fait colonial ou de ceux qui se sont enquis des réalités coloniales de manière indirecte, toujours est-il que l'image du colonisateur et du colonisé est toujours erroné e dans le contexte de la littérature coloniale. Face à cette littérature, une autre littérature qui est celle des peuples colonisés va s'élever et les défenseurs de cette littérature anticoloniale s'évertueront à montrer une image plus ou moins objective du fait colonial. Pour ce faire, nous considérerons le témoignage de deux auteurs, l'un africain, ivoirien, ayant vécu le fait colonial et l'autre européen, allemand, s'étant inspiré des écrits sur le colonialisme : description objective ou subjective du fait colonial?

Or, en ce qui concerne la littérature européenne au service de la colonisation ou de la littérature coloniale dont le but est de faire la promotion de l'asservissement colonial, Jean-Paul Sartre a, dans *Orphée noir*, simple

[100] Jean-Marc Moura, op.cit. p. 109.
Voir aussi *Les regards sur les littératures coloniales* In www.youscribe.com/.../regards-sur-les-li...-coloniales-184790.

introduction qui eut le retentissement mondial que l'on sait, décrit l'arrogance, vouée à sa perte par la vertu de la poésie antillaise et africaine, d'une Europe habituée à monologuer sur les autres cultures:

> Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires? Qu'elles allaient entonner vos louanges? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à la terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux? Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie, il était regard pur, la lumière de ces yeux tirait toute chose de l'ombre natale(…) Si nous voulons faire craquer cette finitude qui nous emprisonne, nous ne pouvons plus compter sur les privilèges de notre race, de notre couleur, de nos techniques[101]…

[101] Jean-Marc Moura, op. cit., p.156.
Par ailleurs Kathleen Gyssels évoque dans son article «Sartre postcolonial ? Relire Orphée noir plus d'un demi-siècle» (p. 631-650) publié sur le site http:// etudesafricaines.revues.org/.../14952 le rôle primordial joué par Césaire et bien d'autres auteurs négroafricains du mouvement de la Négritude dans le combat contre la colonisation. Ous avons visité ce site en date du 05 octobre 2017.

Conclusion de la première partie:

Cette première partie intitulée « Analyse du sujet» nous a permis de jeter un regard sur la genèse du discours chez Bernard Dadié Dadié d'une part et d'autre part chez Heiner Müller. Chez Bernard Dadié, ce discours est lié à une expérience très difficile vécue par le père au cours de la période coloniale en Afrique noire qui s'est amorcée avec la conférence de Berlin en 1884. Il n'a pas seulement fait que dénoncer le colonialisme, mais à travers Béatrice du *Congo et Îles de tempête.* il s'indigne contre lui et s'érige en défenseur de son peuple.

Quant à Heiner Müller, il essaie tant bien que mal de construire un discours sur le colonislisme et la révolution autour d'une expérience difficile vécue par le père sous le régime nazi dans un pays en proie à la crise économique mondiale dans les années 30 de l'an 1900. Il traduit cette expérience à travers les drames respectifs, notamment *Germania Tod in Berlin*. Enfin nous avons jeté les bases d'une analyse socio-critique qui nous permettra de mieux comprendre les œuvres de Heiner Müller et de Bernard Dadié en tenant compte du contexte social et politique de chaque auteur.Toutefois, à travers l'imagologie littéraire, nous serons capables dans les parties antérieures de mieux comprendre la description de l'étranger faite par un auteur qui a vécu les faits et un autre qui ne les a pas vécus. Par ailleurs, une meilleure compréhension des drames de Heiner Müller et de Bernard Dadié passe absolument par une meilleure connaissance de leurs idéologies respectives.

Deuxième partie:

L'idéologie de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié: La lutte émancipatrice pour la révolution du socialisme et la révolution de la culture et de l'identité négro-africaines

Introduction de la deuxième partie de la thèse:

Müller et Dadié sont deux écrivains qui appartiennent à deux sociétés bien différentes. Ils sont nés et ont grandi dans des milieux sociaux qui ont influencé leur personnalité respective. Mieux, leurs prises de décision littéraires dépendent sans nul doute de leurs idéologies. Ils sont le produit de leurs idéologies qu'ils traduisent à travers leurs œuvres respectives ; l'idéologie étant le plus souvent liée à la pensée ainsi qu'au discours de l'écrivain. Mais ce n'est pas toujours le cas. Marx ne combattait-il pas les illusions du socialisme utopique ou les constructions philosophiques abstraites? Il décriait, en effet, le fossé séparant les représentations de la réalité c'est-à-dire l'incapacité des philosophes ou du penseur tout simplement à relier leur discours avec leur ancrage social, d'établir le « lien entre leur critique et leur propre réalité matérielle[102].

Partant de cette position de Marx par rapport au discours idéologique d'un auteur qui ne traduit pas toujours son rôle et sa position dans la société, nous tâcherons dans cette seconde partie de notre thèse, d'une part de définir la position idéologique de nos deux auteurs et d'autre part de vérifier si cette position idéologique est traduite dans la réalité sociale et vice-versa. Enfin, le résultat d'une telle analyse permettra à chacun de nous de juger de la pertinence de l'idéologie et de son influence sur l'action sociale. Nous verrons plus loin que Marx, lui-même est resté peu ou prou conforme à cette interaction idéologie-position sociale, créant ainsi une certaine ambivalence.

[102]Karl Marx, l'idéologie allemande, trad. R. Cartelle et G. Badia, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 39
Siehe auch Karl Marx, Friedrich Engels.Die deutsche Ideologie, Neuaufgabe, Herausgegeben von Karl-Maria Guth, Berlin 2016, p. 14.

I. Heiner Müller et Bernard B. Dadié: deux auteurs engagés

1- Heiner Müller et Bernard B. Dadié: idéologues

De quel bord idéologique sont les deux auteurs? Leurs œuvres respectives seraient-elles le résultat de leurs idéologies ? Telles sont les préoccupations auxquelles nous tenterons de répondre avant tout. Mais avant d'aller plus loin, nous tâcherons de poser un certain nombre de questions relatives à notre sujet en perspective afin d'en faciliter la compréhension. Il s'agit, en effet, de définir le contexte historique du colonialisme, ce qu'est le colonialisme et les moments historiques qui déterminent son développement ; le marxisme et le colonialisme (la position de Marx par rapport au colonialisme) et comment le marxisme a été l'idéologie dont certains penseurs se sont servis pour combattre le colonialisme et le capitalisme.

1.1 Mise en perspective des éléments du sujet: rapport colonialisme-marxisme, littérature mineure, Marx-colonialisme:

Qu'entendons-nous par colonialisme et le discours colonial? Plusieurs arguments justifient le colonialisme; toutefois les arguments majeurs restent la recherche d'un bien-être économique ainsi que l'extension d'une hégémonie politique et culturelle dans les autres parties du monde. Il s'agit, en effet, de montrer aux yeux des autres parties du monde sa capacité à dominer et à leur imposer sa civilisation:

> Dans un contexte d'européocentrisme triomphant, l'Europe part à la conquête du monde. Pour la France, le discours colonial ne se structure formellement qu'après la perte des provinces de l'Est alors que la production issue du terrain s'est déjà constituée. Les raisons invoquées pour justifier les conquêtes outre-mer sont multiples et variées. Arguments économiques, politiques ou culturels: tout est propice à légitimer l'expansion de la population à la veille de la Première Guerre mondiale. Extrêmes droites comme extrêmes gauches sont hostiles à l'aventure coloniale pour des motifs très différents. Les premiers redoutent une diversion qui fasse perdre de vue la ligne bleue des Vosges, tandis que les seconds n'y voient qu'une manifestation du capitalisme. La situation change à l'issue du premier conflit mondial dans la mesure où le débat se déplace. La question n'est pas de savoir si la colonisation est un bien, mais de savoir comment la mener. Des divergences apparaissent sur les modalités de sa mise en application. Pourtant les anticoloniaux apparaissent alors, à plus d'un titre, comme marginaux au sein d'une opinion publique gagnée dans son ensemble à la cause coloniale[103].

Dans cette période quels sont les discours sur la colonisation? Un premier constat s'impose: si la documentation écrite est importante, la part qui incombe aux historiens et aux historiens de l'art « professionnels » - dans le sens où ils se réfèrent aux méthodes scientifiques en vigueur dans leurs disciplines- est moindre. Certes, il est toujours possible de se référer à l'incontournable Histoire des colonies françaises et de l'expansion de la France dans le monde en six volumes (1929-1933) de Gabriel

[103] (Dir.) Oissila Saaida & Laurick Zerbini,: La construction du discours colonial : L'empire français aux XIX et XXe siècles. Éditions : Karthala, 2009, Paris, pp. 8-9.

Hanotaux et d'Alfred Martineau qui devient pour un peu plus d'un siècle la référence en matière d'histoire coloniale. Dans quelle période de l'histoire pouvons-nous situer le colonialisme?

> On peut, grosso modo, déceler trois grandes phases dans la construction des discours. Du XIXe siècle jusqu'aux années 1950, la colonisation tant au sein de la population que dans l'écrasante majorité des discours, apparaît comme une évidence. On assiste ensuite à la mise sur place de discours qui oscillent entre le procès d'intention et la volonté d'investir de nouvelles pistes de travail ce jusqu'au début des années 1980. Depuis, un certain tournant est décelable dans bien des travaux dont la scientificité reste le dénominateur commun[104].

L'histoire coloniale peut se subdiviser en diverses périodes que voici:

Comme le diraient Oissila et Zerbini, l'expansion coloniale française n'a pas commencé au XIXe siècle comme l'atteste l'histoire des Antilles françaises, mais connaît alors un second souffle qui la porte aux quatre coins du monde. Les conquêtes ne sont pas simultanées ; ce qui doit inciter à s'interroger sur les temporalités dans la construction des discours, mais il convient de savoir ceci:

Tout d'abord, est-il possible de repérer des plages chronologiques dans la construction des discours qui soient transversales aux différentes parties de l'empire et communes à l'histoire de l'art et à l'histoire? Au premier abord, ils définissent ces périodes comme suit:

1. La première couvrant un grand XIX e et s'achevant avec la Première Guerre mondiale ;
2. La seconde embrasserait un grand entre-deux guerres et s'achèverait dans les années 1950 ;
3. La troisième partirait du temps des indépendances politiques pour se terminer dans les années 1980
4. La dernière phase irait jusqu'à nos jours[105].

Bien que le colonialisme aient eu beaucoup d'adeptes, de théoriciens dont la volonté était de voir cette machine se pérenniser au fil des siècles parce qu'elle procure une économie non négligeable aux puissances qui la soutiennent (en effet, il y eut une économie coloniale dont la métropole se servait pour alimenter cette industrie coloniale), force est de reconnaître que cette entreprise coloniale dut graduellement faire face à un bon nombre de pourfendeurs dans le monde entier. Ceci est allé de pair avec le vent de la décolonisation qui a suscité l'éveil des consciences dans les colonies et même partout dans le monde entier, la colonisation semblait ne plus gagner l'assentiment des populations mais surtout des intellectuels.

La fin de la seconde guerre mondiale semble sonner le glas du « bon temps des colonies». Avec l'ère des décolonisations, la pluralité des discours, qui a toujours existé, se déplace cette fois au profit des pourfendeurs de la colonisation. Dès les années 1950, le succès de l'anticolonialisme s'affirme dans les

[104] Oissila Saaida & Laurick Zerbini, *La construction du discours colonial*, op. cit., pp. 8-9.
[105]Idem, pp. 8-9.

milieux académiques, faisant écho aux positions prises, entre autres, par Charles-André Julien au lendemain du second conflit mondial. La question de la colonisation en France est assez particulière comme le disent les auteurs de *La construction du discours colonial.*

Par ailleurs, l'influence des grands penseurs, philosophes, anthropologues, etc. sur le discours colonial ainsi que les origines profondes de ce discours fut très remarquable. Parmi les œuvres de ces grands idéologues qui ont marqué l'histoire des idées en ce qui concerne l'origine de la pensée coloniale, nous pouvons citer « L'impérialisme », les *« origines de l'impérialisme » (the origins of totalitarianism)* d'Annah Arendt. Pour Hannah Arendt, c'est « la logique impérialiste qui a présidé au déclenchement de la Première Guerre mondiale, non seulement elle est à l'œuvre, mais paraît triompher officiellement à l'aube de ce nouveau millénaire[106]».

Bien-sûr, en fonction de leurs idéologies respectives, ceux-ci ont défendu ou pourfendu le colonialisme. Toutefois, il convient d'affirmer que dans un premier temps prévalaient les discours des non-spécialistes. Ainsi de plus en plus de discours de personnalités politiques se sont inscrits dans le cadre de défense et de la promotion du colonialisme :

> …Dans un premier temps, domineraient les « non spécialistes » : administrateurs coloniaux, militaires, religieux, diplomates, etc. Leur intérêt est très souvent motivé par un souci pragmatique en lien avec le système colonial dont ils font partie prenante. L'objectif est de mieux connaître les populations afin de mieux les contrôler. Leurs discours se présentent globalement comme une justification de la colonisation, leur statut explique en partie cela, mais pas uniquement[107].

Cependant, en ce qui concerne la situation dans les ex-pays colonisés, nous pouvons affirmer que ces peuples ont vécu pendant longtemps les séquelles du colonialisme. Le colonialisme constitua le sujet majeur sur lequel porta la littérature de ces peuples-là. La littérature fut l'arme par excellence utilisée par les penseurs, philosophes, hommes de lettres pour combattre le colonialisme ; cette littérature apparaît comme un contre-discours colonial.

Par ailleurs, comme nous l'avions souligné plus haut, des intellectuels et hommes politiques ont soutenu la cause du colonialisme. Parmi ceux-là, nous pouvons citer certains grands théoriciens et défenseurs et promoteurs du colonialisme, il y a Jules Ferry et Joseph Arthur de Gobineau, pour ne citer que ces deux-là. Sous la IIIe République, Jules Ferry, homme politique français a légitimé la question du racisme. Voici l'un des extraits de ses discours politique sur le colonialisme :

---

[106]Daniel Dagenais (Dir.), *Hannah Arendt et le totalitarisme* In Hannah Arendt, le totalitarisme et le monde contemporain, Presses de l'Université de Laval, Québec, 2003.
[107]Oissila Saaida & Laurick Zerbini, op. cit., p. 13.

> Messieurs, il y a un second point, un second ordre d'idées que je dois également aborder (...) : c'est le côté humanitaire et civilisateur de la question. (...) Messieurs, il faut parler plus haut et plus vrai ! Il faut dire ouvertement qu'en effet les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures. (...) Je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures. (...) Ces devoirs ont souvent été méconnus dans l'histoire des siècles précédents, et certainement quand les soldats et les explorateurs espagnols introduisaient l'esclavage dans l'Amérique centrale, ils n'accomplissaient pas leur devoir d'hommes de race supérieure. Mais de nos jours, je soutiens que les nations européennes s'acquittent avec largeur, grandeur et honnêteté de ce devoir supérieur de la civilisation[108].

En effet, Jules Ferry, homme politique français, a prôné la supériorité de la race blanche au-dessus d'autres races. Il a fait l'éloge de la race blanche. Pour lui, il y a des races dites supérieures dont le devoir est de civiliser celles qui sont considérées comme inférieures.

Face à la légitimation de la colonisation, des voix se sont levées en France pour condamner cette position jugée non conforme aux principes de la liberté et des Droits de l'Homme de la France. Parmi ces voix, l'on peut citer celle de Georges Clémenceau, homme politique français qui fit tomber le gouvernement de Jules Ferry en 1871 sur la question de la colonisation. Celui-ci affirma ceci:

> Voilà, en propres termes, la thèse de M. Ferry et l'on voit le gouvernement français exerçant son droit sur les races inférieures en allant guerroyer contre elles et les convertissant de force aux bienfaits de la civilisation. Races supérieures ! Races inférieures ! C'est bientôt dit. Pour ma part, j'en rabats singulièrement depuis que j'ai vu des savants allemands démontrer scientifiquement que la France devait être vaincue dans la guerre franco-allemande, parce que le Français est d'une race inférieure à l'Allemand. Depuis ce temps, je l'avoue, j'y regarde à deux fois avant de me retourner vers un homme et vers une civilisation et de prononcer : homme ou civilisation inférieure ! (...) C'est le génie de la race française que d'avoir généralisé la théorie du droit et de la justice, d'avoir compris que le problème de la civilisation était d'éliminer la violence des rapports des hommes entre eux dans une même société et de tendre à éliminer la violence, pour un avenir que nous ne connaissons pas, des rapports des nations entre elles. (...) Regardez l'histoire de la conquête de ces peuples que vous dites barbares et vous y verrez la violence, tous les crimes déchaînés, l'oppression, le sang coulant à flots, le faible opprimé, tyrannisé par le vainqueur ! (…)[109].

Le discours colonial de Jules Ferry consistant à légitimer la colonisation et le discours contre la colonisation de Georges Clémenceau nous font comprendre en quoi consiste la colonisation, ses enjeux et ses dangers pour ceux qui la subissent. En effet, la chute du gouvernement Ferry en 1871 confirme bel et bien que les décisions politiques ne correspondent pas toujours à l'assentiment du peuple ni à l'expression de sa volonté, mais elles ne sont que la mise en pratique de décisions politiques de politiciens minoritaires véreux.

---

[108]https : //fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Ferry.
Voir aussi *Débats sur la politique coloniale en France* In https://clio-texte.clionautes.org/spip.php?page=article-imprim&id_article=4658

[109]https : //fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Ferry
Voir aussi Débats sur la politique coloniale en France In https://clio-texte.clionautes.org/spip.php?page=article-imprim&id_article=4658
Voir également blogs.mediapart.fr/.../les-symboles-ambiv...s-de-la-republique

Par ailleurs, Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), dans son œuvre: *Essai de l'inégalité des races humaines*, a également légitimé le colonialisme. Selon Gobineau, il existerait trois races, notamment la race jaune, la race blanche et la race noire. Celles-ci seraient conçues comme fondamentalement inégalitaires. La race blanche aurait le « monopole de la beauté, de l'intelligence et de la force » et au sein de cette race blanche, «la race arienne» placée au-dessus de toutes les races et qui fait l'objet d'un éloge particulier. Dans sa description de la race noire, il lui attribue des facultés pensantes médiocres ou même nulles. Vis-à-vis de cette race, il tient à des considérations et des préjugés et des stéréotypes négrophobes les plus bestialisants et criminalisants.

Par ailleurs, qu'il s'agisse de Müller ou de Dadié, l'un ou l'autre, a épousé d'une manière ou d'une autre le marxisme comme idéologie de combat contre le colonialisme, l'impérialisme et le fascisme. C'est pourquoi, il est extrêmement important de jeter un regard sur la position de Marx ainsi que du marxisme vis-à-vis du colonialisme. Marx a-t-il totalement pourfendu le colonialisme dans sa quête du bien-être pour les classes sociales les plus démunies ?

1.2 Marx, le marxisme et le colonialisme

L'idéologie marxiste en tant qu'idéologie prônant la lutte des classes sociales est une idéologie qui milite en faveur de l'égalité sociale dans une société donnée. Marx s'affirme dès le départ comme un farouche opposant au colonialisme. Ainsi Marx fut «anticolonialiste». Toutefois, la position de Marx par rapport au colonialisme fut beaucoup mitigée. Il s'agit notamment de sa position vis-à-vis de la colonisation britannique en Inde. Dans son œuvre : *«Du colonialisme en Asie»,* Marx était partagé entre la condamnation et la justification, voire, la défense de l'Angleterre dans son aventure coloniale en Inde. Il disait ceci:

> L'Angleterre a une double mission à remplir en Inde : l'une destructrice, l'autre régénératrice- l'annihilation de la vieille société et la pose des fondements matériels de la société occidentale en Asie[110].

En effet, Marx considérait l'Inde comme « une proie vouée à la conquête » et était selon lui condamnée à être conquise. Non seulement, il défend l'action colonisatrice de l'Angleterre, mais ses propos sont mêlés de racisme car il préfère la colonisation britannique à celle menée par les autres. Il le dit en ces termes:

> L'Inde ne pouvait donc échapper au destin d'être conquise, et toute son histoire, si histoire il y a, est celle des conquêtes successives qu'elle a subies. La société indienne n'a pas d'histoire du tout, du moins pas d'histoire connue. Ce que nous appelons son histoire n'est que l'histoire des envahisseurs successifs qui

[110]Karl Marx et de Friedrich Engels, Du colonialisme en Asie, Textes sur le colonialisme, Éditions du Progrès, Moscou, 1977.
Marx évoque également cette domination surtout industrielle de l'Angleterre sur le reste du monde dans l'article „La monndialisation progressiste'' sur le site http:// wikirouge.net/.../L'impérialisme_vu...par_Marx_et_Engels. Nous avons visité ce site en date du 05 octobre 2017.
Voir aussi www.international-communist-party.org/.../Algerie/Algerie2.htm

> fondèrent sur la base passive de cette immuable et sans résistance. La question n'est donc pas de savoir si les Anglais avaient de conquérir de conquérir l'Inde, mais si nous devons préférer l'Inde conquise par les Turcs, par les Persans, par les Russes à l'Inde conquise par les Britanniques[111].

Or, que vaut cette position de soutien à l'action colonisatrice, c'est-à-dire à la domination exercée par un peuple sur un autre si ce n'est que l'usage de la violence. Marx légitime ainsi la violence à l'instar de son plus proche collaborateur Engels qui considère la violence comme un moyen qui justifie une fin. Pour Engels, la violence est quelque chose de naturel:

> …L'établissement d'une domination économique sur les choses a eu pour condition préalable la domination politique, sociale et économique de l'homme sur l'homme. Comment aurait-on pu seulement avoir l'idée d'un grand propriétaire foncier sans inclure dans cette idée en même temps sa souveraineté sur des esclaves, des serfs ou des hommes indirectement privés de liberté? Quelle signification aurait bien pu, et pourrait bien avoir pour une exploitation agricole d'envergure la force de l'individu à laquelle s'ajouterait tout au plus l'apport des forces de sa famille? L'exploitation de la terre ou l'extension de la domination économique sur cette terre à une échelle qui dépasse les forces naturelles de l'individu n'est devenue jusqu'ici possible dans l'histoire que parce que, avant l'établissement de la domination sur ce sol ou en même temps qu'elle, on a effectué l'asservissement correspondant de l'homme[112]…

Par ailleurs, Marx a condamné l'œuvre colonisatrice britannique et l'a même considérée comme une œuvre de pillage. Le pillage n'est rien d'autre que ce à quoi Marx a toujours fait allusion au capitalisme, modèle économique contre lequel Marx s'est toujours insurgé:

> Les Britanniques étaient les premiers conquérants supérieurs et par conséquent inaccessibles à la civilisation hindoue. Ils la détruisirent en détruisant les communautés indigènes, en exprimant l'industrie indigène, et en nivelant tout ce qui était grand et élevé dans la société indigène. L'histoire de leur domination en Inde ne rapporte guère autre chose outre cette destruction tout cela représente au total plus que le revenu total des 60 millions de travailleurs agricoles et industriels d'Inde. Cette saignée exige vengeance[113].

Ce serait fort étonnant de constater que Marx soutien l'œuvre civilisatrice de l'aventure coloniale britannique de manière unilatérale sans dénoncer le capitalisme auquel s'opposent le communisme et le marxisme. Ce sont les idéologies qui ont servi de support contre le colonialisme, parlant ainsi du combat des défenseurs de la Négritude. Les Négritudiens de la première génération se sont appuyés sur le surréalisme qui lui s'appuyait sur le communisme; cependant ces idéologies ont montré leurs faiblesses par la suite dans la lutte contre le colonialisme. En réalité, les Négritudiens se sont appuyés sur les surréalistes français pour lutter contre le racisme:

> Les surréalistes français avaient été tentés par le communisme qui prônait comme eux la révolution et la libération de l'homme. Nombre d'écrivains antillais et africains allaient à leur tour y adhérer pour le même

[111] Idem, pp. 43-44 (du livre original paru en 2002).
Voir aussi http : // www.international-communist-party.org/.../Algerie/Algerie2.htm.
[112]L'Université de Sciences sociales de l'Université de Québec a publié le texte de Friedrich Engels sur l'Économie politique sur le site https://www.marxists.org/francais/engels/works/1878/06/fe18780611.htm. Ce dernier démontre que quiconque domine économiquement est capable de dominer autrui. Et c'est ce que les Anglais ont fait pour dominer les autres. Nous avons visité ce site en date du 05 octobre 2017.
[113] Karl Marx, Friedrich Engels, Du colonialisme en Asie, op. cit., p. 44.

> motif, renforcé nous l'avons vu par leur situation particulière de colonisés. A cette époque, en effet, le communisme est encore paré de tous les prestiges… En effet, la révolution russe de 1917 a soulevé des espoirs parmi les écrivains noirs américains. Une idéologie qui condamnait le racisme, les différences sociales et l'exploitation de l'homme par l'homme devait naturellement conquérir des intellectuels généreux[114].

Par ailleurs, la position de Marx par rapport au colonialisme et la révolution n'est pas restée sans influence sur certains penseurs tels que Deleuze et Guattari. L'impérialisme et le colonialisme ne sont-ils pas les instruments par excellence qui ont préparé la voie du capitalisme; autrement ces trois idéologies s'imbriquent pour parvenir à un même objectif: la domination. Dans son article: « La politique de Gilles Deleuze: du marxisme au peuple manquant»[115], Alain Beaulieu décrit Deleuze comme étant un farouche opposant au capitalisme en ces termes:

> Deleuze compte parmi les plus farouches opposants à la mondialisation du capitalisme et de l'État démocratique. Sa critique prend l'allure d'une résistance continue à l'invasion néolibérale, mais elle dénonce aussi toute sorte d'organisation politique, déterminée, qu'elle soit liée à l'établissement d'un pouvoir absolutiste et totalitaire, universellement démocratique ou réactivement anarchique[116].

En effet, à travers cet article, Deleuze refuse l'idée selon laquelle les révolutions bruyantes ou les grands évènements sont nécessaires à l'émancipation de ceux dont les droits sont écrasés par la pensée dominante. Les grandes révolutions tournent souvent le dos à la catastrophe: la révolution anglaise, par exemple, a débouché sur les guerres fanatiques menées par Cromwell, la révolution française ouvre sur les excès du régime de la terreur, la révolution russe entraîne la création des goulags staliniens, la révolution américaine rend possible la mondialisation de l'économie libérale, etc. Deleuze se méfie des grands mouvements de libération qui ouvrent le plus souvent sur systèmes de pouvoir pires encore que les précédents[117]…»

Mais quel type de manifestation révolutionnaire Deleuze encourage-t-il? Les agitations de gauche auxquelles Deleuze prête son appui sont celles qui promeuvent une notion de conçue comme un pouvoir indépendant de toute volonté de domination. Qu'est-ce que Deleuze et Guattari reprochent au capitalisme ? A la psychanalyse, ils reprochent de ne pas tenir compte de l'investissement du désir sur le plan social… Au capitalisme dont la visée consiste toujours à faire circuler des valeurs économiques dans la société, Deleuze et

---

[114]Lylian Kestelot, Histoire de la littérature négro-africaine, Édition Karthala, 1986, Paris, p. 47.
[115] Alain Beaulieu, « La politique de Gilles Deleuze : du marxisme au peuple manquant », Symposium, vol. 10, n° 1, printemps 2006, p. 327-342.
[116] Charles J. Stivale: Foucault's Folds: Deleuze and the Interstices of Friendship. URL: http://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/PDF. Nous avons consulté ce document en date du 06 octobre 2017.
[117]Deleuze et Guattari et la pensée marxiste. URL: http: www.artsrn.ualberta.ca/.../cdab678b8efba06320...f29effa3cc4048.PDF

Guattari reconnaissent le mérite d'articuler le désir au champ social. Mais ils dénoncent aussi l'organisation despotique par laquelle le capitalisme gère l'écoulement des flux de désirs monétaires et matériels[118].

Par ailleurs, Deleuze et Guattari ont adopté l'Anti-oedipe de Marx qui présente le capitalisme comme système d'aliénation et de privation du travailleur ainsi que de toute objectivation. Les travailleurs salariés dans le système capitaliste sont aliénés et dépossédés de leurs propres êtres. Ils perdent leurs êtres objectifs; ils travaillent tout en étant privés de leur objectivité. Ils sont réduits à n'être que des porteurs d'une pure capacité de travail. Cette transformation du travailleur en objet par le capitalisme en lieu et place de l'objectivation telle que décrite par Fischbach décrite en ces termes:

> …Considérer, comme Marx le fait ici, que l'aliénation du travail consiste en ce qu'il est une objectivation qui s'effectue comme perte de l'objet et, plus radicalement, de l'objectivité en général, cela suppose d'envisager d'abord le travailleur lui-même comme un être objectif-la perte de l'objet ne pouvant être aliénante que pour un être auquel l'objectivité est essentielle. Que les hommes ne soient pas des sujets auxquels la nature fait face en tant qu'objet mais qu'ils soient eux-mêmes des êtres objectifs existants en acte en tant que « partie de la nature (Teil der Natur) », c'est pour Marx le point de départ de toute démarche philosophique qui prenne au sérieux le tournant anthropologique et naturaliste décisivement imprimé à la philosophie par Feuerbach[119].

Par ailleurs, nous pouvons établir un lien étroit entre le système capitaliste, système dans lequel le travail du salarié le prive de toute objectivité et de toute liberté, le transformant ainsi en une chose et le colonialisme, système décrit par Césaire comme instrument de d'avilissement, d'anéantissement et de négation de l'homme noir. C'est donc à-juste titre que les Négritudiens se sont servi du marxisme pour combattre le colonialisme qui sous-tend le capitalisme.

1-3- La question de l'idéologie chez Heiner Müller

Bien que Heiner Müller ait à plusieurs reprises nié son appartenance à une quelconque idéologie, voire à l'idéologie communiste, il est difficile d'infirmer cette position idéologique eu égard aux faits et réalités. En effet, dans l'une de ses œuvres, Müller affirme sans retenue ceci:

> Je ne pouvais jamais dire, je suis communiste. C'était un jeu de rôle. Le fond de l'affaire ne m'a jamais vraiment concerné. J'ai souvent dit et prétendu que je pouvais m'identifier avec cette violence, avec cette terreur, parce que c'était une contre-violence, une contre-terreur, qui s'opposait à la violence et à la terreur d'avant. Mais il s'agit peut-être d'une reconstruction. Au fond, je suis passé à travers tout ça sans être vraiment touché[120].

---

[118]Gilles Deleuze, Felix Guattari, Capitalisme et schizophrénie : l'Anti-Œdipe, Les éditions de minuit, 1972, Paris, pp.327- 328.

[119] Ibidem.Gilles Deleuze, Felix Guattari, Capitalisme et schizophrénie. pp. 276-277
Lire également l'article de Guillaume Majat sur https://philosophique.revues.org/693?lang=en publié en 2012. Il montre comment Gilles Deleuze et Guattari se sont appuyés sur la pensée de Marx pour fonder leur théorie de désir. Nous avons visité ce site en date du 05 octobre 2017.

[120]Heiner Müller, Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures, L'Arche, Paris, 1996, p. 49.

Il ressort de l'analyse minutieuse de certains de ses écrits[121] ainsi que des positions de Heiner Müller «son appartenance au marxisme». Cette position est en réalité confirmée par certains de ses écrits. Lehmann et Primavesi le confirment en ces termes:

> A travers certains de ses écrits, Müller peut être considéré comme un auteur exemplaire du postmodernisme; il est également encré dans le projet moderne d'une émancipation sociale. D'obédience révolutionnaire et marxiste, il est motivé par une critique culturelle «conservatrice», par une critique de la période des lumières, en considérant son travail sur le mythe dans ses écrits, de sorte que l'on le met au rang des auteurs de la droite comme Ernst Jünger et Carl Schmitt[122].

En effet, en plus de son penchant révolutionnaire soutenu par ses idées marxistes, Heiner Müller fut profondément influencé par les auteurs tels qu'Ernst Jünger et Carl Schmitt. Ernst Jünger a été une figure intellectuelle majeure de la révolution conservatrice à l'époque de Weimar. Mais comment l'œuvre de Jünger a-t-elle pu influencer Heiner Müller?

Orages d'acier a influencé Heiner Müller à travers le thème de la révolution conservatrice mais surtout par l'engagement du jeune soldat Jünger. A travers cette œuvre autobiographique, Ernst Jünger exalte la détermination et les prouesses d'un héros militaire qui malgré ses nombreuses blessures, a été capable d'aller jusqu'à la fin de la guerre.

Ce sentiment d'héroïsme et d'intrépidité, Heiner Müller a voulu le plus souvent le faire hérité à ses héros dans ses différentes œuvres. Ainsi, dans son oeuvre *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution*, Sasportras assumerait donc la «lutte finale » que refuse Débuisson (bourgeois blanc, fils d'un esclavagiste) lequel veut «sa part de gâteau du monde» préfère jouir de sa vie, ici et maintenant, incarne très bien cette réalité. Müller exalte ainsi la force des faibles et leur capacité à accomplir des exploits.

Par ailleurs, les avis sont souvent partagés chez la plupart des auteurs qui ont lu cette œuvre de Heiner Müller. Ainsi Florence Baillet traduit les sentiments du commentateur, Otto Eke en ces termes:

> A la lecture de la Mission, des commentateurs de l'œuvre müllérienne comme Norbert Otto Eke, crurent que l'auteur dramatique, déçu par l'évolution du bloc de l'Est, substituait à la Révolution «blanche» la

[121]Selon Baillet (Baillet, Heiner Müller, Belin, 2003, pp. 11-12), Heiner Müller fit le choix de vivre en RDA, sans doute par conviction politique, peut-être aussi pour des motifs personnels (quand son père passe à l'Ouest en 1951, suivi par sa mère et son frère l'année suivante…en 1956 il rédigea L'homme qui casse les salaires… dans les années cinquante, Müller semble avoir cru en la possibilité de réaliser le communisme en RDA. La Rectification, écrite en 1957… correspondait apparemment à la politique culturelle du gouvernement (en RDA).

[122] Hans- Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Heiner Müller :Handbuch, Leben-Werk-Wirkung, J.B. Metzler, Stuttgart, 2003, p. IX

> Révolution «noire», celle des esclaves de Jamaïque et, plus généralement, un potentiel soulèvement du tiers-monde contre les pays industrialisés[123].

En plus du sentiment d'héroïsme et de d'intrépidité, Müller a été marqué par la résistance dans les œuvres de Ernst Jünger, notamment à travers son œuvre les *Sur les Falaises du marbre*. Il s'agit dans cette œuvre d'un récit allégorique et légendaire, dénonçant la barbarie et formant une parabole de résistance. Au sujet de la lecture de ce livre, nous notons l'influence du père de Heiner Müller:

> J'avais déjà lu Jünger avant la guerre. Mon père m'avait donné Sur les falaises de marbre, et me l'avait présenté comme un livre secret de résistance, j'avais treize ou quatorze ans[124].

Quelles furent donc les motivations d'un tel soutien qu'apportait Heiner Müller à l'évolution du bloc de l'Est? Elles trouvent certainement leurs raisons dans son désir de voir de son vivant l'idéologie marxiste émerger. Bien qu'il n'ait toujours pas exprimé clairement sa position par rapport à cette idéologie, certains auteurs le prouvent d'une manière ou d'une autre. Cette appartenance de Müller à l'idéologie marxiste est également soutenue par d'autres auteurs. Parlant de sa position en tant que marxiste, Kalb affirme ceci:

> Heiner Müller, il était Marxiste, toute sa vie durant et un dramaturge expérimenté qui a passé sa vie d'adulte en République Démocratique d'Allemagne. Müller est aussi le dramaturge le plus sophistiqué et le plus provocateur de l'Europe après la Seconde Guerre mondiale. Il était communiste et ses œuvres étaient interdites pendant des années par le gouvernement communiste de la République Démocratique d'Allemagne[125].

Aussi, son désir de contribuer à l'éclosion de cette idéologie non seulement en Allemagne, en Europe et dans le monde entier, s'explique-t-il par son attachement à la République Démocratique Allemande. Bien que sa famille fût menacée par les autorités politiques allemandes et fût obligée d'émigrer en Allemagne de l'Ouest, Müller se résigna à rester en RDA. HeinerMüller a cru fermement à la survie et à la pérennisation de l'idéologie marxiste et socialiste à travers la construction du Mur de Berlin. Ce mur, communément appelé le «Mur de la honte», fut, en effet, érigé en Août 1961; il a incarné la confrontation, l'opposition de deux idéologies: l'idéologie soviétique et socialiste soutenue par l'URSS et ses alliés et l'idéologie capitaliste défendue par les États-Unis d'Amérique et ses alliés. Ainsi, à la question de savoir si ce mur disparaitrait un jour, Heiner Müller répondit de manière catégorique : Il (le mur) ne disparaîtra pas de mon vivant, c'est hors de question[126].

[123] Florence Baillet, Belin, Paris, p. 161.
[124] Heiner Müller, Guerre sans bataille, p. 234.
[125]Jonathan Kalb (édit.), The theater of Heiner Müller, 2001.
[126] Ibidem, Jonathan Kalb.

Par ailleurs, Müller est la figure qui sert de transition entre le modernisme et le postmodernisme, entre l'Est et l'Ouest. Kalb le précise bien en ces termes:

> Quel que soit le jugement politique ou esthétique qu'on puisse porter sur l'œuvre de Heiner Müller, c'est clair que de plusieurs manières il est la figure de transition qui crée un pont entre le modernisme et le postmodernisme, comblant les fossés de la Guerre Froide entre l'Est et l'Ouest avec les confrontations entre le Nord et le Sud qui ont commencé à dominer dans le monde post-communiste[127]…

Il n'est pas nécessairement l'instrument politique destiné à concilier les deux idéologies. Il se veut plutôt un défenseur infatigable du communisme bien que les circonstances et les évènements présageassent son effondrement. Les évènements socio-politiques qui ont précédé la chute du Mur de Berlin en 1989 s'inscrivent dans le mouvement du «Vent de l'Est». Ce qu'on appelait, «Vent de l'Est», ce sont les vagues de bouleversements sociopolitiques qui ont traversé les pays d'Europe de l'Est et d'Europe centrale dans les années 1989-1990, et qui ont vu de nombreux pays de l'ancien bloc communiste basculer vers une économie de marché et vers des régimes politiques libéraux et pluralistes[128]. Mais bien avant ces évènements, les systèmes politiques et économiques dans les États de l'ex-URSS, lesquels systèmes étaient basés sur le socialisme avaient déjà montré leurs faiblesses.

Parlant d'idéologie et de l'influence d'auteurs sur Müller, il est évident que les œuvres de Brecht ont eu beaucoup d'influence sur Muller et surtout lorsque qu'il était à ses débuts de l'écriture dramatique. Müller l'exprime si bien en ces termes:

> La première chose que j'ai vue de Brecht à Berlin, c'était Mère Courage. Assez tôt, entre 1949 et 1951. Lorsque j'étais dans une commission de dénazification à Waren, j'avais aussi emmené Soergel, des volumes énormes. Le dernier volume avait comme épigraphe: «La nuit où le Führer nous a appelés». Le premier volume s'intitulait: Sous l'emprise de l'expressionnisme, un ouvrage capital, ma première source d'informations. Ensuite, j'ai lu les surréalistes et de la littérature américaine, Hemingway, Faulkner[129].

[127] Ibidem, Jonathan Kalb.
[128] http: // www.memoireonline.com/.../m_Justice-politiqu...-la-politiqu1.html
[129] Heiner Müller, Guerre sans bataille, p. 66.

1-4 La question del'idéologie chez Bernard Dadié

Bien que l'écrivain Bernard Dadié ait le plus souvent décliné toute responsabilité quant à toute interprétation qu'un lecteur ferait de ses œuvres, il ressort clairement la réalité de l'existence d'une idéologie à travers ses œuvres. Kochy le confirme en ces termes:

> Enfin, un de nos soucis majeurs consiste aussi à définir la situation idéologique de l'auteur (Dadié). Il importe alors de démontrer une fois encore qu'il n'existe guère d'œuvre littéraire innocente; et que d'autre part le problème de l'engagement politique, dans le sens progressiste du terme, est déterminé par la situation socio-économique que vit l'écrivain et cela grâce à sa prise de conscience .à un moment précis de sa vie[130].

De quel bord idéologique se réclame donc Bernard B. Dadié?

Dadié est avant tout un défenseur infatigable des valeurs négro-africaines; un combattant acharné contre le colonialisme et le néocolonialisme. En effet, le combat de Dadié contre le colonialisme et le néocolonialisme trouve sa raison dans un souci de revalorisation de la culture africaine et partant de ce fait du rejet de tout sentiment de dévalorisation de la race et de la culture noire. Ainsi la lutte contre le colonialisme et le néocolonialisme constituent l'essentiel du combat de Dadié pour la liberté. Pour palier donc à ces deux causes majeures de l'asservissement des peuples noirs, nous pensons que Dadié prône l'enracinement du peuple noir dans les valeurs culturelles noires. C'est la seule voie par excellence qui puisse amener ce peuple à échapper aux nouvelles formes d'aliénation et d'asservissement.

Par ailleurs, nous estimons que pour mieux comprendre le sens du combat pour la liberté chez Dadié, il est opportun de considérer un tant soit peu le monde littéraire dans lequel celui-ci s'inscrit. Dadié partage la même idéologie que tous les écrivains noirs du mouvement de la Négritude. Le combat mené par les écrivains du mouvement de la Négritude n'est rien d'autre que la défense des valeurs culturelles noires.

Dadié est, à n'en point douter, l'un des grands défenseurs des valeurs culturelles nègres. Ces valeurs, en effet, ne sont autres que celles que les colons déniaient aux peuples nègres, notamment l'existence de la civilisation africaine et de la dignité humaine noire. Cependant, les recherches archéologiques de l'ethnologue allemand Léo Frobenius ont plus tard remis en cause les bases idéologiques du colonialisme. Ce dernier a démenti, en effet, l'idée selon laquelle les Européens auraient trouvé en Afrique des peuples foncièrement sauvages et n'ayant aucune civilisation. Il soutint à travers ses observations suivantes que l'idée du « Nègre barbare » n'est qu'une pure invention européenne[131]:

---

[130] Barthélémy Kotchy, La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, L'Harmattan, Paris, 1984, p. 18.

[131] Leo Frobenius, La civilisation africaine, Le Rocher, Monaco, 1987, p. 17.

> Non pas que les premiers navigateurs européens de la fin du Moyen Age n'eussent fait dans ce domaine de très remarquables observations. Lorsqu'ils arrivèrent dans la Baie de Guinée et abordèrent à Vaïda, les capitaines furent fort étonnés de trouver des rues bien aménagées, bordées sur une longueur de plusieurs lieues par deux rangées d'arbres; ils traversèrent pendant de longs jours une campagne couverte de champs magnifiques, habitée par des hommes vêtus de costumes éclatants dont ils avaient tissé l'étoffe eux-mêmes! Plus au Sud, dans le Royaume du Congo, une foule grouillante habillée de « soie » et de « velours », de grands États bien ordonnés, et cela dans les moindres détails, des souverains puissants, des industries opulentes. Civilisés jusqu'à la moelle des os! Et toute semblable était la condition des pays à la côte orientale, le Mozambique par exemple[132].

En effet, l'influence de Léo Frobenius sur les écrivains de la Négritude, à l'instar de Bernard Dadié et les précurseurs tels Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas etc. fut très significative. Bien qu'ils soient unanimes sur l'idée de la défense des valeurs culturelles et de la civilisation nègres, force est de reconnaître que chaque écrivain milite au sein de ce mouvement comme il l'entend. Ainsi, Dadié conçoit le combat de la Négritude à sa propre manière, laquelle manière est décriée par certains comme étant timide, bien que Dadié apprécie beaucoup la hargne avec laquelle Césaire mène le combat pour la défense des valeurs noires. Par ailleurs Dadié est vu par plusieurs critiques comme un écrivain ayant une personnalité marginale. C'est ce que Lylian Kesteloot affirme à travers l'une de ses études sur Dadié en ces termes:

> Dadié, un auteur, une personnalité marginale: bien qu'étant l'écrivain le plus connu de son pays, dont l'œuvre est traduite en plusieurs langues, Dadié demeure à l'arrière-plan et comme en marge du peloton de tête des écrivains négro-africains. Le caractère de l'homme: nul exhibitionnisme chez Dadié. Une discrétion toute naturelle et un naturel discret. Également au niveau de l'œuvre littéraire, on y découvre cette même réserve. Dadié se met en marge des écrivains de la Négritude. Il ne participe pas directement à la fondation de Présence Africaine bien qu'il y envoie régulièrement des textes. Également ses débuts en littérature sont discrets[133].

Mais Dadié serait-il d'obédience communiste?

Dadié aurait-il été marxiste ou communiste? Bien que Dadié ait été en contact avec des enseignements sur Karl Marx et Engls, il n'a pas été influencé par l'idéologie marxiste. Kotchy rapporte les propos de Dadié en ces ces termes:

> Climbié lisait les journaux de toutes tendances, discutait politique avec certains leaders, avec quelques jeunes administrateurs des colonies, envoyés par le Front Populaire pour servir la nouvelle politique. Ces jeunes fonctionnaires lui parlaient de Karl Marx, d'Engels, de dialectique, de matérialisme scientifique. Il les écoutait. A vrai dire, il comprenait mal toutes ces histoires. Force lui était de consulter le dictionnaire. La philosophie, la sociologie, l'instruction civique? Hors programme[134].

---

[132] Idem., p. 16.
Voir aussi afrikhepri.org/.../dis-moi-papa-cetai...nt-la-colonisation

[133] Lylian Kesteloot: Dadié, une personnalité marginale' In Oluwaseun Ige's Bernard Dadié: the writer as liberator in Hommages et Etudes de Unionmwan Edibiri, éd. du Flamboyant / Nouvelles du Sud, 1992, p. 289.

[134] Bernard Dadié, Climbié, Seghers, Paris, p. 168.

Mais que pouvait bien signifier l'influence du marxisme ou du communisme sur Dadié à une époque aussi cruciale où les peuples opprimés par le colonialisme cherchaient à se libérer de plus en plus du joug colonial; Bien évidemment les écrivains de la trempe de Bernard Dadié qui défendaient la race et la culture de leurs peuples respectifs ne pouvaient pas prendre ce risque. Cela aurait été considéré comme une haute trahison par les autres acteurs du mouvement de la Négritude.

Müller et Bernard Dadié n'ont, à aucun moment, voulu faire planer l'ombre d'un quelconque doute sur leur position de défenseur d'une Europe, voire d'un monde communiste et d'une Afrique restaurée dans ses valeurs culturelles et idéologiques noires. Qu'il s'agisse de l'écriture ou de l'expression de la pensée idéologique, ni Müller, ni Dadié n'a voulu être considéré l'adepte de tel ou tel maître à penser. Par exemple, parlant de l'influence de Kleist ou de Shakespeare sur ses écrits, Müller dira ceci:

> Quand je lis Kleist ou Shakespeare, je sais que cela influe sur mon écriture. Je ne m'en sers pas directement: quand j'écris, je transforme Kleist ou Shakespeare[135].

Toutefois, avant de parvenir à leur pleine autonomie dans la pensée idéologique ou dans l'écriture, ces deux auteurs ont plus ou moins été influencés. Ainsi HeinerMüller, dans ses premiers pas dans l'écriture dramatique de 1956 à 1988 épousera trait par trait la pensée brechtienne de l'écriture dramatique. Quant à Dadié, il suivra les traces de ses devanciers dans une sorte d'écriture basée sur l'oralité africaine, c'est-à-dire une écriture qui ne tient pas compte des normes de l'écriture occidentale. En effet, la littérature africaine est une littérature qui se caractérise par la tradition orale. C'est une façon de préserver et de transmettre l'histoire, les lois et la littérature de génération en génération dans les sociétés humaines (peuples, ethnies, etc.) qui n'ont pas de système d'écriture ou qui, dans certaines circonstances, choisissent ou sont contraintes de ne pas l'utiliser.

Par ailleurs, bien que Müller et Dadié aient posé leurs premiers pas plus ou moins dans le pas des autres, de leurs prédécesseurs, il est fort intéressant d'affirmer qu'ils ont à un certain moment décidé de s'affirmer et de s'assumer en tant qu'auteurs et maîtres à penser. De quelle position idéologique Dadié peut-il se réclamer, c'est-à-dire, en plus de la position commune que partagent tous les défenseurs de la Négritude qui est la revalorisation des valeurs négro-africaines et de la défense de l'identité nègre, quels sont les traits caractéristiques particuliers à l'auteur de «Béatrice du Congo»? Dadié a des particularités idéologiques caractérisées par l'humanisme. Il croit fermement que l'un des moyens les plus efficaces pour répondre aux considérations délétères, de rejet et d'anéantissement de l'homme noir par le colon blanc est de faire preuve de civilité en lieu et place de la barbarie, d'amour et de tendresse. Il n'est pas rare de voir dans ces œuvres les

[135]Heiner Müller, Fautes d'impression: textes et entretiens, L'Arche, Paris, 1991, p. 84.

rapports de tendresse et d'amour entre les personnages. Ainsi, dans *Climbié*, nous voyons les liens étroits entre le personnage principal Climbié et son oncle N'dabian, dans un environnement tout à fait convivial:

> Par une nuit de clair de lune, au premier chant du coq, Climbié quitte à nouveau les papillons et les libellules et tous les arbres fruitiers pour Grand-Bassam, en compagnie de l'oncle Ndabian, de la tante Bèniè et de sa cousine Amouzoua. En file indienne, ils s'en vont vers le débarcadère, l'oncle Ndabian en tête.[136]

En tant que grand humaniste africain, l'une des caractéristiques majeures de Dadié est de montrer au colon blanc qu'il existe une culture et une civilisation négro-africaine digne de ce nom. C'est pourquoi, il estime que l'homme noir doit être fier de la couleur de sa peau, non seulement cela, mais également d'être fier de sa culture ; pour y parvenir Dadié appelle sans cesse le peuple noir à s'enraciner dans sa propre culture. C'est étant enraciné dans sa culture et étant éduqué dans cette culture que le noir africain sera capable de s'affirmer aux yeux des autres. Cette éducation de base sur laquelle se greffent les autres connaissances, Dadié en fait la promotion dans la plupart de ses œuvres. Ainsi dans son œuvre autobiographique *Climbié*, le jeune Climbié fut dès son jeune âge confié à son oncle Ndabian par son père afin de recevoir de lui l'éducation traditionnelle africaine. Dadié le dit en ces termes:

> Climbié, au campement, aide son oncle N'dabian dans chacune de ses occupations. Auprès de lui, il apprend son métier d'homme. Lors des feux allumés pour préparer les cultures, jetant des brindilles dans le brasier, il aime voir la fumée monter, noyer la forêt[137]…

Homme de culture, alliant la connaissance du terroir africain et celle issue de la civilisation occidentale, Dadié désire fortement une jeunesse africaine et un peuple africain foncièrement enracinés dans leur culture. Toutefois, il tient à ce que la jeunesse soit également enracinée dans la culture occidentale à travers l'école. Cette école à de nombreux avantages. Elle contribue non seulement à l'éducation intellectuelle mais aussi elle nourrit son homme et permet aussi à l'intellectuel africain de mieux communiquer avec le Blanc selon les propos de l'oncle N'dabian:

> …Mon frère cadet, Assouan Koffi, est fonctionnaire. Lorsque les Européens viennent sans lui, me rendre visite, nous sommes réduits à nous parler par signes, tels des muets, à nous sourire bêtement les uns autres[138].

Bref, qu'il s'agisse de *Climbié* ou des autres œuvres de Dadié, notamment *Le pagne noir*, *Les voix dans le vent*, *La ronde des jours*, etc. elles sont des véritables réservoirs de culture et de tradition africaine. Cela démontre la soif et le désir ardent qu'éprouve Dadié d'apporter l'éducation africaine à la jeunesse et de s'enraciner dans la connaissance du terroir. Il n'en demeure pas moins qu'ils se préoccupent aussi de la

[136]Dadié, Climbié, Éditions NEI, Abidjan 2003.
[137] Dadié, Climbié, p. 8.
[138] Bernard Dadié, op.cit., p. 15.

culture d'autres peuples et notamment de la culture occidentale ; ceci fait de Dadié un symbole de brassage culturel.

HeinerMüller, bien qu'ayant «chaussé plusieurs chaussures » qui n'étaient pas nécessairement les siennes en termes d'emprunts à d'autres auteurs pour se construire au tout début de sa carrière d'écrivain, peut se prévaloir d'une idéologie qui soit aussi propre à lui. En effet, du point de vue idéologique, Müllera toujours éprouvé du dégoût pour tout ce qui est russe. Il est extrêmement important de dissocier le marxisme en tant qu'idéologie fondée par Karl Marx et qui prône la lutte des classes sociales et donc qui vise une égalité entre les classes sociales de la pratique de cette idéologie en ex-URSS. Avec Müller, cette différence est fondamentale. A la question de savoir ce qu'il pensait de la disparition de l'État de RDA en 1992, Müllerrépond ceci:

> C'est un privilège pour un auteur de voir s'effondrer, dans sa vie, trois régimes. La République de Weimar, l'État fasciste et la RDA. Je ne vivrai certainement pas la mort de la République Fédérale d'Allemagne[139].

Par ailleurs, Müller met le marxisme russe au même rang que les autres systèmes politiques qui ont existé dans les différentes républiques citées plus haut, notamment l'ex-République de Weimar qui a régné de 1919 à 1933. Cette république était dirigée par une démocratie parlementaire qui a connu des tensions et des conflits internes, provoquant ainsi une véritable instabilité politique. Ces crises politiques engendrèrent l'exercice d'un pouvoir autoritaire qui se solda par l'élection du chancelier Adolf Hitler en 1933. Hitler au pouvoir en 1933 en tant que chancelier dirigea officiellement le Troisième Reich de 1933 à 1945 sous la bannière du nazisme et du fascisme. Mais en 1945, après l'occupation de l'Allemagne par les alliés (USA, France, Royaume-Uni et l'URSS) et suite aux mésententes entre eux, l'Allemagne fut partagée en quatre zones d'occupation dont la partie Est revint à l'URSS. Cette partie devint une république, notamment la RDA. C'est cette partie Est de l'Allemagne dirigée par l'URSS qui a marqué particulièrement Heiner Müller à cause de la dictature et du totalitarisme. C'est pourquoi Heiner Müller parle de la disparition de la RDA avec un sentiment de joie, bien que la révolution socialiste fût au cœur de ses idéaux. Ainsi, Heiner Müller se démarque de toute idéologie marxiste russe en ces termes:

> Être allé dans les « pays étrangers socialistes amis », particulièrement en Union Soviétique, cela faisait partie de l'image du citoyen de RDA classique. L'expérience du paysage, j'aurais aussi bien pu la faire en Russie, mais je n'avais passé que deux fois quelques jours à Moscou, c'était aussi un refus peut-être, parce que je savais que dans l'URSS socialiste, je perdrais plus facilement mon marxisme que dans les États-Unis capitalistes[140].

La position de Heiner Müller par rapport à tout ce qui est, n'est pas du tout le fruit d'un hasard. L'auteur de *Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures*, n'a jamais digéré cette occupation russe, laquelle occupation

[139] Heiner Müller, Guerre sans bataille, op. cit., p. 307.
[140] HeinerMüller, Guerre sans bataille. op. cit., p. 234.

a engendré de graves violations de droits de l'homme et de confiscation de la liberté. Il en fut victime tout comme sa famille. Il l'exprime en ces termes:

> J'ai un rejet inconscient de ce qui est russe. C'est la puissance d'occupation, un pouvoir niveleur, et l'une des qualités de mes textes provient peut-être d'un mouvement pour affirmer ce qui est allemand contre cette occupation. Cela n'a rien à voir avec l'idéologie, et il ne change rien à mon rapport à la grande littérature russe. Bien entendu j'ai beaucoup lu la littérature soviétique des débuts: Babel, Cholokhov, Gladkov, Maiakovski, Vichnievski, Plantonov, Fadeiev. Mais ce qui venait officiellement, des autorités culturelles, c'était la médiocrité et je ne peux pas dire j'ai une relation particulièrement érotique à cela. Même Cholokhov a parlé dans un de ses derniers discours de la médiocrité grise dans la littérature soviétique[141].

En réalité, la brimade de son père par les forces militaires nazies alors qu'il était enfant, reste une page noire de la vie de Heiner Müller. Ceci explique le fait qu'il n'est pas rare de découvrir en la personne de Heiner Müller et dans ses œuvres respectives les sentiments de vengeance. Son œuvre la mission : souvenir d'une révolution illustre si bien nos propos:

> Ça reste pour moi un point très obscur. Je n'ai perçu que peu des brimades de mon père, en tant que maire, a subi de la part des Russes ; ma mère, elle s'en souvient très bien. Il ne m'a probablement jamais rien dit. Ma mère racontait, par exemple, comment les Russes sont venus chercher mon père pendant un match de football pour l'interroger et le menacer. Je ne me souviens de rien. Du reste c'était un problème, car j'étais beaucoup plus en accord que mon père avec ce qui se passait, les expropriations par exemple[142].

A dire vrai, le communisme a toujours très peu intéressé Müller:

> Je ne pouvais jamais dire, je suis communiste. C'était un jeu de rôle. Le fond de l'affaire ne m'a jamais vraiment concerné. J'ai souvent dit et prétendu que je pouvais m'identifier avec la violence, avec cette terreur, parce que c'était une contre-violence, une contre-terreur qui s'opposait à la violence et à la terreur d'avant. Mais il s'agit peut-être déjà d'une reconstruction. Au fond, je suis passé à travers tout ça sans être vraiment touché[143].

Partant de tout ce qui précède, nous comprenons la position de Heiner Müllerpar rapport aux différentes réflexions sur les thèses d'Ernst Jünger et de Carl Schmitt. En effet, le système économique russe neutralise les efforts individuels ainsi que les compensations économiques individuelles au profit de l'État. Parlant de cette position d'Ernst Jünger, Müller dira ceci Ernst Jünger décrit positivement le processus dans *Ouvriers* en ces termes: *La disparition de la physionomie individuelle dans l'économie planifiée*[144].

En tant que partisan du droit et de la justice sociale, Carl Schmitt a profondément marqué Müller. Schmitt fut un grand défenseur de l'anticommunisme et de ce fait un défenseur infatigable de la liberté et du pacifisme. Il a toujours milité en faveur de la réhabilitation de l'armée allemande qui fut victime d'un procès inéquitable à Nuremberg, procès intenté par les puissances alliées contre les principaux responsables du Troisième Reich à la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1946. Müller parle donc de la thèse de Schmidt en ces termes:

---

[141] HeinerMüller, Guerre sans bataille, op. cit., p. 256.
[142] Idem., p. 54.
[143] Idem., p. 49.
[144]Heiner Müller, Guerre sans bataille, p. 257.

> La thèse de Carl Schmidt dans la Théorie du partisan est qu'avec la Révolution apparaît l'image de l'ennemi total. Le catholique fait silence sur les fondamentalistes religieux. Avec les programmes d'amélioration totale du monde apparaît l'image de l'ennemi absolu[145].

Fort de ce qui précède, nous pouvons affirmer qu'au-delà de toute considération partisane et idéologique, l'écrivain Müller est un auteur assoiffé de la justice sociale, de l'équité et de l'égalité entre les classes sociales ; seuls éléments qui peuvent permettre au citoyen de parvenir à la liberté ; c'est bien sûr cette liberté à laquelle les Négritiudiens aspiraient tant aux heures chaudes du colonialisme pour leurs peuples respectifs. Müller fut épris de la liberté à l'instar de Dadié et des autres défenseurs du mouvement de la Négritude. Senghor, l'un des pionniers de ce mouvement, définit la notion de la liberté comme une conquête, un recouvrement et une affirmation, la défense et l'illustration de la personnalité collective des peuples noirs. Il assimilera donc la Négritude à cette personnalité collective négro-africaine en la définissant de la manière suivante:

> Or donc, la Négritude, c'est comme j'aime à le dire, l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs[146].

Après avoir exploré les appartenances idéologiques respectives de Heiner Müller et de Bernard Dadié, il sera question dans les lignes qui suivent de l'engagement de Dadié et Müller à travers le journalisme. Ces deux auteurs ont été tous deux journalistes avant de s'essayer à d'autres genres littéraires.

[145] Idem., p. 257.
[146] Sédar Senghor. Liberté 1: Négritude et Humanisme. Editions du Seuil, Paris, p. 8.

2- L'engagement de Heiner Müller et de Bernard Dadié à travers le journalisme

Heiner Müller et Bernard Dadié ont, en effet, emprunté à d'autres auteurs pour se construire dans le journalisme. Il est donc fort probable que l'on retrouve des styles d'autres auteurs dans leurs œuvres journalistiques respectives.

2-1 Heiner Müller: journaliste

Heiner Müller a été journaliste. Il a commencé à écrire dans l'hebdomadaire «der Sonntag»[147] et dans le journal «der Aufbau»[148] en 1950. Toutefois, le journalisme dans la vie littéraire de Heiner Müller fut de courte durée. En analysant minutieusement les propos de Heiner Müller lui-même, nous nous rendons compte qu'il est allé au journalisme par hasard. Les écrits sur Heiner Müller ne s'attardent pas sur les œuvresjournalistiques de ce dernier. Ce fut un tremplin puisqu'il s'est vite dirigé vers le théâtre. A la question de savoir comment Heiner Müller a pu mener ses activités journalistiques, il a répondu de la manière suivante:

> Oui. Mes activités journalistiques, durant ces premières années berlinoises, étaient toutes liées au fait que je connaissais Éduard Zak, le rédacteur des pages culturelles de Sonntag.[149]

Par ailleurs, Müller a travaillé pour la Neue Deutsche Literatur qui est la Revue de l'Union des écrivains. Mais là encore, la conviction de travailler au sein de cette revue n'y était vraiment pas. Il y a travaillé juste pour se faire un peu d'argent. A la question de savoir si HeinerMüllera travaillé pour cette revue, Müller répond comme suit:

> C'était uniquement alimentaire. J'ai essayé plusieurs fois de placer de la littérature mais cela a échoué à cause des rédacteurs[150].

Par conséquent, le journalisme n'était pas du tout une passion pour lui, ni un métier de prédilection. Or, ce dernier a, par moment, voulu utiliser le style journalistique pour exprimer ses opinions.

---

[147]Der Sonntag, aujourd'hui der Freitag, est un hebdomadaire qui fut créé en 1946 par le parti «Sozialistische Einheitspartei Deutschlands», Heiner Muller, Guerre sans bataille, p. 82.
[148] Idem., p. 80.
[149] Heiner Müller, Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures, l'Arche, Paris, 1996, p. 79.
Zitat von mir selbst ins Deutsche übersetzt:
Ja. Meine journalistischen Aktivitäten in diesen frühen Berliner Jahren waren alle damit verbunden, dass ich Eduard Zak, den Redakteur der Kulturseiten von Sonntag, kannte.
[150] Idem, p. 87.

Le métier de journaliste à l'époque de Heiner Müller, à y bien réfléchir n'était pas chose aisée. Müller est né et a grandi sous l'ère hitlérienne, une époque caractérisée par la dictature et par la censure de toute critique qui allait contre le pouvoir en place ; alors que Müller ne pouvait guère se passer des critiques contre la dictature de l'époque, lesquelles critiques constituaient le contenu des articles du journaliste Müller. Il ne put se faire comprendre à travers ses critiques par les responsables des journaux. Müller exprime cette mésaventure en ces termes :

> C'est Eduard Zak qui m'a fait venir à Sonntag… C'était en réalité ma source de revenu. J'ai écrit des critiques. Sonntag était l'hebdomadaire du Kulturbund et probablement l'hebdomadaire le plus libéral à cette époque, même sous le toit de l'éditeur Aufbau… J'ai écrit des critiques et je me suis fait beaucoup d'ennemis[151].

Eduard Zak était en fait rédacteur en chef de l'hebdomadaire « der Sonntag ». En outre, écrivain d'origine autrichienne, Eduard Zak émigra en Allemangne de l'Est en 1946 et résida dans la zone d'occupation soviétique en Allemagne. En effet, le « Kulturbund», était une organisation culturelle de masse dans la zone d'occupation soviétique. Il fut créé le 8 Août 1945 pour le renouvellement démocratique de l'Allemagne.

Puisque «*der Sonntag*» était l'hebdomadaire au service du parti au pouvoir et faisait donc la propagande de ce dernier, il était donc impossible que les aspirations de ce dernier coïncident avec celles de Heiner Müller qui considérait le régime de la République Démocratique Allemande à l'époque comme une véritable dictature. Par ailleurs, que pouvons-nous retenir des articles de journal écrits par Heiner Müller et en quoi pouvons-nous les considérer comme des éléments de transposition par ce dernier?

La réalité selon laquelle Heiner Müller a été journaliste et donc écrit dans les pages des journaux politiques est d'autant plus remarquable à travers les informations suivantes:

> A partir de 1950, il écrivit des critiques littéraires pour le journal « Sonntag » et pour le mensuel de culture politique «Aufbau»; en 1953, il écrivit pour le journal «die Neue deutsche Literatur », en 1954, il fut membre de l'association des écrivains allemands (Deutscher Schriftstellerverband-DSV). Au sein de cette association d'écrivains allemands, il devint collaborateur avec le département chargé de la dramaturgie. Dans la période parut sa première pièce «Zehn Tage» qui a ébranlé le monde. De 1957 à 1958, il confirma sa fonction de rédacteur du magazine « Junge Kunst»[152].

[151] HeinerMüller, Guerre sans bataille: vie sous deux dictatures, p. 64.

[152]Ab 1950 schrieb er Literaturkritiken für den Sonntag und die kulturpolitische Monatsschrift Aufbau, ab 1953 für die Neue deutsche Literatur. 1954 wurde Müller Mitglied des Deutschen Schriftstellerverbandes (DSV), wo er ab 1957 die Funktion eines wissenschaftlichen Mitarbeiters der Abteilung Drama bekleidete. In dieser Zeit erfolgte die Erstaufführung seines Stückes Zehn Tage, die die Welt erschütterten. 1957/58 betätigte er sich als Redakteur der FDJ-Zeitschrift Junge Kunst.

2.2 Bernard Dadié: jourrnaliste

Le journalisme est l'une des multiples facettes de Bernard Dadié. Oublier cette facette, c'est donc oublier une partie de l'homme de lettres. C'est donc à juste titre que Frédéric Lemaire affirme ceci:

> Étudier Bernard Dadié, c'est aussi envisager toutes les facettes de l'homme, «journaliste, écrivain, militant, ministre et romancier[153] ».

Dadié écrivait, en effet dans le journal *le Réveil*qui était le journal officiel à travers lequel les membres du Rassemblement Démoratique Africain (RDA) s'exprimaient afin de faire valoir leurs droits vis-à-vis du colonisateur ; c'était un instrument de lutte émancipatrice et d'éveil de conscience du peuple noir africain. Dadié, a donc écrit dans ce journal pendant six ans, soit de 1945 à 1950. Le Réveil, en tant que journal du Rassemblement Démocratique Africain, jouait un rôle de propagande et de défense des idéaux politiques de ce parti qui regroupait tous les pays de l'Afrique Occidentale Française dont la capitale était Dakar. Le Rassemblement Démocratique Africain est la force politique la plus connue de la période des décolonisations des territoires français. L'aspiration première de cette force politique est de rassembler la plus large union de forces politiques africaines, au-delà de toutes considérations politiques, religieuses, et culturelles. Le RDA était en large partie composé de partis politiques dont les membres étaient très proches du communisme, du Parti Communiste Français et de l'Union soviétique en particulier. Donc, c'est à travers le Réveil que les membres du RDA exprimaient leurs différentes opinions sur la défense de la cause des peuples colonisés.C'est à travers ce journal que Dadié a fait ses premiers pas en tant qu'écrivain. Lemaire, parlant de ce journal, de son rôle et de la contribution de Dadié au sein de ce journal, dira ceci :

> Nous avons utilisé quelques articles de Bernard Dadié publiés dans le Réveil, entre 1946 et 1950. Rappelons que le Réveil était, à l'origine, l'organe officiel de La France combattante (1943-1945), puis du M.U.R (Mouvement Unifié de la Résistance)…Le Réveil permet d'éclairer le parcours de l'écrivain car il y a écrit, sous différents noms, 63 articles[154].

En effet, en écrivant des articles dans «Le Réveil », Dadié s'était assigné une mission. Pour lui, la mission du journal est, contre vents et marées, de semer les idées parmi la masse afin de la «conseiller, de la guider, de l'encourager, de hâter son ascension[155]. Pour Nicole Vinciléoni, l'activité journalistique est loin d'être nouvelle pour Dadié en ce sens qu'elle fut la première vocation de l'écrivain. A travers donc ses différents articles, Dadié se veut un porte-parole des âmes qui n'ont pas de bouches.

[153] Frédéric Lemaire, Bernard Dadié: Itinéraire d'un écrivain africain dans la première moitié du XXe siècle, p. 46.
[154] Frédéric Lemaire, op. cit., pp. 20-21.
[155] Nicole Vinciléoni, Comprendre l'oeuvre de Bernard Dadié, p. 58.

Les thèmes abordés par Dadié dans ses différents articles parus dans le journal «*Le Réveil*» sont en rapport avec l'éveil des consciences, la mise en garde de ses contemporains, le partage de l'espoir quant au destin de son peuple vis-à-vis de l'injustice du colonisateur. Ainsi, les titres de ses articles de journal sont entre autres: „ veillons'', «nous vaincrons», «grandissons», «nous maintiendrons», etc. Le journaliste Dadié se plaisait donc à utiliser les verbes d'action sous des tons impératifs ou affirmatifs. L'emploi presque systématique des points d'exclamation- «la vérité en marche», «oui, je le sais», «demain, demain, que nous la ferons belle, notre Afrique» - traduit l'enthousiasme, l'étonnement ou l'exaltation qui se veulent communicatifs[156].

Il ressort de manière récurrente dans les articles de Dadié la lutte pour le droit des colonisés et la revendication de la justice de la part du colon. Ainsi, dans l'un des articles écrits par le journaliste Dadié, intitulé «s'unir ou mourir», il demande à la France, partout où elle se trouve, d'appliquer sa propre *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*; par ailleurs, il fait le constat amer que les droits de l'homme sont partout bafoués en Afrique. Voici un extrait de cet article:

> Démocrates africains, le danger est à nos portes. Conjurons-le par notre union, notre courage, barrons-lui la route une fois pour toutes, puisqu'il est sans pitié. Gare à l'éloquence artificieuse (…) Nous sommes à la croisée des chemins, démocrates de toutes les colonies et de tous les pays, et l'alternative est de s'unir ou mourir[157].

Nous remarquons dans cet extrait, une succession d'impératifs suivis de la mise en garde, aboutissant à une alternative qu'il faut entendre comme un ordre : «s'unir» à laquelle s'ajoutent les références culturelles qu'éveillent pour une oreille, même assez peu avertie, « le danger est à nos portes » ou « démocrates de toutes les colonies… S'UNIR » permet à l'écriture de jouer un rôle d'aide-mémoire non négligeable en la matière. Nous notons par ailleurs, que Dadié utilise le style journalistique, et qui se caractérise par une grande facilité d'expression pour aboutir plus rapidement à ses fins.

La plupart des articles publiés dans le journal *« Réveil »*sont plus d'ordre politique que culturel. Dadié met la presse au service de son militantisme politique. Ainsi dans ses publications Dadié alterne poèmes et écritures en prose mais toutes participent à un même objectif : l'éveil des consciences de son peuple. Toutefois, la poésie l'emporte sur l'écriture en prose car à travers elle, Dadié utilise un ton plus direct. Vinciléoni fait remarquer cela de manière suivante:

[156]Nicole Vinciléoni, Comprendre l'oeuvre de Bernard Dadié, p. 58.
[157]Bernard Dadié, *S'unir ou mourir* In Reveil, N. 252, 21 octobre 1947.

> Aussi n'est-il pas étonnant que la prose cède parfois à la poésie : six poèmes sur soixante dans Réveil, etpour une dizaine si l'on compte l'ensemble des journaux politiques, c'est tout de même remarquable… La presse militante chez Dadié n'est pas séparable de l'exigence littéraire[158].

Par ailleurs, Dadié utilise l'écriture journalistique pour formuler la satire contre le système d'asservissement du noir. Ainsi, le poème suivant «Bon Noir» tiré du Réveil, Dadié adresse une note satirique en ces termes:

> C'est le Noir des antichambres, le Noir messager des régimes, le béni-oui-oui. Son extrême n'a d'égale que son extrême servilité. C'est le chantre des bienfaits de la civilisation, le griot attiré des hommes du jour. Il n'y a de prébendes que pour lui. On le gâte pour attirer les autres, les récalcitrants, les politicards, les aigris, les mécontents, les intoxiqués, les mauvais Noirs qui rêvent encore de juste. Œil et oreilles du maître, devenu blanc, il vit de l'éclat rose du maître blanc, obstinément dans son sillage[159].

Cet autre article tiré du Réveil intitulé «*Comprendront-ils*» sous forme de poème est assez satirique. Il dénonce de manière virulente le colonisateur:

> Comprendront-ils jamais, ces individus qui ne voient que leurs intérêts personnels, leur seule gloriole? Comprendront-ils jamais, ceux qui ne rêvent que le faste quand le pays tout entier geint dans les fers ? Comprennent-ils jamais qu'ils ne sont que des ridicules mannequins de la réaction (…) ? Comprendront-ils jamais, ces aventuriers du mérite, que le salut du pays, notre salut, le salut d nos enfants, se fera par une lutte implacable contre les forces hostiles, et non par des capitulations et des trahisons constantes ? Comprendront-ils jamais que, si perroquet que l'on puisse être, il y a tout de même une pudeur sans laquelle on descend bien bas ?Comprendront-ils, tous ces lettrés mendiants d'écharpes ou non, qu'ils n'ont pas le droit de jouer sur le sentiment raciste da la masse dans le but de se mettre sur le tréteau[160]?

Qu'il s'agisse du style journalistique, poétique, romanesque, ou à travers ses contes et légendes, une seule chose est à remarquer chez Dadié: il veut tout de suite, ici et maintenant atteindre ses objectifs. Cette manière s'apparente à la tradition orale africaine. Dadié emprunte donc de cette tradition orale pour bâtir son œuvre littéraire, mais surtout cette forme d'expression caractérise la forme d'expression qu'ont utilisée la plupart des écrivains et défenseurs de la première génération à l'instar d'Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor. En effet, Dadié ainsi que la plupart des écrivains africains de langue française, ont tendance à utiliser le français comme matériau pour exprimer le contenu de leur message qui est pratiquement formé dans le moule des langues africaines. L'on assiste ainsi très souvent à une certaine transposition des idéologies et réalités culturelles du contexte socio-culturel africain à l'expression écrite française.

Il faut également souligner que Dadié utilise presque tous les genres littéraires pour véhiculer son message, notamment l'éveil des consciences de son peuple en vue de son émancipation.

---

[158] Vinciléoni, Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, p. 61

[159] Idem, p. 61.
Source originale : « Bons Noirs et mauvais Blancs », Réveil, n* 280, 26 janvier 1948.

[160] Bernard Dadié, Réveil n*361, 25 Avril 1949 In Vinciléoni Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, p. 60.

Aussi, parallèlement à son engagement politique, Bernard Dadié multiplie-t-il les articles en cette année 1946. Cette activité n'est pas du tout nouvelle pour l'écrivain selon Nicole Vincileoni, car elle considère même que le journalisme fut sa première vocation. Il faut néanmoins remarquer que jusqu'en 1946, le journalisme reste secondaire. Outre le journal des années 1928-1930[161], on peut signaler la participation à l'écriture d'un article paru le 3 septembre 1938 dans le *Périscope* africain intitulé *Ignorance*, *maladresse ouhaine* signé Jean Dody.C'est donc à partir de 1946 que l'on peut réellement dater l'entrée de Bernard Dadié dans le journalisme. Il entame alors sa participation à deux journaux, notamment, *le Réveil*, dont nous avons déjà parlé, et la *Communauté*, l'organe du Mouvement Nationaliste Africain. En effet, ce mouvement constitué en grande partie d'écrivains africains avait un caractère politique et syndical ; il luttait contre les abus dans les colonies.

Toutefois, Dadié fait son entrée dans le journalisme de manière masquée ; il voile un peu son identité eu égards aux dangers auxquels il pourrait être exposé. Nicole Vinciléoni le dit bien en ces termes: C'est masqué donc que Bernard Dadié fait sa véritable entrée en journalisme[162].

Ses titres sonnent comme des injonctions : Prenons garde (la Communauté n. 2), A l'œuvre l'Africain (n.4), Travailler (n.6), ou encore Finie la comédie (n.9 et 10).A travers le journalisme, Dadié veut le changement pour son peuple ; il le dit dans son livre autobiographique *Climbié*[163] : Climbié et ses amis, par leurs discours et leurs articles de presse, avaient disait-on, excité les paisibles paysans (…)

Le masque que porte Dadié en écrivant les articles de journal se traduit par les pseudonymes qu'il se donnait. Ainsi il écrivait sous les pseudonymes de Bakar Diop, Mourou Daouda, Gueye Diop, El Hadj Ndiaye ou encore du Veilleur. Dans douze articles de la Communauté, il n'hésite pas à fustiger la République-Empire «avec ses 40 millions de citoyens et 80 millions de sujets, le bétail non compris», à se moquer du «prêche» de Brazzaville et à réclamer pour les peuples d'Afrique le droit à la disposition d'eux-mêmes, hors du giron de la «mère patrie.[164] En effet, le journaliste Dadié nargait la fameuse conférence tenue le 30 janvier 1944 par le Général de Gaule. Cette conférence stipulait le droit des ex-colonies françaises à disposer d'elles-mêmes alors qu'il n'en était pas question.

Bien que Bernard Dadié ait fait ses preuves en journalisme et écrit assez d'articles dans les journaux cités plus haut, il est à noter qu'il n'est pas trop connu en tant que journaliste.Cette activité (le journalisme) concerne un aspect peu connu et pourtant essentiel de l'écrivain: bien loin d'être une parenthèse dans sa vie et dans son œuvre, elle leur donne leur sens et les nourrit. La vocation de journaliste semble bien être la

[161]C'était un journal collectif et clandestin auquel Dadié participait.
[162] Nicole Vinciléoni, Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, op. cit., p. 46
[163] Climbié est le nom du personnage principal de l'œuvre autobiographique « *Climbié* » écrit en 1953 par Bernard Dadié
[164]Nicole Vinciléoni, Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, op., cit.

première dans l'ordre du temps, précédant même celle d'auteur dramatique: déjà, à l'école régionale, de 1928à 1930, l'élève Dadié participait activement à la rédaction d'un journal collectif et clandestin qui, après être passé d'écolier en écolier, terminait sa course sur son pupitre.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'intérêt que porte Dadié au journalisme, il faut affirmer qu'il a préféré le style d'écriture journalistique pour toucher directement sa cible, sans grands détours comme le style poétique, mais il a été motivé par d'autres raisons. Nicole Vinciléoni souligne donc en ces termes les autres raisons qui ont motivé Dadié à se lancer dans le journalisme:

> Tout en cherchant à combler ses lacunes, à l'instar de Climbié, au contact surtout de son jeune chef de service et ami, le chartiste André Villard, Dadié, qui avait à Ponty manifesté souvent son indépendance d'esprit, se lie avec l'équipe d'un journal de jeunes : le Jeune Sénégal[165].

En effet, Le *Jeune Sénégal* était un hebdomadaire indépendant d'action sociale et de défense des intérêts des travailleurs. Avec l'appui de ce journal, plusieurs syndicats africains sont nés. Malheureusement pour des raisons politiques, il dut fermer ses portes prématurément.

Si Heiner Müller et Bernard Dadié ont été des défenseurs d'idéologies et ont même traduit leurs idéologies respectives à travers leurs œuvres journalistiques, ces deux auteurs doivent leur notoriété à leur engagement politique. Toutefois, cet engagement a été motivé par la situation vécue ou la position de leur père respectif face aux réalités politiques du moment.

3. L'engagement de Heiner Müller et de Bernard Dadié à travers le militantisme politique

Müller et Dadié n'ont pas seulement fait que critiqué les différents systèmes politiques en vigueur dans leur pays respectif; ils ont pris une part active dans le processus de libération de leur peuple ; ils se sont engagés dans l'action politique. Nous notons ici une transition d'un stade de critique verbale et écrite à un stade d'action et d'implication véritable.

[165] Nicole Vinciléoni, op.cit., p. 43.

3.1. L'engagement : le militantisme politique de Heiner Müller

Heiner Müller est né dans une période où l'Allemagne vivait déjà les séquelles de la crise économique mondiale de 1929. Ces séquelles sont dues à l'étroitesse des relations économiques qui existaient entre les États-Unis et l'Allemagne. En effet, l'industrie allemande fonctionnait en grande partie grâce aux fonds américains. Cette situation de désarroi économique engendra des mouvements de protestations civiles ainsi que que soulèvements nationalistes. Par ailleurs, son enfance, son adolescence ainsi que presque son âge adulte ont été profondément marqués par la rivalité entre les deux Allemagnes, laquelle rivalité s'est plus tard matérialisée par la construction du mur de Berlin le 13 Août 1961. Cette situation de guerre récurrente est relatée par Heiner Mülleren ces termes:

> Je suis né en pleine guerre civile, je vis dans un contexte de guerre civile, et au moment où nous parlons, on est toujours en guerre civile. Je n'ai connu qu'une fois la guerre de près. Après avoir quitté la côte baltique, nous avons été attaqués par des avions anglais, et là, j'ai vraiment vécu l'horreur[166].

Heiner Müller a toujours été non seulement en faveur de la construction du Mur de Berlin, mais également de sa pérennisation. C'est pourquoi, toute question relative à sa disparition est considérée par Heiner Müller comme une illusion: Il (le mur) ne disparaîtra pas de mon vivant, c'est hors de question[167].
En réalité, en ce qui concerne la vie politique, c'est-à-dire son engagement dans la vie politique, Heiner Müller semble marquer son indifférence. Sa conception de l'engagement politique est vraiment hors du commun. Du moins, Heiner Müller exprime-t-il cet engagement politique à travers ses écrits. Il exprime cette distance de la chose politique en ces termes:

> L'on me considère toujours comme une personne qui s'intéresse directement à la politique. C'est insensé de penser ainsi. Je m'intéresse à l'écriture et à certaines autres choses; la politique est un matériel tout comme les autres[168].

Bien que Müller semble marquer son indifférence à la chose politique comme il est signifié dans ses positions précédentes, il est bien difficile pour Heiner Müller de rester neutre ou indifférent après plusieurs années de vie sous la dictature. Ainsi, qu'il s'agisse de ses parents ou de lui, ils ont tous vécu sous une ère de dictature. Heiner Müller, n'est pas du tout resté indifférent ; ce contexte difficile de dictature, l'a poussé à la réaction ou à une prise de position idéologique: celle d'une personne déterminée à promouvoir le socialisme tout au long de sa vie. Cette situation a poussé Müller à la réaction. Il le dit en ces termes: Il m'est difficile de penser de manière démocratique après 40 années de dictature[169].

---

[166] Heiner Müller, Fautes d'impression, p. 99 (version 1991, l'Arche, Paris).
[167] Idem., p. 82.
[168] Idem., p. 94.
[169]Heiner Müller, Fautes d'imprressions 3, p. 79.

Par ailleurs, Heiner Müller, ne s'est pas arrêté à une simple spéculation. Les lignes qui suivent démontrent quelques actions menées par Heiner Müller dans le cadre de son engagement politique.
Les parents de Heiner Müller, à cause des tracasseries politiques, durent émigrer à Berlin-Ouest en 1951. Berlin -Est était l'une des quatre zones d'occupation dirigée par le parti communiste de l'époque sous la direction de l'Union Soviétique. Quitter donc cette zone pour s'établir à l'Ouest signifiait donc, fuir la politique soviétique pour embrasser le régime capitaliste de l'Ouest. Malgré l'émigration de toute la famille, Müller décida de rester à l'Est. Ceci démontre son engagement politique du côté du régime soviétique. Il l'exprime bien en ces termes:

> De même, la fuite de mes parents reste un point obscur. D'après mes souvenirs, mon père ne m'a pas dit qu'il allait à Berlin pour ne plus revenir…Je savais que mon père était sous le coup d'une procédure intentée par le parti. On l'accusait de titisme, mais derrière ça il y avait l'affaire de la maison de la culture, ce qui signifiait crise économique…Je suis resté à Berlin-Est.[170]

Le refus de Müller d'émigrer à Berlin-Ouest avec les autres membres de la famille est la preuve de son attachement au parti socialiste en RDA.

Aussi, l'attitude deMüller après la chute du Mur de Berlin en 1989 suivie de la réunification des deux Allemagnes en 1990 est une des preuves de son militantisme politique du côté du parti socialiste. Heiner Müller considère la chute du Mur de Berlin comme la victoire du capitalisme sur le communisme et donc comme une annexion impérialiste de la RDA par le Bloc capitaliste. Il rédigea donc un « Mommsen Block » en 1993 dans lequel, il dénonça ce qui considère comme une annexion. Qu'en est-il du Mommsen Block en réalité?

« Mommsen Block » est un poème écrit par Heiner Müller et publié en 1993. Il exprime le mécontentement, l'indignation de Heiner Müller face à la réunification des deux Allemagnes (la RFA et la RDA) en 1990. Dans ce poème, Heiner Müller compare la réunification de l'Allemagne à la période romaine d'après César. Ce long poème écrit par Müller est relatif à la situation décrivant le savant allemand Theodor Mommsen qui serait dans l'impossibilité de terminer son « Histoire romaine ». De même que celui-ci fut empêché de terminer son histoire, de même Müller, considère la Réunification des deux Allemagnes comme un obstacle, l'empêchant d'aller au bout de son histoire également, bien que le peuple allemand puisse y trouver son bonheur. Tous ces écrits démontrent en effet l'engagement politique de Heiner Müller.

[170] Heiner Müller, Guerre sans bataille, pp. 54-57.

Plusieurs raisons expliquent le choix de Théodor Mommsen comme référence politique pour écrire son poème[171]. En effet, Mommsen était un politicien libéral passionnément opposé à Bismarck, le Premier ministre prussien dont la politique a provoqué la guerre franco-prussienne de 1870 à 1871. Bismarck créa l'empire impérial allemand qui unit les États allemands souverains; ses idées engendrèrent la Première Guerre mondiale suite à laquelle l'Allemagne perdit certaines parties de son territoire telles que l'Alsace Lorraine. Ce fut plus tard un grand affront pour la République de Weimar dont le désir était d'annexer coûte que coûte l'Alsace Lorraine (l'arracher à la France). Heiner Müller se réfère donc au combat de Mommsen contre les régimes autoritaires et dictatoriaux qui ont sévi en Europe.

Ainsi nous verrons dans des extraits de ce poème au travers desquels Heiner Müller fait allusion aux heures sombres de la vie politique de l'Europe:

Heiner Müller fait allusion aux empereurs tels que César, Bismarck, Eisenhower, Ulbricht, Shukov et dit pourquoi Mommsen n'a pas pu écrire le quatrième volume de son livre politique:

A La question de savoir le grand historien

N'a pas écrit le quatrième volume de l'histoire romaine

Le travail tant attendu sur les empereurs d'âge

a tenu les esprits occupés

parmi les historiens qui sont venus après lui

de bonnes raisons sont offertes en gros.

Léguées en lettres, revenus, conjectures

Il ne les a pas aimés

Ces Césars de l'ancien régime.

J'en ai eu assez César hors pair

Qu'il a autant aimé comme sa propre pierre tombale[172].

[171]Henschel Schauspiel, Theaterverlag, Heiner Müller: Mommsens Block für Felix Guattari, Marienburger Straße, Berlin, 1996.
Voir aussi Carl Weber: Mommsen's Block: A poem/ Performance Text, pp. 122-129.

[172]Henschel Schauspiel, Theaterverlag, Heiner Müller: Mommsens Block für Felix Guattari, Marienburger Straße, Berlin, 1996.

Heiner Müller évoque dans ce poème des écrivains tels que Saint-Jean, Saint-Paul, Humbolt, Marx, Nietzche, Dilthey, Toynbee, Virgil, Tacitus, Dante, Kafka, Pound :

> Ce qui rend l'historien
>
> Maintenant que je sais
>
> Hélas, ce que je ne savais pas
>
> par exemple pourquoi un empire
>
> s'effondre, les ruines ne répondent pas.
>
> Le silence des statues dore le déclin.
>
> Les institutions sont tout ce que nous comprenons.
>
> Mais il est fatigué et tout à fait poussiéreux.
>
> Le pieux Dilthey a écrit à Court York
>
> En foulant les routes de la philologie
>
> Cent douze années après le feu
>
> Le feu est rapporté dans les papiers
>
> Nietzsche le lecteur de journaux écrit à Peter Gast
>
> As-tu lu le feu chez chez Mommsen
>
> Et que tous ses extraits sont détruits
>
> Les études préliminaires de poids faites peut-être
>
> Par tout érudit
>
> Cela est dit de manière répétée[173].

Müller fait également allusion à la construction du Mur de Berlin comme l'incarnation de la Guerre Froide et de la division fratricide de l'Allemagne:

> Hier, en mangeant dans un restaurant à quatre étoiles
>
> Dans une ville de Berlin encore une fois ressuscitée

[173]Henschel Schauspiel, op. cit

Je fis ressortir de mes notes de lectures

Sur l'âge romain des Césars fraîchement du marché de livre[174].

Müller fait allusion à certains auteurs du théâtre contemporains tels que Robert Wilson, Pina Bausch, Bill Forsythe et Wooster Group.

A la lumière de ce qui précède, nous pouvons affirmer que Müller s'est bel et bien engagé dans la vie politique de son pays à travers différentes critiques contre les différents régimes qui se sont succédé, notamment en République Démocratique Allemande et surtout sa désillusion face à la réunification des deux Allemagnes en 1990. Ce qui caractérise ces régimes, c'est le totalitarisme, la dictature; ceci a constitué une véritable confiscation des libertés et ainsi contraint plusieurs écrivains à l'exil.

Enfin, ce qui est remarquable en ce qui concerne le rôle de l'art dans la vie de Müller, c'est sa capacité que lui donne l'œuvre d'art afin de faire face aux situations socio-politiques de son époque. Müller considère l'art comme la tentative de transformation de l'écrivain en un être animal, selon l'expression «kafkaienne» de Deleuze et Guattari comme suit. Ceci expliquerait l'ambiguïté qui a le plus souvent caractériséMüller quant à ses prises de position face aux situations socio-politiques de son pays. N'assimilait-il pas sa vie à celle d'un écrivain entre deux dictatures? C'est en effet, à cause de sa capacité à se «transformer » ou à changer de position vis-à-vis d'une situation politique donnée, dans le sens du devenir de l'animal:

> Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style, qu'on devient animal, et sûrement à force de sobriété). Une machine de Kafka est donc constituée par des contenus et des expressions formalisées à des degrés divers comme par des matières non formées qui y entrent, en sortent et passent par tous les états[175].

Mais qu'en est-il de cette métamorphose de l'animal chez Kafka?

> L'animal chez Kafka, omniprésent dans les nouvelles et récits courts, semble incarner à la fois ce que l'homme cache en lui de plus intime et ce qui lui demeure, peut-être de ce fait irréductiblement étranger- ou ce qu'il refuse le plus radicalement, s'exposant de ce fait à en être tyrannisé[176].

[174]Idem.

[175] Voir edisciplinas.usp.br/.../resource/view.php
Cette citation est également relative à l'extrait de l'œuvre Gilles Deleuze et Guattari : Kafka, pour une littérature mineure, publiédans https://documentslide.org/extrait-de-la-publication-GFggt4B en rapport avec la manière dont Kafka présente l'écrivain sous plusieurs formes d'une manièere énigmatique. : homme, animal, etc.

[176] Franz Kafka, La métamorphose, éditions Bréal, rosny, 2004, p.108.

Mais cette métamorphose chez Müller est due à sa capacité de création littéraire ; Müller, de ce point de vue de reste pas figé sur une position; il se montre malléable, flexible. Ce fut la remarque de Jager vis-à-vis de Deleuze par rapport à Kafka:

> Ce que Deleuze constate chez Kafka est pareil à création littéraire de Müller : il possède plusieurs entrées tout comme la voie d'un roi pourrait conduire au centre d'une pensée décentralisée et polycentrique[177].

Nous pouvons traiter la littérature de Müller de littérature mineure, c'est-à-dire une littérature plurielle, une littérature riche et capable de changement et qui est susceptible de création révolutionnaire; une littérature donc à visée politique. En effet, l'œuvre littéraire de Müller absorbe plusieurs genres qui foisonnent et s'entremêlent en même temps; ceci lui donne un caractère tout à fait particulier.

3.2 L'engagement : le militantisme politique de Bernard Dadié

Dadié est ici au cœur du combat politique ; il s'implique résolument dans l'activité politique. Mais nous notons ici que le père de Dadié ainsi que son oncle ont exercé une forte influence sur lui. Tandis qu'il travaillait au Sénégal, Dadié dut rentrer précipitamment en Côte d'Ivoire en 1946, sur l'appel de son père afin d'y continuer la lutte politique. Nicole Vinciléoni rapporte ici les propos du père de Dadié, Gabriel Dadié, en ces termes:

> Tu te bats au Sénégal, c'est bien. Mais ici, il y a bien plus à faire pour recouvrer notre dignité et pour faire accepter aux colons le respect de nos droits les plus élémentaires. J'ai besoin de toi, ici pour que nous nous battions ensemble[178].

Par ailleurs, l'influence du père, Gabriel Dadié était tellement forteque le fils Bernard Dadié n'a pas du tout hésité à s'engager au sein du Parti Démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI). En effet, qu'il s'agisse d'un père ou d'une mère biologique ou de toute autre personne étant plus âgée que soi, conformément aux mœurs de l'Afrique traditionnelle, cette personne mérite le droit d'aînesse et de ce fait l'enfant ou le cadet lui doit absolument obéissance. Ainsi Frédéric Lemaire fait également remarquer cette forte influence du père de Dadié sur lui en ces termes:

---

[177] Jäger, Christian: Gilles Deleuze- Eine Einführung. München 1997.

[178]Nicole Vinciléoni, Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, p. 53. Il s'agit du témoignage de Bernard Dadié sur son père. Tant à Agboville (ville à l'Est de la Côte d'Ivoire) qu »'à Abidjan, toutes les réunions interdites se tenaient dans la concession de Gabriel Dadié (le père de Dadié).
Cercle Biaka Boda, LES DADIÉ, de GABRIEL à BERNARD. HISTOIRE D'UNE FIDÉLITÉ (3/4) , article publié en août 2017 sur cerclevictorbiakaboda.blogspot.com/.../les-dadie-de-gabri...d-histoire_69.html ; il décrit l'enfance de Bernard Dadié et surtout son engagement politique èa côté de son père. Nous avons consulté ce sit en date du 05 octobre 2017.

> Il est incontournable que la personnalité de Gabriel a joué un rôle déterminant dans l'itinéraire intellectuel et politique de Bernard Dadié. Sur le plan personnel, l'écrivain avouait qu'il gardait de son père, l'image d'un homme juste, généreux, mais dur avec lui-même et avec ceux qu'il aimait ou estimait[179].

Dadié rentre à Abidjan à la demande de son père et se met au service du PDCI-RDA (Parti Démocratique de Côte d'Ivoire) [180] en qualité de responsable de la presse au sein du comité directeur du parti. Il reste à ce poste de 1947 à 1953. Toutefois, cette influence est partagée comme nous l'avions dit plus haut. En plus du père Gabriel, l'oncle de Dadié y a joué un rôle considérable. Ainsi l'oncle de Bernard Dadié a pu influencer l'engagement politique et la lutte de Dadié contre le colonialisme. Ici Dadié parle de Climbié qui est l'incarnation de l'auteur lui-même dans son œuvre autobiographique *Climbié.* Il parle d'un fait réel qu'il a vécu avec l'oncle *:*

> Ce soir-là, Climbié dévorait un de ces livres, lorsque l'oncle Assouan Koffi l'appela. Le cœur lui battit. Qu'avait-il fait encore? En quelques secondes, il eut passé tous ses actes en revue. Non, il n'avait rien à se reprocher aujourd'hui. Aucune assiette cassée, le lit dressé. La table desservie, et bien nettoyée. Rassuré, il se présenta. L'oncle feuilletait lentement un livre illustré. Regarde ces photos, lui dit-il… Approche… Place-toi là, à ma droite afin de mieux voir. Et les pages tournaient une à une. Climbié, les regardait. Tiens, un homme enchaîné, un Nègre entouré de policiers blancs[181].

Nous notons que l'influence de son père ainsi que celle de son oncle ont conforté la position de Dadié dans son combat contre le colonialisme. Cet engagement lui a permis de passer rapidement de son statut de simple militant à la position de porte-parole de son parti. Avec cette position, il fait partie des décideurs politiques du parti, une position qui lui donne l'occasion de mieux s'exprimer tout en défendant les intérêts supérieurs du parti:

> L'activité du militant n'est pas limitée à l'organisation de la presse, à la collecte des nouvelles et à la confection d'articles quoiqu'il y consacre la plus grande partie de son temps. Il intervient à plusieurs reprises, par des communications, au congrès de la section de Côte d'Ivoire tenu en octobre 1947 à Abidjan et au deuxième congrès international tenu également à Abidjan du 2 au 6 janvier 1949.[182]

L'engagement politique de Dadié dans son pays comme réponse à l'invitation de son père a eu des retombées positives sur le jeune Dadié: il devient membre désormais du comité directeur du parti et par conséquent parle d'une voix plus écoutée et respectée ; son message ainsi que son combat contre l'injustice sociale a désormais plus d'impact, ce qui pourrait lui permettre d'avoir plus de responsabilité au sein du parti. Toutefois, cet engagement n'a pas eu que des retombées positives ; il en a eu de négatives. Dadié dut faire de la prison à cause de son engagement politique:

---

[179] Frédéric Lemaire, Bernard Dadié : itinéraire d'un écrivain africain dans la première moitié du XXe siècle, L'Harmattan, p. 31

[180] Parti Démocratique de Côte d'Ivoire- Rassemblement Démocratique Africain. Ce parti a été créé en 1960 par Félix Houphouet Boigny pour l'émancipation du peuple noir.

[181] Frédéric Lemaire, Bernard Dadié, op. cit., p. 32.

[182] Nicole Vinciléoni, op. cit., p. 54.

> Le 09 Février 1949, soit trois jours après les incidents de Treichville, Bernard Dadié, délégué à la presse du PDCI-RDA est « mis sous mandat de dépôt » à Abidjan avec cinq compagnons qui sont Jean-Baptiste Mockey, Secrétaire administratif, Jacob Williams, Responsable à l'Éducation, Koré Séry, Trésorier du Comité de Coordination, Albert Paraiso, Secrétaire à la propagande et enfin Philippe Vieyra, Secrétaire à l'Organisation, sous-session d'Adjamé. Dans l'après-midi, les six hommes accompagnés d'un camarade arrêté la veille, Kamara Lamad, Secrétaire général de la section d'Adjamé, sont conduits à la prison de Grand-Bassam, distante d'une cinquantaine de kilomètres d'Abidjan[183].

L'engagement politique de Dadié ne se résume pas seulement à ses activités politiques au sein du PDCI (Parti Démocratique de Côte d'Ivoire); Dadié est un vrai passionné de la cause africaine et au-delà. Il se veut un défenseur de la justice et de l'égalité entre les individus et les races. C'est en cela qu'il utilise son théâtre comme moyen de satire sociale. Il en est de même de tous les genres tels que la poésie, le roman et les contes. L'œuvre littéraire de Dadié exprime son engagement socio-politique et surtout un moyen de prise de conscience, tout comme Kotchy le signifie en ces termes:

> Dadié procède à une remise en question des nouvelles institutions qui se révèlent extraverties, inadaptées aux besoins réels du peuple africain, mais correspondent aux intérêts des dominants Nègres-blancs, agent de l'impérialisme international. Son théâtre se présente alors comme une véritable satire politique. C'est un théâtre de conditions sociales… particulièrement critique, et qui appelle notre adhésion. Il assume une fonction : il devient un facteur de prise de conscience, une arme de lutte, un moyen d'éducation. C'est un art engagé[184].

En réalité, les intérêts de l'Afrique, la cause africaine passent avant toute autre chose chez l'écrivain. Aussi Dadié a-t-il pris ses distances vis-à-vis des partis qui bien qu'ayant leurs sources à l'étranger, prétendent défendre les intérêts de l'Afrique. Dadié est plus réaliste en ce qui concerne les valeurs culturelles africaines ainsi que la défense des valeurs africaines par les Africains eux-mêmes. En réalité, à une époque où le combat contre le colonialisme connaissait ses heures chaudes, des groupes politiques prétextant défendre la cause anticoloniale furent formés. Ces groupes politiques servaient de contrepoids aux vrais défenseurs de la cause nègre. C'est pourquoi, Dadié est plus prudent dans son combat et ne voudrait pas s'allier à n'importe quel groupe politique. Cette prudence est exprimée en ces termes:

> Comme déjà avant 1940, Bernard Dadié n'adhère à aucun parti politique métropolitain et ne se définit par référence à aucun de ces partis français, pour lui étrangers, qui cherchent à diriger le jeu de la vie politique (re)naissante en Afrique. Il réserve son action, volontairement, pour les mouvements strictement africains dans le fond et dans la forme, mais cela sans intolérance aucune[185].

[183] Vinciléoni Nicole, op.cit., p. 116.
[184] Kotchy, la critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, p. 13.
Voir également l'œuvre de Bernard Dadié sur prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm
[185] Nicole Vinciléoni, op. cit., p. 45.

Par ailleurs, le militantisme politique de Bernard Dadié est d'autant plus remarquable et ceci à travers le choix d'un genre littéraire qu'il estime lui garantir plus la liberté d'expression. Le théâtre n'était pas nécessairement un moyen pour distraire ni pour déconcentrer les militants du mouvement de la Négritude aux heures chaudes du combat contre le colonisateur. Au contraire. Ce genre littéraire, axé sur les mises en scène était un moyen efficace qui favorisait les caricatures, les imitations, le gestuel, une meilleure représentation du contexte socio-politique de l'époque ; ce nouveau choix en faveur d'une nouvelle orientation d'écriture théâtrale par Dadié fut soulignée Kotchy en ces termes:

> Depuis 1966, Bernard Dadié s'est résolument tourné vers la création des œuvres dramatiques avec des orientations nouvelles. Il s'est effectivement engagé dans la voie du théâtre socio-politique. Il a rejoint ainsi Césaire et Kateb Yacine. Non, il répond plutôt aux préoccupations de l'Afrique contemporaine, aux aspirations profondes de son peuple[186].

4. Heiner Müller et Bernard Dadié : Hommes de lettres

La question fondamentale que nous pouvons nous poser ici en ce qui concerne le choix de la vocation d'homme de lettres chez nos deux auteurs est la suivante :
Qu'est ce qui a motivé chez ces deux auteurs le choix de devenir hommes de lettres?
Plusieurs raisons se trouvent au fondement du choix d'une telle vocation. Ces raisons peuvent être directement liées soit à leur propre volonté ou provenir d'une quelconque influence. Comment la lecture d'autres auteurs a-t-elle suscité en eux le désir d'écrire?

4.1 Bernard Dadié: Homme de lettres pour plusieurs raisons

Plusieurs raisons expliquent le choix que Dadié a opéré en ce qui concerne sa vocation d'homme de lettres. Le père de Dadié, choisit pour son fils Bernard une vocation. Généralement le choix d'une vocation émanant d'un père est lié aux profondes aspirations de ce dernier. Il choisit donc pour lui la carrière de médecin ; malgré ce choix, Dadié fils décide de s'orienter vers la carrière d'homme de lettres.

[186]Barthélémy Kotchy, L'Harmattan, Paris, op. cit., p. 11.
Voir aussi Kotchy Barthélémy : «La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié » In livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm. Nous avons consulté ce document en date du 06 octobre 2017.

4.2 La littérature comme un moyen de défense chez Bernard Dadié

Dadié fait partie de la seconde génération d'écrivains de la Négritude. Cette génération suivra la première constituée des précurseurs du mouvement de la Négritude tels qu'Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas, René Maran. Ces écrivains de la seconde génération font partie de la période allant de 1945 à 1960. Leur mission en général, consistait à utiliser le roman pour défendre la cause de la race et de la culture noire et ainsi libérer l'Afrique du joug colonial. L'on assiste avec eux à une révolution de l'écriture romanesque au détriment de la poésie. En effet, à l'instar de la plupart des écrivains de la seconde génération, Dadié fut touché par les écrits des pionniers du mouvement de la Négritude mais surtout ceux d'Aimé Césaire. Dadié fut extrêmement impressionné par l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal* au point de considérer ses écrits comme une véritable préférence. Il le dit en ces termes:

> …Je comprends le cas de Césaire. Césaire n'a pas été en Afrique mais, quand Césaire parle dans ses livres, il vit une situation de décolonisé, bien que Français. Les îles avaient la même situation coloniale bien que départements. Césaire sent cela comme nous sentons la même chose en Afrique. Mais il y a des écrivains africains qui écrivent «africain» et qui effleurent ce problème-là. C'est à fleur de peau. Il faut aller dans les racines pour le traiter. Avec Césaire, on sent qu'il va en profondeur. C'est un vrai soldat. Sa plume est une arme, un vrai fusil[187].

C'est à juste titre que Dadié s'est laissé influencer par les écrits de Césaire ainsi que d'autres précurseurs du mouvement de la Négritude dont la mission première était de revaloriser à travers leurs écrits la culture négro-africaine, laquelle culture a été bafouée par le colonisateur. Seule la littérature, notamment le théâtre, comme le dirait Césaire était l'instrument approprié pour venir à bout de cette humiliation culturelle et du reniement de cette culture. Césaire dira ceci :

> Le monde noir traverse une phase extrêmement difficile. En particulier avec l'accès à l'indépendance des pays africains nous sommes entrés dans le moment de la responsabilité, on jette un regard en arrière ; on s'interroge, on essaie de comprendre. Or dans le siècle ou nous sommes, la poésie est un langage qui nous paraît plus ou moins ésotérique. Il faut parler clair, parler net, pour faire passer le message. Et il semble que le théâtre peut s'y prêter, et il s'y prête bien[188].

Par ailleurs Dadié a choisi la carrière d'hommes de lettres afin de défendre une cause collective qui est celle des valeurs culturelles noires. Aussi pour Dadié, la culture, au-delà de toutes autres considérations, demeure -t-elle le fondement du développement de tout peuple. Ainsi, tout peuple qui aspire à un développement durable, selon Dadié, doit promouvoir sa culture. C'est donc cette mission que Dadié s'est assignée, c'est-à-dire celle de promouvoir la culture et les valeurs de l'authenticité culturelle noire. Dadié

[187]Edébiri, Unionmwan. Bernard Dadié, Essais réunis par Unionmwan Edebiri. Editions Nouvelles du Sud/ Editions du Flamboyant, Yvry-sur- Seine, 1992, p. 395.
[188]Césaire, Interview accordée au Magazine Littéraire, numéro 34, 1969 In Barhtélémy Kotchy, La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, p. 60.
Voir aussi http : // www.potomitan.info/.../cesaire/politique.php

considère la culture comme le préalable de tout développement. Et, il faut bien écrire pour traduire, pour transcrire ces valeurs culturelles noires. En effet, les sociétés africaines sont reconnues comme étant des sociétés de tradition orale; de peur que ces valeurs culturelles, notamment les contes, les poèmes, l'histoire, ne disparaissent un jour, faute de transmetteur fidèle, il faut bien les écrire. Voici comment Dadié s'est assigné cette mission ; il en assume la pleine responsabilité. Kotchy le dit bien en ces termes:

> Dadié, le «Seigneur des lettres ivoiriennes»; car dans ces pays en émergence où la matière tue bien des fois l'esprit, il est en définitive l'un des rares qui aient volontairement renoncé à s'engager dans la poursuite frénétique de la fortune et aient accepté de se tenir en éveil, aux écoutes du monde pour tenir en éveil le monde. Contrairement à l'opinion selon laquelle seule la promotion économique peut nous libérer du sous-développement, Bernard Dadié croit et s'attelle à cette conviction que tout peuple qui met sous le boisseau le développement de la culture est condamné à régresser: la culture est en effet le fondement ou l'un des fondements non négligeables de tout progrès social. Aussi n'est-ce pas pour mieux servir la nation qu'il écrit poèmes, romans, contes, discours politiques, théâtre[189]?

S'il est vrai que Dadié décide de devenir homme de lettres afin de mieux traduire les aspirations profondes de son peuple, d'être la voix des sans voix comme le dirait Césaire, il n'en demeure pas moins vrai que Dadié a décidé de devenir homme de lettres afin de mieux exprimer, voire traduire lui-même certains pans de l'histoire de son enfance. Pour lui, la voie par excellence qui lui permettrait de mieux retracer certains pans de cette enfance scolaire difficile est l'usage de la plume : écrire pour dénoncer le colonialisme ; écrire pour défendre les valeurs noires ; écrire pour établir la justice et octroyer ainsi la liberté à son peuple. En effet, en écrivant, Dadié veut atteindre non seulement son peuple mais également les promoteurs du colonialisme par ses écrits. A travers l'écriture, Dadié veut œuvrer pour un monde de justice. Kotchy nous en parle davantage en ces termes:

> Alors que son père avait rêvé le voir embrasser la carrière de médecin, lui avait plutôt souhaité devenir enseignant; mais ayant été témoin de l'humiliation subie par un de ses instituteurs, il y a renoncé. Puis, n'ayant pas reçu non plus l'instruction adéquate pour devenir avocat selon son désir, il choisit la carrière administrative en gardant, au fond de son cœur, le projet de devenir un jour «militant de lettres». «Écrire pour défendre», nous confie-t-il, voilà sa vocation secrète et définitive[190].

Toutefois, Dadié doit cette carrière d'homme de lettres à son séjour à l'École William Ponty à Dakar. Pendant son séjour au sein de cette école qui était destinée à l'élite africaine, Dadié s'est longuement consacré à la lecture d'œuvres littéraires relative à l'histoire de la colonisation en Afrique ainsi que les mouvements de lutte contre l'oppression coloniale en Afrique. En effet, Dakar, capitale de l'ex-AOF (Afrique Occidentale Française) était le lieu où il n'était pas rare pour les intellectuels africains de trouver

[189] Kotchy, Barthélémy, op. cit., p. 12.
Cette œuvre aussi a été publiée sur livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm. Nous avons consulté ce site le 05 octobre 2017.

[190] Kotchy Barthélémy, op. cit., p. 31.

toutes les traces historiques de la traite négrière ainsi que de l'esclavage. Pour les intellectuels africains, après avoir visité l'île de Gorée (Sénégal) où se trouvait l'École William Ponty, l'endroit où étaient aussi stockés les noirs comme des objets avant leur embarquement pour l'Europe ou en Amérique, il était fort probable de traduire l'histoire de ces génocides et de ces crimes contre l'humanité à travers leurs écrits.
Vinciléoni nous parle davantage de l'île de Gorée et de son rôle éminemment historique dans la vie de Dadié (Dadié a pu s'imprégner des réalités coloniales) tout comme les autres auteurs négro-africains :

> Ponty se trouvait à Gorée, et Gorée offrait au jeune Ivoirien une formidable leçon d'histoire. L'abrégé de toutes souffrances de la race noire. Cette île aux maisons délabrées que domine un castel hérissé de canons», où il ira faire la préparation militaire, offrait surtout au regard «du sable et des pierres ». Quand les loisirs le permettaient…, il parcourait l'île avec ses camarades, assistait aux manœuvres militaires, visitait, revisitait, la Maison des esclaves et ses cellules[191].

Gorée n'était pas un simple lieu de loisir pour tous ceux qui voulaient s'imprégner des réalités historiques coloniales; il était surtout un lieu d'apprentissage pour Dadié:

> Il (Dadié) y apprenait, avec l'histoire cruelle du passé, le sens de l'écoulement du temps. Il y renforçait son dégoût de l'injustice, y puisait un aliment au sens qu'il donnerait dans son œuvre à la mission de l'écrivain. Il y prenait le goût de l'évocation historique. Il y trouvait le thème obsédant, déclencheur sinon central, de son œuvre théâtral et poétique : la traite, l'esclavage. Mais Gorée, ce grain de poussière à la proue du continent Afrique, cette escale désormais ignorée d'où l'on ne partait plus pour nul horizon, même tragique, figurait aussi ce destin en cul-de sac, cette existence végétative que la colonisation préparait désormais aux « élites » africaines. Dadié ne s'y trompait pas[192].

Il y apprenait, avec l'histoire cruelle du passé, le sens de l'écoulement du temps. Il y renforçait son dégoût de l'injustice, y puisait un aliment au sens qu'il donnerait dans son œuvre à la mission de l'écrivain. Il y prenait le goût de l'éducation historique, C'est pourquoi Dadié opta pour un art purement engagé; Dadié choisit de se servir du théâtre comme un nouvel instrument de revendication et de revalorisation de la culture et des valeurs africaines. Dadié n'est pas un partisan de l'art pour l'art. En effet, l'art pour l'art n'a presque jamais existé dans l'histoire littéraire de l'Afrique noire. L'histoire du continent noir débute avec les assauts du colonialisme; comme une jeune plante en pleine croissance qu'on vient brusquement déterrer et transplanter ailleurs, le continent s'est réveillé sous les coups mortels et dans la forte fièvre de la colonisation et soumis à un régime. Mais avant la colonisation, le continent dut souffrir des siècles et des siècles d'autres types d'asservissement et de déshumanisation de l'homme noir tel que l'esclavage et la traite négrière. Ceci explique la position d'engagement des écrivains africains en général. Ceux-ci sentent toujours le sentiment de trahison, de manque de considération, de déshumanisation de la part du colonisateur. De cet art engagé chez Dadié, Kotchy a fait cas plus haut.

[191] Vinciléoni Nicole, Comprendre l'œuvre de Dadié, p. 26.
[192] Idem., p. 26.

Par ailleurs, qu'il s'agisse de l'engagement de Dadié dans la carrière d'homme politique, dans la carrière de journaliste ou dans la carrière d'homme de lettres, la liberté demeure l'une des aspirations profondes de l'écrivain : liberté pour lui-même, liberté pour son peuple et liberté dans le monde entier.

> La liberté se trouve au fondement de ses aspirations, il termine son discours lors d'un congrès international tenu à Paris par ceci : « Liberté de parole et d'expression dans le monde entier. Liberté pour chacun d'adorer Dieu comme il lui convient dans le monde entier. Liberté de vivre à l'abri du besoin dans le monde entier. Liberté de vivre sans crainte dans le monde entier. Parce que seules ces libertés-là, camarades, donnent du prix à l'existence humaine[193].

Les différentes lectures de Dadié pendant son séjour à Dakar tournaient autour de ces œuvres en rapport avec la colonisation, mais aussi en rapport avec certains auteurs tels que Karl Marx, avec son œuvre *Le Capital* qui explique mieux le fondement de telles actions telles que l'esclavage, la colonisation. Dadié confirme bien cette réalité dans son œuvre autobiographique, Climbié[194].

Toutefois, en ce qui concerne la carrière de Bernard Dadié comme homme de lettres, il s'y préparait depuis longtemps. D'abord pendant son séjour au groupe scolaire à Bingerville (en Côte d'Ivoire), il était parmi les meilleurs et se plaisait à occuper à maintes reprises le poste de porte-parole des élèves lors des manifestations organisées par la direction de l'établissement. Aussi essayait-il déjà à cette époque-là d'écrire des pièces de théâtre dont Assémien Déyilé qui remporta le prix régional. Après l'étape de Bergerville, il fut envoyé à Dakar où il fit partie de l'élite africaine. Dadié, lors de son séjour à Dakar, a continué ses activités d'écrivains. Frédéric Lemaire le signifie bien en ces termes:

> Dadié poursuit sa formation d'écrivain. «En 1942, Dakar-Jeunes est créé. Dans ce journal probablement contrôlé par la censure, il publie trois contes : Légende de la fumée (22-10-1942), puis Nénuphar, la reine des eaux (10-12-1942) et enfin Araignée, mauvais père : histoire d'Ekedeba l'égoïste (17-12-1942). Ces trois contes remportent un succès certain et cette réussite encourage l'écrivain à poursuivre l'écriture[195].

Qu'en est-il de Müller; qu'est-ce qui a motivé Müller à devenir homme de lettre ; est-ce pour des motifs personnels ou pour la défense d'une cause commune à l'instar de la démarche de Bernard Dadié?

Avait-il décidé de s'offrir à la littérature par un effet de hasard ou ce choix était-il vraiment prémédité?

[193] Vinciléoni, Comprendre l'oeuvre de Bernard Dadié, p. 56.
[194] Dadié Bernard, Climbié, op.cit. p. 168.
[195] Frédéric Lemaire, op. cit., p.79.

4.3 La littérature comme moyen d'expression du vécu chez Heiner Müller

En effet, tout était mis en œuvre pour que Heiner Müller puisse travailler dans une usine, c'est-à-dire devenir ouvrier d'usine: le grand-père de Heiner Müller était maître bonnetier dans une usine textile; la mère de son père était originaire de la Bavière et avait travaillé sur un domaine à Bräunsdorf, comme domestique. Puisque son grand-père avait travaillé dans une usine de textile, il semblait logique que son fils puis son petit-fils en fissent de même; mais Heiner Müller doit son «salut» à l'instituteur de son père. Celui-ci avait estimé que le père de Müller était trop intelligent pour travailler dans une usine; ceci lui a valu de travailler dans une administration. Müller le dit en ces termes:

> Mon père s'est fait remarquer à l'école par son intelligence, par son intérêt pour la lecture et l'écriture. Ce qui lui a valu une recommandation de l'instituteur : celui-là n'est pas fait pour l'usine, mais pour un bureau dans une administration. Il commença comme commis de bureau à la mairie de Bräunsdorf[196]…

Or, si le père de Heiner Müller a eu un intérêt particulier pour la lecture et l'écriture, sans nul doute une telle attitude va influencer son fils qui a également eu un parcours semblable à son père; donc l'influence de la vie littéraire de son père fut très grande sur lui.

Heiner Müller est né en 1929, c'est-à-dire entre les deux guerres mondiales. Ce sont des périodes assez mouvementées de l'histoire de l'Europe. Son enfance, son adolescence et même sa vie à l'âge adulte ont été profondément perturbées par cette période caractérisée par une totale instabilité socio-politique. En effet, 1929, précède la période de prise de pouvoir d'Hitler en Allemagne; l'ère hitlérienne qui se caractérise par la dictature et la privation des libertés. Ainsi Heiner, dans un contexte d'effervescence politique en Allemagne, se consacre dès son jeune âge à la lecture des journaux sociaux-démocrates, laquelle lecture a fortement influencé sa carrière d'homme de lettres mais aussi ses prises de position sur le plan politique:

> Il y avait encore des journaux sociaux-démocrates d'autrefois, du début du siècle. Ils constituaient la principale de mes lectures à dix, douze, treize ans. Ils contenaient des textes de Gorki, Romain Roland, Barbusse, des discussions, des lettres de lecteurs. Quelques numéros ont été consacrés, par exemple, à une discussion sur Nietzsche, menée par des ouvriers sociaux-démocrates qui avaient lu Zarathoustra[197].

En effet, cette lecture a eu une influence sur Heiner Müller en ce sens qu'il n'est pas rare de lire dans ses œuvres la présentation de l'environnement ouvrier et des conditions de la classe ouvrière. En lisant les œuvres de Heiner Müller tel que der ,,Lohndrücker (le Briseur de salaire)'', la description de cet environnement de travail y est bel et bien décrite. Heiner Müller décrit non seulement le contexte socio-politique de son enfance, mais également celui de ses parents, de ses proches et de tous ses contemporains.

[196] Heiner Müller, Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures, p. 8.
[197] Heiner Müller, Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures, p. 10.

> Si je lis mon texte sur lui aujourd'hui, je constate alors qu'il est écrit, naturellement, du point de vue de mon identification avec le nouvel ordre, qui avait besoin d'ascèse, qui avait besoin de sacrifice pour fonctionner. Et c'est le problème fondamental : les sacrifices ont été fait mais n'ont pas payé. On a simplement gaspillé du temps. Ces générations ont été trompées quant à l'accomplissement de leurs désirs, pour objectif qui était illusoire. Au fond, j'ai écrit cette histoire sur le grand-père comme l'aurait fait un bureaucrate, et à cause de ça, j'éprouve le besoin d'avoir une discussion avec lui pour m'excuser[198].

Par ailleurs, nous pouvons affirmer qu'une série d'évènements ont jalonné l'enfance de Heiner Müller ; ces évènements font l'objet de ses écrits. Disons aussi que tous ces évènements l'ont profondément marqué. Il s'agit entre autres de l'arrestation de son père en 1933, de la visite dans le camp de concentration de Sachsenbourg pour voir le père qui y était incarcéré. Il a vécu difficilement ces évènements dont la source est indubitablement liée à la situation socio-politique du moment. Il les a aussi supportés difficilement ; le seul moyen pour Heiner Müller de digérer un tant soit peu ces instants difficiles de son enfance et de son adolescence, est de les mettre par écrit. Il veut non seulement exprimer le ressentiment provoqué par cette situation mais à travers ses écrits, l'on ressent chez Heiner Müller, un désir profond de vengeance. Aussi à travers les écrits, Heiner Müller cherche-t-il un moyen pour partager sa douleur avec ses lecteurs et même une certaine consolation ; mais Heiner Müller anticipe la révolution dans ses œuvres, laquelle révolution n'a pas pu être possible dans la réalité. Il exprime donc les douleurs de son enfance à travers une série d'évènements qui ont marqué négativement toute sa vie. Pour lui, il faut absolument les exprimer par écrit:

> L'arrestation de mon père, en 1933, qui pour l'essentiel s'est passée comme je l'ai écrit. J'avais une petite chambre à part, j'étais au lit, c'était le matin, assez tôt, cinq, six heures. Je me suis réveillé, j'ai entendu des voix et du remue-ménage dans la pièce à côté. Ils jetaient des livres par terre, épuraient la bibliothèque, la purgeaient de la littérature de gauche[199].

Müller fut profondément marqué non seulement par l'arrestation de son père sous ses yeux, mais également par sa déportation dans le camp de concentration de Sachsenbourg où ni lui ni aucun membre de la famille n'avait l'autorisation d'accéder au père. L'unique moyen de dénoncer l'arbitraire, l'injustice et la dictature de l'ère hitlérienne était de se servir de sa plume pour dénoncer cet état de fait. Ce moyen d'expression est semblable à celui que les pionniers de la Négritude utilisaient à cette époque où face aux canons du colonisateur, ils n'avaient que la plume seule pour aller contre cette machine d'asservissement et d'avilissement des peuples.

> Plus tard, nous sommes allés dans le camp de concentration. C'était un curieux paysage désolé et le camp était sur un plateau. Nous avons dû parler avec mon père à travers une porte en grillage métallique. Il avait l'air très maigre et très petit. …Ils ont libéré mon père après un an, ou peut-

[198] Idem.

[199]Heiner Müller, Guerre sans bataille, op. cit., p. 12.

être au bout de huit mois. À condition qu'il ne retourne pas à Eppendorf et qu'il déménage dans un autre canton[200].

Müller a grandi dans un contexte socio-politique tellement difficile, de dictature, de privations des libertés individuelles comme collectives. Il s'est donc donné pour mission de traduire toutes ces réalités à travers ses écrits. Par ailleurs, en devenant homme de lettres, Heiner Müller n'a pas fait que réaliser certainement un rêve personnel, mais aussi le rêve de son père qui avait également des ambitions littéraires. Toujours est-il que face à toutes ces situations difficiles, une telle réaction du fils ou du père était prévisible. Il le dit donc:

> C'était une chance (sic), parce que nous avons parlé de tout et qu'il avait du temps pour moi toute la journée. Il avait également une ambition littéraire. Il existe des textes de lui. Il faisait des résumés de ses lectures, il en tirait des extraits aussi et il lisait de la philosophie. Le besoin de tout savoir, de tout connaître était très prononcé chez lui, et j'étais son seul interlocuteur.[201]

Tout était réuni pour que Heiner Müller embrasse une carrière d'homme de lettres. Il s'intéressait non seulement à la lecture dès le bas âge, mais il s'essayait déjà aussi à l'écriture. Il affirme cela en ces termes :

> J'ai commencé à écrire vers dix ans- d'abord des ballades. Le point de départ a été une anthologie de ballades allemandes publiée chez Reclam : les Huns poussaient des cris de joies sur les sanglants remparts. Les vautours s'abattirent sur la vallée[202].

La Seconde Guerre mondiale, et l'après-guerre avec son corollaire de lutte idéologique entre les deux Allemagnes, le militantisme au sein de la jeunesse hitlérienne, son engagement au sein du parti communiste, la révolution hitlérienne, la participation aux concours, tels sont les différents évènements qui ont inspiré Heiner Müller à traduire toutes ces réalités à travers ses écrits. Cette période qui a été également marquée par une révolution intellectuelle en Europe n'est pas restée sans influence sur le jeune Müller. Ses différentes lectures d'auteurs, d'écrivains, de philosophes et non des moindres, ont créé une véritable révolution chez Müller, qui à son tour cherchait aussi à influencer ses contemporains:

> Quand j'étais enfant, j'ai beaucoup lu Tolstoï, Gorki aussi, et peu avant l'incorporation, Dolstoïsvski, qui a été ma première vraie grande impression, surtout Raskolnikov et naturellement Nietzsche. Puis j'ai lu ce qui paraissait, Cholokhov par exemple, Maïakovski. Sera-Fimovitch : Le Torrent de fer, Fadeïev : Les Dix-neuf; de grands livres oubliés. Dans mon butin de pilleur de bibliothèque, il y avait : sous l'emprise de l'expressionisme de Soergel, une mine[203].

[200] Idem., p. 13.
[201] Heiner Müller, Guerre sans bataille ., p. 18.
[202] Idem., p. 23.
[203] Idem., pp. 42-43.

Bien évidemment, la lecture de ces différentes œuvres n'est restée sans influence sur Heiner Müller. Toutefois, il ne s'est pas contenté de rassembler les connaissances livresques çà et là mais il a pu se frayer son propre chemin.

II. Le théâtre: genre par excellence chez Heiner Müller et Bernard B. Dadié

Ce chapitre nous introduit directement dans la réflexion sur l'importance du genre théâtral aujourd'hui en littérature de manière général et en particulier du théâtre européen représenté ici par le théâtre de Müller et le théâtre africain, représenté par celui de Bernard Dadié.

Le théâtre européen existe depuis de nombreux siècles (depuis le Moyen-Âge jusqu'à ce jour) et il rime avec certains noms de référence tels que Aristote, Shakespeare, Brecht. Mais quant au théâtre africain, il est peu connu des occidentaux ainsi que d'autres peuples. S'agit-il d'une quasi inexistence du théâtre africain due à un manque de production d'œuvre théâtrale d'Afrique (francophone) ou s'agit-il purement et simplement d'un déni de reconnaissance de ce théâtre? A ce titre, Fiangor est également perplexe sur la question:

> Quand on parle de théâtre africain, surtout en France et dans plusieurs pays européens, il y a encore beaucoup de personnes qui se demandent si ce théâtre existe vraiment. Plusieurs universitaires en lettres, des professeurs de Français, des lycées et collèges de France et les étudiants de tous les cycles de littérature française n'ont jamais lu une seule pièce du théâtre africain[204].

En réalité, il existe un art théâtral africain:

> Le théâtre africain existe. Il est plein d'inventivité et d'imagination. Il se joue abondamment en Afrique ou foisonnent depuis plusieurs années des festivals de tous genres : scolaires, universitaires, amateurs, professionnels, nationaux, internationaux[205].

Le théâtre est le genre par excellence chez Heiner Müller et Bernard Dadié. En effet, au nombre des œuvres de ces deux auteurs, nous pouvons comptabiliser une dizaine de pièces dramatiques chez Dadié tandis que chez Müller nous en comptabilisons un peu plus, c'est-à-dire une trentaine. Pourquoi ces auteurs ont-ils accordé une place particulière au théâtre dans parcours littéraire?

Pour Bernard Dadié, le théâtre est un facteur de prise de conscience, une arme de lutte, un moyen d'éducation. C'est un art engagé. Il participe ainsi de la vie des hommes de son temps ; il l'exprime en même temps qu'il l'épure.[206] Quant à Heiner Muller, il considère le théâtre comme le genre littéraire le plus facile, comme moyen d'expression de la liberté de l'écrivain:

> C'est seulement maintenant que l'art devient autonome en RDA. Le théâtre remplaçait la presse libre et cette fonction de remplacement disparaît. Cela signifie que l'art est désormais élitaire (sic)[207].

---

[204] Rogo Koffi M. Fiangor, Le théâtre africain francophone, Paris, L'Harmattan, 2002, p.11.
[205] Idem, p. 11.
[206] Barthélémy Kotchy. La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, p. 13
Voir aussi livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm.
[207] Florence Baillet, Heiner Muller, les entretiens mullériens, p. 30.

1. Le théâtre «müllérien»: continuité et discontinuité du théâtre brechtien

Heiner Müller : La continuité de Bertolt Brecht

Müller est souvent considéré comme le digne successeur de Bertolt Brecht, tant au niveau de son style de vie que de son théâtre. Mais, s'il est vrai que Heiner Müller a gardé certains traits de style de Bertolt Brecht tels que fumer des cigares, le port des lunettes, il n'en demeure pas moins vrai que Müller s'est démarqué de celui que l'on considérait comme son «parrain» à un moment donné. En effet, cette ressemblance est soulignée par Marc Silbermann:

> A la différence de tous les interlocuteurs décédés, la relation entre Heiner Müller et Brecht était plus profonde et plus absolue. S'agissant des rapprochements biographiques et du comportement personnel sur la manière de travailler les pièces, des emprunts de motifs et des allusions jusqu'aux affrontements artistiques et théoriques, Brecht est la plus grande référence, sur laquelle Muller revient toujours pour mieux expliquer ses propres idées[208].

Ainsi dans les années 50, la plupart des œuvres de Müller étaient inspirées des pièces épiques ou didactiques de Bertolt Brecht. Il fut même considéré comme l'un des héritiers de Bertolt Brecht. Müller travaillait donc dans une certaine continuité des pièces dramatiques de Brecht. Il sera donc intéressant ici de montrer dans les lignes qui suivent cette similitude entre le théâtre épique et dialectique de Brecht et celui de Heiner Müller à travers les œuvres de ce dernier. Nous nous appuierons sur les extraits de deux drames de Heiner Müller, notamment «der Lohndrücker» (l'homme qui casse les salaires) etc. », « die Korrektur » (la correction), drames écrits dans les années 50. A travers ces extraits, nous verrons comment Heiner Müller, dans ses premières œuvres s'est approprié trait par trait le style d'écriture de Bertolt Brecht. Marc Zilbermann dira à juste titre ceci:

> La première fois où Müller a tenté de mettre en place la dramaturgie de la réception à sa propre manière était la pièce «L'homme qui casse les salaires» (écrit avec la collaboration de Inge Müller entre 1956 et 1957; laquelle pièce a épousé le projet d'une pièce actuelle de Brecht ayant échoué au sujet du «Héros du travail» Bushing[209].

Par ailleurs le tableau ci-dessous[210] illustre parfaitement l'imitation de Bertolt Brecht par Müller.

---

[208]Marc Silbermann dans Hans-Thies Lehmann&Patrick Primavesi (Heiner, Handbuch), pp. 136-137.
[209]Idem., op. cit., p. 139.
[210] Informations tirées de la thèse de Francine Maier Schaefer, Heiner Müller et le Lehrstück, Université de Lille, 1992, pp. 102-108.
Voir aussi fr.wikipedia.org/.../wiki/Théâtre_épique.

Heiner Müller, Der Lohndrücker (L'homme qui casse les salaires)	**Bertolt Brecht, Das Busching-Fragment** (Le projet Busching)
Müller commente la phrase de Korsch que Brecht cite dans son journal de travail : *La guerre éclaire est une énergie rapide*	*La guerre éclaire est une énergie rapide*
La politique du parti a conduit les Garbe (à se jeter) dans les bras de Bushing	La politique du parti a conduit les Garbe à (à se jeter) dans les bras de Bushing
Heiner Müller fait allusion aux dix (10) thèmes évoqués par Brecht qui n'ont pas été publiés.	Dix thèmes évoqués par Brecht qui n'ont pas été publiés.
Heiner Müller fit incontestablement sienne l'interrogation que Brecht adressa aux écrivains en RDA : Comment pouvons-nous conduire maintenant la dramaturgie au combat contre le socialisme?	Brecht adressa aux écrivains en RDA la question suivante: Comment pouvons-nous conduire maintenant la dramaturgie au combat contre le socialisme
Heiner Müller donne au héros de son œuvre le nom de Garbe. Ce nom est le nom Busching (le nom d'un criminel) qui avait terrorisé l'Allemagne en 1923, que Brecht a transformé.	Brecht transforme le nom de Busching en Garbe.
Dans sa phase préparatoire à sa mise en scène du Briseur de salaire, Müller distribue aux acteurs non seulementles passages du journal de travail de Brecht relatifs au projet-Busching, mais aussi un ouvrage intitulé : Werner Gladow	Brecht conçoit le projet Busching dans son journal de travail.

Parlant donc de la forte ressemblance en ce qui concerne le contenu de cette œuvre, « l'Homme qui brise les salaires » entre les écrits de Müller et ceux de Bertolt Brecht, la réalité suivante est indéniable:

Müller prit sans doute connaissance, directement ou par ouï-dire, de l'abondante documentation rassemblée par Kalthe Rulike, l'assistante de Bertolt Brecht, lequel envisageait manifestement d'écrire une œuvre sur ce sujet (restée à l'état de « Projet Busching »). Mais Müller dit s'être également appuyé sur son expérience

personnelle : sa bonne connaissance du milieu ouvrier, qui constituait, selon ses dires, „ le monde dans lequel il avait grandi'', lui permet de disposer d'anecdotes et surtout d'un langage[211].

Il ressort de cette étude comparative entre les deux œuvres Bushing / Fragent-Fatzer ce qui suit: L'étude comparative des deux œuvres est inépuisable, étant donné l'ampleur du Fragment-Fatzer, mais aussi conjecturale, puisque les textes du Projet-Busching sont au contraire fort peu nombreux. Les raisons qui poussèrent Brecht à abandonner ce projet peuvent être multiples : d'ordre personnel, comme le suggère Bock ; ou effectivement d'ordre dramaturgique, comme le suppose Schivelbush qui incrimine le sujet… un fait néanmoins est certain.

Brecht se vit, après son installation en RDA, confronté à des questions dramaturgiques auxquelles il ne donne pas de réponse concrète. Il est aisé de reconnaître le problème de Fragment-Fatzer, resté fragment à l'époque où les forces révolutionnaires en marche sous la République de Weimar furent étouffées par la réaction, ainsi que celui de „ Busching/ Garbe'' resté à l'état de projet au moment où les forces réactionnaires reprenaient vie dans une société à laquelle la révolution avait été imposée d'en haut: Si nous voulons nous approprier le nouveau monde sur le plan artistique, nous devons créer les nouveaux instruments artistiques et détruire les anciens[212].

Par ailleurs, Kalb n'ira pas par quatre chemins pour parler de cette forte influence de Brecht sur Heiner Müller. Toutefois, cette influence s'est atténuée au fil des années et surtout elle s'est estompée après la mort de Brecht et la question que l'on est tenté de se poser est de savoir si l'influence de Brecht sur Müller était vraiment profonde. Même si elle l'était, il n'est pas du tout fortuit de considérer le caractère postmoderne de Heiner Müller qui consiste à en découdre avec tout ce qui a trait au passé, même peu lointain soit-il. Kalb le dira:

> Brecht est l'influence primaire de Müller, une figure qui se trouve derrière tous ses autres alter égos et ses masques tactiques. Ses idées au sujet de Brecht ont changé au fil des années, mais à aucun moment après les années où il ne l'a pas consciemment imité, apostrophé ou critiqué. Les épigones de Brecht étaient communs lorsque Muller arrivait pour la première fois sur la scène théâtrale en République Démocratique Allemande. Certains des plus proéminents étaient Helmut Baierl, Peter Hacks, et Harmut Lange, mais le fervent, le vif et la nature personnelle intensive de l'identification de Muller étaient la sienne. Ces deux auteurs ont eu très peu de contacts au cours des cinq dernières années au moment où les deux vivaient à Berlin (de 1951à 1916), seulement lorsqu'il a posé sa candidature pour devenir élève-maître du Berliner-Ensemble. Dieu merci, cela n'a pas marché, il le dit quatre décennies plus tard. Le Dieu bien-sûr fut une reconnaissance future. Müller, néanmoins a adopté certains des traits les plus visibles de la personnalité de Brecht comme étant la sienne: la fumée du cigare, le port du jacket en cuir, la douce voix qui assure ceux qui l'écoutent, la propension (selon les mots de Petr Thomson), la fraîcheur cultivant et la confiance inaltérable dans sa propre justice[213].

[211] Florence Baillet, HeinerMüller, p. 51.
[212] Francine Maier Schaefer, Heiner Müller et le Lehrstück, p. 107.

[213]Müller as Brecht In : The Theater of Heiner Müller, Jonathan Kalb, Cambridge University Press,

En effet, bien que Müller ait proclamé la rupture de sa relation avec Brecht, force est de constater que l'influence de Brecht et de son théâtre ont laissé des traces presqu'indélébiles sur Müller; c'est tout à fait compréhensible pour un Müller qui a commencé à poser les fondements de son théâtre en imitant Brecht sur tous les aspects de son théâtre. Même si Müller décide à un certain moment d'une rupture totale, mais les traces du théâtre brechtien seraient difficiles à effacer dans son théâtre, Kalb en parle encore une fois:

> Le point le plus important est que Brecht a donné le modèle de Müller comme un comportement d'artiste (Brecht était l'exemple qu'une personne pouvait être un communiste et un artiste sans ou avec le système, contre le système, mais les idées de base de Müller à propos de ce qu'est le théâtre sont supposées accomplir sont prises plus ou moins de manière intacte de Brecht[214].

Comme preuve de ce détachement total de Brecht, il affirme à une époque encore plus récente, trouver encore des choses qui l'intéressent chez Brecht, notamment le mal auquel Brecht prend plaisir:

> Müller en 1990: ce qui m'intéresse en Brecht est le mal, sous lequel il s'est profondément caché dans ses dernières années ou du moins a permis à Weigel de cacher. Mais le mal est la substance en Brecht[215].

Il y a donc cette dichotomie dans cette démarche de Heiner Müller quant à la question de discontinuité ou de continuité de l'œuvre brechtienne. Pouvons-nous véritablement affirmer que Müller s'est détaché de l'idéologie théâtrale brechtienne? S'est-il vraiment frayé une nouvelle aventure idéologique et dramaturgique qui soit totalement différente de celle de Brecht? En prétendant en découdre avec l'œuvre de Brecht alors que la pratique théâtrale dans son originalité est toujours imprégnée de la pratique et de la pensée brechtienne, Müller n'est-il pas toujours en train de poursuivre Brecht en le niant? Nous estimons que cela est un leurre et démontre du caractère énigmatique et complexe de Heiner Müller et de son œuvre dramaturgique. Dire une

---

Brecht is Müller's primary influence, a figure that stands behind all his other alter egos and tactical masks. His ideas about Brecht certainly changed over the years, but there was no time after the 1950s when he was not consciously imitating, apostrophizing or criticizing him. Brecht epigones were common when Muller first arrived on the GDR theater scene-some of the more prominent were Helmut Baierl, Peter Hacks, and Hartmut Lange- but the fervent, keen, and intensively personal nature of Muller's identification was entirely his own. The two authors had only a few superficial contacts during the five years when both lived in Berlin (1951-6), once when Muller applied to become a Meisterschuler at the Berliner Ensemble, „ Thank God that went wrong'' he said four decades later. '' The Thank God is of course a later recognition. Muller nevertheless adopted some of the most conspicuous features of Brecht's personality as his own: the cigar-smoking, leather-jacket-wearing roué-demeanor, the quiet voice that ensured attentive listeners, the proclivity for (Petr Thomson's words), '' cultivating coldness, and the 'unbending confidence in his own rightness.

[214] Idem, p. 24.
Version originale: The most important point is that Brecht provided Müller's model for an artist's behavior („ Brecht was the example that one could be a communist and an artist-without or with the system, against the system or in spite of the system'', but that Muller's basis ideas about what theater art are supposed to accomplish were taken more or less intact from Brecht

[215] Jonathan Kalb, Müller as Brecht In : The Theater of Heiner Müller , p. 24.
Version originale: Müller in 1990: what interests me in Brecht is the evil, which he himself very much concealed in his later years or at least permitted Weigel to conceal. But the evil is the substance in Brecht.

chose et son contraire en même temps, ainsi est la personnalité de Heiner Müller. Autant son œuvre est complexe et le plus souvent pleine de contradictions, autant une parfaite compréhension de la pensée müllérienne nécessite une démarche et un raisonnement dialectique ; ceci caractérise son théâtre et celui de son mentor. Il s'agit donc d'une discontinuité mêlée de continuité. Weber le fait remarquer:

> Heiner Müller est hautement considéré comme l'auteur le plus acclamé, le plus influent et le plus controversé dans le théâtre Européen. Au cours de ces quarante dernières années, ses œuvres dramatiques ont ébranlé les notions conventionnelles du théâtre, continuant là ou Brecht s'est arrêté. Avec son œuvre il a créé un monde artistique propre à lui. Sa puissance ténébreuse, subjective attire et repousse et irrite, choque et séduit tout en un seul souffle. Nous lisons, écoutons, regardons avec admiration et en même temps déconcertés et mystifiés par le génie poétique qui apparaît tant empoisonné que composé en lui-même, mais répand une énergie provocatrice et troublante[216].

En réalité, Müller en critiquant Brecht, reproche à son art dramaturgique d'avoir peu de résultat en ce qui concerne la révolution socialiste en RDA; mais la question fondamentale du choix de la discontinuité chez Müller est la suivante: jusqu'où cette discontinuité a pu aller et quels sont les effets de cette démarche? A-t-elle pu réellement conduire à la révolution chez Müller comme il le désirait? Qu'en est-il réellement de cette discontinuité?

Cette discontinuité dans le théâtre de Müller est aussi remarquable par le fait que Müller, après un temps d'imitation et d'admiration du théâtre brechtien, chercha à s'approprier le théâtre, à donner ses marques personnelles au théâtre. On parle désormais du théâtre müllerien. Silbermann exprime cette discontinuité à travers certaines œuvres de Müller également en ces termes:

> La pièce „L'Émigrante'' parue entre 1956 et 1961 sur la collectivisation de l'agriculture en République Démocratique Allemande décrit très clairement dans ses différentes étapes le processus graduel s'éloignant de la construction de fable brechtienne[217].

Il est extrêmement difficile de classer les œuvres de Heiner Müller en genre. Les éditeurs de ses œuvres notent une véritable confusion. Il est facile de passer lors de la lecture des textes de Heiner Müller de la

[216] Carl Weber, op. cit., p.vii:
Version originale: Heiner Müller is widely regarded as one of the most acclaimed, influential and controversial writers in European theatre. For the last forty years his dramatic works have shattered conventional notions of theatre, continuing where Brecht left off. With his work he has created an art-world in its own right. Its dark, suggestive power attracts and repels, confirms and irritates, shocks and seduces, all in one and the same breath. We read, listen, watch with admiration and at the same time we are bewildered and mystified by a poetic genius that appears so poised and composed within itself, yet radiates such disturbing and provocative energy.

[217] Silberman, Bertolt Brecht p. 140 In Hans-Thiès Lehmann: Heiner Müller
Version originale: Das zwischen 1956 und 1961 entstandene Umsiedlerin-Stück über die Kollektivierung der Landschaft in der DDR kennzeichnet am deutlichsten in seinen einzelnen Arbeitsstufen den allmahlichen Prozess weg von Brechts Fabelkonstruktion

prose, à la poésie, et de la poésie au théâtre. Toutefois le théâtre est le genre le plus prisé chez lui. Le théâtre müllérien a bien des caractéristiques. Le théâtre de Müller en découd avec l'ancienne forme de théâtre, c'est-à-dire le théâtre traditionnel. Il n'a pas du tout l'intention de faire du nouveau avec de l'ancien, mais un théâtre complètement nouveau dans le fond comme dans la forme. Marc von Henning fait à juste titre la remarque suivante:

> Müller n'écrit pas de nouvelles pièces pour un vieux théâtre. Dans son écriture, il rejette la sécurité du théâtre traditionnel. La grammaire, comme nous le savons est en train de réinventer la structure en encourageant une confrontation nouvelle, fraîche, stimulante et vitale entre le théâtre et la littérature. La cruauté de ses textes perce le cœur véritable de la nature humaine et fait éclater notre persévérance, une conception dimensionnelle de l'histoire, en nous laissant des plaies fraîches, ouvertes qui saignent les contradictions. Son travail est primitif et sensuel, dans la forme comme dans le fond[218].

Disciple de Bertolt Brecht durant ses premières années d'écriture théâtrale, Müller s'est penché sur le théâtre dialectique de Bertolt Brecht qui devint par la suite le théâtre épique. Ce théâtre s'oppose au théâtre aristétolicien ou carthasis. Avant d'aller plus loin en ce qui concerne les caractéristiques du théâtre müllérien, voyons la différence entre ces deux types de théâtre à travers le tableau de comparaison suivant: théâtre aristotélicien - théâtre épique[219].

[218]Marc von Henning, Heiner Müller, Theatermaschine, Faber and Faber, London, 1995.

Müller does not write new plays for an old theatre. In his writing he rejects the safety of traditional theatre grammar as we know it, constantly (re) inventing structure, inciting fresh, stimulating, vital confrontation between theatre and literature. The cruelty of his texts pierces the very heart of human nature, and bursts apart our lingering, one dimensional conceptions of history, leaving us with fresh, open wounds that bleed contradictions. His work is primitive and sensual, in form as much as content

[219] Comparaison du théâtre dramatique au théâtre épique de Bertolt Brecht.

forme aristotélicienne du théâtre	**forme épique du théâtre**
action	narration
événement	vision du monde
argument	argument
développement	montage
sentiment	raisonnement
les scènes ont des rapports entre elles	chaque scène ne compte que pour l'autre
événements linéaires	événements sinueux
évolution forcée	évolution en courbe droite
permet des sentiments	exige du spectateur des jugements
le spectateur est dans le spectacle	le spectateur est face au spectacle
implique le spectateur dans l'action	fait du spectateur un observateur
exploite son activité	suscite son activité sexuelle
le spectateur conserve des sentiments	le spectateur tire des conclusions
le spectateur vibre avec la représentation	le spectateur étudie la liste de personnage
le spectateur est immergé	le spectateur est opposé à la scène
l'homme est supposé connu	l'homme est sujet d'étude
l'homme ne change pas	l'homme change et provoque des changements
l'homme est fixe	l'homme est un processus
la pensée détermine l'homme	l'être individuel détermine la pensée

Tableau de comparaison entre le théâtre dramatique et le théâtre épique[220]

Ces traits concernant le théâtre épique sont en effet caractéristiques du théâtre de Heiner Müller. En effet, à travers ce type de théâtre, le metteur en scène veut pousser le spectateur à la réflexion. Ainsi, qu'il s'agisse de la mise en scène ou des textes épiques, le dramaturge utilisera des procédés, des styles, des formes, des expressions extrêmement atypiques pour susciter chez le lecteur ou chez le spectateur la réflexion, l'interrogation. Il n'envisage pas donner la réponse au lecteur ou au spectateur, mais pousse ce dernier à trouver lui-même la solution. C'est, en effet, ce qui caractérise les écrits dramatiques de Heiner

[220]Comparaison du théâtre dramatique et du théâtre épique de Brecht In https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_%C3%A9pique#Comparaison_du_th.C3.A9.C3.A2tre_dramatique_et_du_th.C3.A9.C3.A2tre_.C3.A9pique_de_Brecht
Nous pouvons également trouver le théâtre épique sur le site https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%E9%E2tre_%E9pique. Nous avons consulté ces sites en date du 05 novembre 2017.

Müller ; celui-ci étonne, crée voire même de la frustration, de l'incompréhension et de la confusion chez le lecteur et le spectateur de ses pièces. Parlant donc de cette manière atypique d'écrire le théâtre, Carl Weber dira ceci:

> Les pièces de Müller frustrent la compréhension, suivent des règles et des lois de motion avec une expansion de complexité et une contradiction infiniment expansives. Au lieu des leçons, elles offrent un enterrement sévère et champ de chagrin sans le soulagement des lamentations. Au lieu du carthasis et des pleurs, elles offrent une dissection et une investigation impitoyables, une peur et une intelligence impardonnable. Il n'y a aucune nostalgie ici : le passé était affreux, le présent est pire, et le passé et le présent sont engagés dans une conspiration pour assassiner le futur. Le lecteur ou le spectateur attentif de ses pièces est susceptible de sentir une complicité misérable, comme il ou elle est supposée le sentir, bien que les accusations n'égalent pas. Aucun théâtre n'est plus difficile, plus indifférent apparemment à une audience et vient le plus riche et plus profond plaisir que le théâtre moderne peut s'offrir[221].

Par ailleurs, qu'il s'agisse des scènes, des histoires et autres jeux dans les textes dramatiques de Müller, tout semble être frappé par une certaine incohérence, frappé par un certain manque de logique et de bon sens. C'est souvent à peine que le lecteur de Müller arrive à se construire un fil conducteur. Tout laisse donc à croire qu'il met le lecteur devant ses propres réflexions, ses questionnements et ses propres réponses. Toutefois, il le pousse à l'action. Mais c'est un théâtre dont les pièces restent particulièrement d'un sens hors du commun au point de donner même le vertige à tous ses spectateurs. Il crée même de la tension entre la pensée et l'action:

> Un nombre impressionnant d'histoires sont dissimulées à travers les pièces de Müller ou plutôt des incidents et des situations, mais celles-ci sont démunies de détail élaboré, non pas formées à travers de savoureuses paraboles et allégories, n'offrant pas de conforts d'histoires utiles de feu de camp, aucune bonne action revigorante. Les narrations et les séquences sont construites, si elles doivent être construites (parce que certaines des pièces de Muller ont une structure entièrement verticale, vertigineuse et rien ne se passe) seulement avec un travail laborieux de la part de l'audience ; et aucune directive claire, aucune fin n'est fournie. Toute fin semble soudaine, ou pire, bidon, faussé, une duperie[222]…

---

[221] Carl Weber (Edit.): A Heiner Muller reader: plays, poetry, prose. London: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. xii.
Version originale:
Müllers plays frustrate comprehension, following rules and laws of motion of an infinitely expanding complexity and contradiction. Instead of lessons they offer harsh graveside-and-battlefield grief without the relief of lamentation. Instead of Carthasis and tears they offer ruthless dissection, investigation, a fear and unforgiving intelligence. There's no nostalgia here: the past was dreadful, the present is worse, and past and present are engage in a conspiracy to murder the future. The attentive reader/spectator of these plays is likely to feel miserably complicit, as he or she is meant to feel, though accusations are never leveled. No theater is more difficult, more apparently indifferent to an audience comes some of the richest and deepest pleasure modern theater affords.

[222] Idem., p. xiii
Version originale:
There are, scattered throughout the plays of Muller, a number of remarkable stories,, or rather incidents and situations; but these are starved of elaborating detail, not shaped into tasty, decodable parables of allegories, offering none of the usual campfire comforts of tales well-told, no brisk, invigorating action. Narrative and sequence are constructed, if they are to be constructed (for some of Muller's plays have an

Ce sont même des pièces à couper le souffle et qui provoquent une sorte de malaise et même susceptibles de créer une sorte de schizophrénie chez le spectateur ou le lecteur:

> Les pièces sont pour la plupart situées dans une sorte de tension hideuse entre la pensée et l'action, dans tout ce que l'on pourrait appeler la place intermédiaire entre l'accroissement du temps entre une seconde et la deuxième seconde: le temps, l'histoire s'arrêtent, sont gelés, une sorte de drame qui n'invite pas à une respiration facile, à la conclusion selon laquelle l'on est susceptible de découvrir que l'on est en train de tenir son souffle[223].

Les réflexions de Müller sont très difficiles à cerner en ce qui concerne le contenu. Elles vont de l'impensable à l'incompréhensible. Ainsi, lors de son séjour américain, Müller a pu porter une attention particulière quant à l'attitude des Américains. Sa remarque est également la suite des lectures qu'il a effectuées et surtout son séjour américain. En effet, en 1975, Müller obtint un visa de 7 (sept) et 8 (huit) mois pour un séjour aux États-Unis. Toutefois, son voyage dura au-delà du délai qui lui était accordé. Ce séjour lui a permis de vivre avec les Américains et de faire la remarque suivante. Mais cette remarque se trouve dans la dynamique müllerienne qui se caractérise par une certaine dialectique:

> Les Américains sont reconnus pour être des fanatiques de l'espoir; frénétiques de solution pour conjurer le désespoir qui réprimé, menace toujours un retour explosif et destructif. Müller dit que l'on doit apprendre à vivre sans espoir ou désespoir et ces pièces extraordinaires semblent, comme font celles de Beckett, accomplir cela: le désespoir est devenu une maquette dans la vigoureuse beauté de la poésie, dans le grand plaisir diabolique des dialectiques, par les moyens la noyade de l'espoir dans le sang du coupable et de l'innocent (souvent imperceptible) est jouée[224].

Les textes dramatiques de Müller sont pour la plupart révolutionnaires. Heiner Müller, qu'il s'agisse de ses pièces en prose, ses poèmes, ses drames, presque toutes ses pièces font recours de manière récurrente à la révolution. Müller a longtemps rêvé à la révolution socialiste en ex-RDA (République Démocratique Allemande), laquelle révolution n'a jamais été possible de son vivant. Il essaie donc de rendre possible cette

---

entirely vertical, vertiginous structure, and nothing happens) only with hard work from the audience; and nothing blatantly directive, nothing of closure, is provided. Every ending, feels abrupt, or worse, jerry-rigged, a con

[223] Idem., p. xiii.

The plays are mostly situated in a kind of hideous tension between thought and action, in whatever one might call the interstitial place between increments of time, between one second and the next: time, history, stopped, frozen, the sort of drama which does not invite easy breathing, at the conclusion of which one is likely to discover that one has been holding one's breath.

[224] Carl Weber, Heiner Muller, op. cit.,p. xiii.

Americans are, famously, hope addicts, frantic for a fix to stave off the despair which, repressed, threatens always an explosive, destructive return. Mullers says one must learn to live without hope or despair, and these extraordinary plays seem, as Beckett's do, to accomplish that: despair is made mock of in the vigorous beauty of the poetry, in the great diabolic fun of the dialectics, by means of which the drowning of hope in the blood of the culpable and of the innocent (often indistinguishable) is staged.

révolution à travers ses œuvres, notamment dans ses pièces dramatiques. Carl Weber souligne donc, à juste titre cette réalité:

> L'on lit Müller, les gens politiquement engagés ont lu Brecht pendant un demi-siècle. L'œuvre de Müller a cette immédiateté, cette sagesse, ce désir incrusté pour participer pleinement aux arguments critiques des temps ; un autre dramaturge de la république perdue écrivant de la résistance à l'époque des Empereurs. D'autre part, ce qui est classique et révolutionnaire sur le plan classique chez Müller est aussi ce qui semble exprimer puissamment une horreur bien-méritée dans chaque idée de la politique, du moins de la politique révolutionnaire. Müller n'a jamais abandonné l'idée de la révolution, mais il ne voit aucune alternative aux bains de sang et aux tombes massives et la décimation spirituelle, l'automatisation de l'humain qui arrivent en même temps avec la révolution (si l'histoire est à croire). Ce qui est implicite dans la métaphore de la pièce didactique brechtienne dans laquelle la mort a été faite pour signifier la transformation humaine, devient chez Müller explicite : la transformation humaine dans l'histoire est souvent un signal pour un signal[225].

1.1 Le Lehrstück brechtien

Qu'est-ce que le Lehrstück et en quoi l'œuvre dramaturgique de Heiner Müller peut-elle être considérée comme un Lehrstück à l'instar du Lehrstück brechtien? Le Lehrstück est cette nouvelle forme d'écriture dramaturgique qui se démarque de l'ancienne par le fait qu'elle pousse le spectateur à l'imagination. Toute forme théâtrale qui donne au spectateur une idée assez claire, correspond selon Kleist, à la mort de la pensée et ne peut être considérée comme un Lehrstück; et elle signifie donc pour le Lehrstück la stérilité, puisque l'imagination du spectateur n'est pas davantage mobilisée que celle de l'auteur[226]. Mais que vise Müller à travers cette forme de théâtre?

En effet, Müller est comme Brecht, à la recherche d'une nouvelle fonction du théâtre qu'il ne peut trouver tant que l'écriture repose sur un privilège. Le théâtre de l'avenir est un théâtre démocratique dans lequel est abolie la séparation entre spectateurs et acteurs. Müller partage parfaitement l'utopie de Brecht et pour lui le *Lehrstück* fait partie intégrante de ce programme[227].

---

[225] Idem., p. xiv
One reds Muller as, for the past half-century, politically engaged people have read Brecht. Muller's work has that immediacy, that wisdom, that imbedded desire to participate fully in the critical arguments of the times-another playwright of the lost republic writing resistance in the age of the Emperors. On the other hand, that which is classical and classically revolutionary in Muller is also that which seems to express most powerfully a well-earned horror at the very idea of politics, at least of the politics of revolution….. Müller never abandons the idea of revolution-but he sees no alternatives to the bloodbaths and mass graves, and the spiritual decimation, automatonization of the human, that are revolution's concomitant (if history is to be believed). That which is implicit in Brecht's Lehrstuck metaphor, in which death is made to signify human transformation, becomes in Müller explicit: human transformation in history is often a signal for mass slaughter

[226] Francine Maier-Schaeffer, Heiner Müller et le Lehrstück, p.167.
[227] Idem., p. 167.

Toutefois, même si Heiner Müller a fondé essentiellement son théâtre dans un premier temps sur le Lehrstück brechtien, il est à souligner qu'il s'en est écarté par la suite à cause de certains traits caractéristiques qu'il convient de mentionner ici. Qu'en est-il en réalité du Lehrstück brechtien? En effet, le Lehrstück brechtien est cette forme de théâtre dont Müller décide de s'éloigner à un moment donné parce que n'ayant pas atteint l'effet révolutionnaire à travers ce genre de théâtre. Florence Baillet, tout en soulignant la désillusion de Müller par rapport à ce type de théâtre, définit ce qu'est le Lehrstück brechtien:

> Selon Müller, ses textes auraient ainsi perdu leur destinataire et attendraient désormais que l'Histoire reprenne sa marche. Aussi longtemps qu'aucune possibilité de changement, aucune Révolution n'est susceptible de voir le jour, il serait nécessaire de prendre congé de la „pièce didactique'' (Lehrstuck), cette forme de théâtre développée par Bertolt Brecht, dans laquelle il n'y a pas obligatoirement un public mais une identité de la scène et de la salle, des acteurs jouant des situations qui leur permettent d'expérimenter d'autres modes de vie ou comportements, bref d'inaugurer des modifications dans la société, une utopie concrète…[228]

1.2 Le théâtre épique brechtien

Brecht veut accorder à l'art dramaturgique le rôle de celui d'un instrument de liberté contre le théâtre aristotélicien qui maintient le spectateur dans le mutisme et la non réflexion; un art qui pousse le spectateur à l'autonomie. Ainsi à travers ses pièces dramaturgiques, Bertolt Brecht lutte contre le fascisme et le capitalisme. Il considère le capitalisme comme un instrument d'asservissement, d'abord de son peuple mais également du monde entier. C'est, en effet, ce système qui a entraîné des décennies durant, l'Europe dans des guerres extrêmement dévastatrices. Cette position anti capitaliste de Brecht se justifie par son appartenance au communisme. Il se veut un défenseur infatigable du communisme. Ainsi, Brecht, en tant que grand partisan du communisme, a fait de cette idéologie son cheval de bataille à travers son œuvre littéraire durant toute sa vie, peut-il encore aujourd'hui apporter quelques solutions au problème de la liberté, tandis que cette idéologie est pour certains critiques dépassée et s'est même effondrée?

«Brecht est mort»[229]*,* affirmait le critique littéraire allemand Hellmuth Karasek à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Brecht dans le journal allemand *Der Spiegel*. Ce critique littéraire voulait exprimer au-delà de la mort physique de Brecht la mort de toute l'œuvre littéraire de Brecht et donc le très peu d'importance que l'étude d'un auteur comme Brecht pourrait avoir aujourd'hui. Bref, ils sont très nombreux, les détracteurs de cet auteur.

Par ailleurs, l'étude d'un auteur et de son œuvre devrait être nécessairement liée à la survie d'une idéologie, aussi longtemps que ce dernier ait été attaché à cette idéologie et l'ayant même défendue?

[228]Florence Baillet, op. cit., p. 131.
[229]In: Der Spiegel Nr. 9/ 1978, p. 216 f.

La note est d'autant plus salée lorsqu'on se rappelle que les œuvres littéraires de cet auteur ont été purement et simplement boycottées par les Allemands de l'Ouest, sous prétexte qu'il soutenait le régime communiste. Cette situation fut aggravée par la chute du communisme; Günter Berg et Wolfgang Jeske le disent si bien:

> Dans le contexte de la Guerre Froide, la construction du Mur de Berlin en 1961 et l'opposition, désormais inscrite dans l'espace, des deux blocs, le relatif boycott de l'œuvre de Brecht en RFA s'expliquait par une forme d'autocensure que les théâtres ouest-allemands s'expliquaient à eux-mêmes par rapport à un auteur, qui selon eux, avait soutenu le régime est-Allemagne[230].

L'œuvre de Bertolt Brecht demeure après tout une œuvre littéraire et toute œuvre littéraire a, certes, un enjeu idéologique mais est de prime abord importante par une certaine esthétique. En plus de cela nous pouvons affirmer que Brecht est un auteur de l'époque contemporaine et les différents problèmes abordés par Brecht dans ses différentes œuvres sont toujours d'actualité, notamment l'inégalité des classes et l'inégalité sociale qui sont le corollaire du capitalisme et le désir d'une classe minoritaire riche d'exercer une certaine suprématie sur une classe majoritaire pauvre et de toujours tirer profit de cette classe. Le capitalisme en tant que seul modèle économique, fonctionne aujourd'hui sous plusieurs formes et le monde actuel est profondément caricaturé par ce modèle économique. Les guerres ont-elles cessé d'engendrer de gros profits pour ceux qui les occasionnent? Les nations ne cherchent-elles pas aujourd'hui à accroître leurs puissances économique, militaire et technologique pour imposer leur hégémonie? L'impérialisme a-t-il cessé à travers le monde?

Quoi qu'on dise, Brecht demeure aujourd'hui incontournable dans l'histoire du théâtre moderne. Il a jeté les bases d'un théâtre de réflexion, d'un théâtre moderne plus révolutionnaire. L'étude des œuvres de Brecht est de ce point de vue encore digne d'intérêt et surtout en matière de combat pour la liberté.

Tout comme Bertolt Brecht, Heiner Müller et Bernard Dadié visent également la liberté dans leurs drames respectifs : liberté vis-à-vis d'une esthétique théâtrale (qu'il s'agisse de la forme aristotélicienne ou de l'esthétique théâtrale brechtienne) que Müller juge désormais obsolète, liberté politique et économique en Europe et plus particulièrement en Allemagne; liberté d'expression d'une culture africaine restée longtemps en marge des autres cultures.

[230] Günter Berg/Wolfgang Jeske. L'homme et son œuvre: Arche, Paris, 1999: p. 16.

1.3 Le théâtre dialectique brechtien

Lorsque Müller critique Brecht, c'est de bonne guerre, car il pourrait également affirmer que ne pas critiquer Brecht, c'est le trahir. Aussi, est-il raisonnable de parler de l'importance de la critique pour les raisons suivantes. Tout en évoquant ces raisons, Brecht y mentionne ce qu'il entend par dialectique:

> Il est impérativement erroné de regarder la critique comme quelque chose de mort, d'improductif et de «poussiéreux». C'est une conception de la critique que veut répandre Monsieur Hitler. En réalité, l'attitude critique est la seule productive, la seule digne d'un homme. Elle signifie collaboration, continuation de vie. Sans une attitude critique, le vrai plaisir artistique est impossible…Les vers deviennent plats, vides, fades, quand ils ôtent à leur sujet ses contradictions, quand les choses dont ils parlent ne sont pas présentées sous leur forme vivante, c'est-à-dire multiple, non définitive, excluant toute formulation définitive[231].

Le théâtre dialectique brechtien est le type de théâtre qui pousse le spectateur à la réflexion. En lieu et place de l'état de passiveté tout comme effet à l'instar du théâtre aristotélicien, le théâtre dialectique, ce nouveau type de théâtre qui pousse à l'action. Brecht l'illustre par ce qui suit:

> Un théâtre sans contact avec le public est un non-sens. Notre théâtre est donc un non-sens. Si, de nos jours, le théâtre n'a pas encore établi de contact avec le public, c'est qu'il ignore ce qu'on attend de lui. Ce dont il a jadis été capable, il n'en est plus capable aujourd'hui, et, s'il en était encore capable, on n'en voudrait plus. Mais le théâtre n'en continue pas moins imperturbablement de faire ce qu'il n'est plus capable de faire et ce dont on ne veut plus.[232]

Sur le théâtre épique, Brecht dit encore ceci:

> La nouvelle école dramatique désigne le théâtre épique comme le style théâtral de notre temps. Il n'est pas possible de faire tenir dans quelques formules frappantes les principes du théâtre épique. La plupart reste encore inexplorés. Ils concernent la façon dont le comédien doit représenter le personnage, la technique de la scène, la « dramaturgie », la musique de scène l'utilisation du film. La caractéristique essentielle du théâtre épique, c'est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison. Le spectateur ne doit pas communier avec les personnages, s'identifier avec eux, mais les discuter. Il serait néanmoins erroné de nier la valeur affective du théâtre épique. Une telle attitude reviendrait à affirmer, dans un siècle comme le nôtre, que le sentiment est étranger à la science[233].

C'est un théâtre qui tient compte tant de la forme que du sujet:

Quant aux efforts dans le domaine des sujets, ils n'ont pas été très heureux: en l'absence de Piscator, ils ne recelaient aucune force productive … Les efforts dans le domaine des sujets se complètent. Pour qui se préoccupe de l'intérêt réel du théâtre, « il y a progrès de la technique théâtrale que dans la mesure où cela sert les sujets». Qu'en est-il du théâtre épique?

[231]Bertolt Brecht : Les arts et la révolution : Écrits sur la littérature et l'art 3, L'arche, Paris, 1967, p. 19.
[232]Bertolt Brecht, Écrits sur le théâtre, 2eme édition, l'Arche, Paris, 1963, p. 8.
[233] Idem., p. 23.

> Épique. Elle doit raconter. Elle n'a pas à persuader qu'il est possible de faire corps avec notre monde, et de toute façon elle doit interdire cette illusion. Les sujets de notre temps sont monstrueux, notre dramaturgie doit en tenir compte[234].

Par ailleurs, la notion de „théâtre épique'' a souvent paru contradictoire, étant donné qu'à l'exemple d'Aristote on tenait pour fondamentalement distinctes les deux formes que peut prendre un récit : la forme épique et la forme dramatique. La différence entre ces deux formes ne se réduisait pas à une différence de présentation, l'une étant présentée par des hommes, tandis que l'autre a recours au livre (des œuvres épiques comme celles d'Homère ou des troubadours furent aussi des manifestations théâtrales et, inversement, des ouvrages dramatiques comme le Faust de Goethe…)

C'est avec le théâtre épique que le milieu social fait son apparition en tant qu'élément autonome. La scène commence à raconter. Le narrateur ne disparait plus en compagnie du quatrième mur. Grâce à de grands panneaux qui permettent de remettre en mémoire d'autres évènements qui se sont déroulés simultanément dans d'autres lieux, de contredire ou de confirmer les déclarations de certains personnages à l'aide de documents projetés… Désormais, on ne permet plus au spectateur de se contenter d'entrer dans les personnages, de s'abandonner à des réactions affectives, sans éprouver son esprit critique (et sans tirer de ces réactions des leçons pratiques)[235]. Par ailleurs, un meilleur éclairage sur le théâtre didactique nous permet d'aborder les aspects suivants:

> C'est une action pédagogique que la scène commença d'exercer… Le pétrole, l'inflation, la guerre, les luttes sociales, la famille, la religion, le blé, le commerce des bêtes de boucherie devinrent des sujets du théâtre. Des chœurs portèrent à la connaissance du spectateur des faits ignorés. Des films constitués de montages présentèrent des évènements qui s'étaient déroulés partout dans le monde. Des projections fournirent un matériel statistique… Le théâtre devint l'affaire de philosophes, mais de philosophes qui souhaitaient transformer le monde et non seulement l'expliquer. Donc on philosopha, on enseigna. Qu'advint-il alors du divertissement… Une opinion très répandue veut qu'il y ait une énorme différence entre le fait d'apprendre et le fait de se divertir. L'étude peut être utile, mais seul le divertissement est agréable. Il nous faut donc défendre le théâtre épique contre la suspicion ou on le tient d'être quelque chose de désagréable, de morne et même d'épuisant. Eh bien, tout ce que nous pouvons dire, en vérité, c'est qu'il n'est pas indispensable de faire de cette opposition entre le fait d'apprendre et le fait de se divertir une nécessité naturelle, qui aurait toujours existé et devrait toujours exister[236].

Par ailleurs, peut-on réellement parler d'une esthétique dans l'œuvre théâtrale de Bertolt Brecht? Parler de l'esthétique dans l'œuvre théâtrale de Bertolt Brecht paraît de prime abord utopique. L'inexistence ou le peu d'importance que Brecht accorde à la forme de son œuvre théâtrale dénote de la primeur de l'action sur l'écrit chez Brecht. Ceci démontre également chez Brecht le sens du combat pour la libération de l'espèce humaine.

---

[234] Idem., p. 23.

[235] Paul-Louis Mignon, Panorama du théâtre au XXe siècle, Gallimard, Paris, 1978, pp. 228-299.
Nadine Toursel et Jacques Vassevière, Littérature : textes théoriques et critiques, Armand Colin, 2eme édition, 2008, Paris, p. 300.

[236] Bertolt Brecht, Le théâtre didactique In Écrits sur le théâtre, 2eme édition, l'Arche, Paris, 1963, p.113.

Brecht a toujours eu pour ambition de voir son œuvre avoir un impact, un effet indéfectible sur ses lecteurs dans le sens de l'engagement. Ainsi nous pouvons affirmer le caractère non esthétique du théâtre épique brechtien. C'est donc fort de cette réalité que Helge Hultberg affirma ceci:

> Ce à quoi Brecht aspire n'a rien à voir du tout avec l'esthétique. Brecht ne veut pas en même temps l'art et exercer une influence politique; il veut être exclusivement homme politique[237].

Une telle affirmation signifie que Bertolt Brecht est plus préoccupé par les enjeux politiques à travers son art que l'aspect esthétique de cet art, bien que ce ne soit pas à lui-même de produire cette esthétique mais au lecteur de l'œuvre brechtienne. Tout comme la plupart des écrivains qui ont connu l'exil sous l'époque hitlérienne, Brecht aborde les sujets d'ordre politique à travers les premières expériences de sa vie littéraire. Son intention secrète et même dévoilée est de pousser ses lecteurs à l'action plus que tout autre chose. Ainsi il pouvait en 1950, c'est-à-dire dans les dernières heures de sa vie, après un travail sur lui-même et sur Gorki, noter ceci:

> Idéologie, idéologie, nulle part trouve-t-on un concept esthétique; tout est semblable à la description d'un repas sans aucun goût[238].

Brecht a toujours été incompris par plus d'un de ses lecteurs ainsi que certains de ses détracteurs en ce qui concerne ses objectifs qu'il veut atteindre à travers l'art et ses intentions artistiques. Ce conflit entre l'effet de ses œuvres et l'intention artistique est beaucoup plus perceptible dans l'évolution littéraire de Bertolt Brecht. Ainsi nous pouvons remarquer dans les premières œuvres de Brecht, œuvres basées plus sur l'effet qui est la provocation et la protestation qu'un programme esthétique. En effet, le combat de Brecht fut d'abord interne, c'est-à-dire contre le système d'oppression politique nazie et ensuite il devient externe, international. Mais comment expliquer cet état de fait?

Après 1945, le monde entier venait à peine de vivre les deux guerres mondiales les plus meurtrières et les plus dévastatrices de l'histoire de l'humanité. Ces guerres qui étaient de source particulièrement idéologique (Bloc Capitaliste contre le Bloc Communiste) ne consistaient pas uniquement en des batailles militaires, armées ou en une démonstration des armements de guerre, voire la course aux armements. Pis, ces guerres idéologiques

---

[237] Dieter Thiele: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder. Verlag Moritz Diesterweg, 4. Auflage 1997, Frankfurt am Main: p. 21.
„Das, Brecht erstrebt, überhaupt nichts mit Ästhetik zut un hat. Brecht will nicht sowohl Kunst schaffen als auch politische Wirkung ausüben, er will ausschliesslich Politiker sein".
[238]Dieter Thiele, op.cit., p. 21.
„Ideologie, Ideologie, Ideologie. Nirgends ein ästhetischer Begriff ; das Ganze ähnelt der Beschreibung einer Speise, bei der nichts über den Geschmack vorkommt''.

reposaient sur des idéologues, des politiques, des scientifiques et mêmes des hommes de lettres qui s'étaient érigés pour la circonstance en des idéologues, parmi lesquels l'on pourrait citer Bertolt Brecht.

Toutefois les idées de Brecht étaient plus en faveur d'une révolution socialiste et communiste en Allemagne en ce sens que l'idéologie nazie a eu des conséquences tant sur les libertés individuelles que collectives. Les enjeux politiques et idéologiques qui prévalaient en Allemagne avaient plus de sens pour Bertolt Brecht que tout autre enjeu de la politique internationale telle la guerre hégémonique entre l'Est et l'Ouest. C'est vrai qu'après la Seconde Guerre mondiale, les Nazis n'étaient plus aux commandes en Allemagne, mais les séquelles d'une telle idéologie étaient encore présentes à l'intérieur comme à l'extérieur. Le nazisme, le fascisme et le totalitarisme, voilà autant d'idéologies contre lesquelles l'art et l'engagement brechtien s'étaient érigés et qui avaient contraint un bon nombre d'écrivains allemand à l'exil : Brecht en était un. Donc la fin du combat idéologique voire l'atténuation du combat idéologique entre le capitalisme et le communisme coïncida avec la fin du combat idéologique chez Brecht. Mais disons également que Brecht tendait vers les dernières heures de sa vie.

Par ailleurs, Brecht considère l'art comme quelque chose qui est plutôt destiné à la collectivité et par conséquent devrait pour lui être plus en faveur de l'action politique et de la transformation sociale que tout autre objectif. Ainsi dans ses œuvres didactiques il soumet son travail à des enjeux politiques tout comme il essaie de constituer l'essentiel de l'art, qui, à travers une vue historique, refuse la représentation de l'art en tant que besoin primitif de l'homme pour le temps présent. Bref, en tant que marxiste, Brecht voulait selon la pensée de Lénine qui est la suivante, faire de son art un outil de combat pour la libération de l'homme de l'oppression, de la lutte des classes : Nous dérivons notre esthétique, tout comme notre moralité, des besoins de notre combat[239].

Une seule et unique chose importe chez Brecht: l'on doit pouvoir jouir de l'œuvre d'art ou faire de l'œuvre d'art une source de production c'est-à-dire la rendre productive. Par ailleurs si nous poussons notre réflexion plus loin pour en savoir davantage sur l'esthétique théâtrale (la portée de l'œuvre) de Bertolt Brecht et les enjeux lointains de cette esthétique, nous aboutirons à la réalité suivante: Brecht n'est pas seulement homme de lettres, il est également philosophe et en tant que tel il s'est profondément inspiré de la philosophie pratique de Karl Marx et de Engels, d'où son attachement au marxisme. Il serait à cet effet absolument absurde de vouloir étudier Brecht sans avoir cherché au préalable à cerner le fondement de la pensée philosophique de Karl Marx. Hans Mayer le dit si bien:

[239] Knopf et al. (eds.). Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (22:433). „Wir leiten unsere Ästhetik, wie unsere Sittlichkeit, von den Bedürfnissen unseres Kampfes ab''.

> Quoi qu'on dise: sans la connaissance de la pensée marxiste, une analyse des œuvres de Brecht n'est absolument pas possible. Il n'est pas obligatoire d'être kantien, mais il est obligatoire d'avoir lu Kant si l'on veut l'on veut comprendre les grandes tragédies de Schiller comme ce dernier voulait qu'on les comprit[240].

Par conséquent Brecht a établi un lien très étroit et très systématique entre l'entendement philosophique et la théorie littéraire et pratique. Au-delà de Marx et d'Engels, disons que Brecht a épousé indirectement la philosophie de Feuerbach basée sur la recherche de l'intérêt pratique c'est-à-dire faire de la philosophie un instrument de transformation de la société. Il faut certes réfléchir sur le pourquoi et le comment des choses mais plus et mieux il faut proposer des solutions pratiques en vue de l'amélioration de la condition humaine. Brecht, en tant que disciple de Marx a épousé également cette pensée marxiste selon laquelle il ne faut pas se contenter d'expliquer le monde, mais il faut le transformer. Transformer le monde au sens brechtien du terme c'est changer l'ordre social, c'est parvenir à une révolution sociale par la réflexion et l'action. Ainsi la réflexion ou la pensée doit pousser au comportement et chez Brecht nous distinguons trois types de réflexion ou de pensée: La première c'est cette réflexion basée sur sa propre personne, sur soi-même et qui aboutit à l'autoformation, il s'agit de la pensée formatrice (ou de Bildungsdenken), la seconde c'est la pensée technique (ou technisches Denken) qui se rapporte à la science et à toute activité humaine et la troisième est la pensée politique.

En effet, la réflexion, voire la pensée chez Brecht devrait être utile à quelque chose, autrement dit toute réflexion ou pensée qui ne sert à rien ou qui n'est utile à aucune action pratique n'est pas pensée et cette conception brechtienne de la pensée est le fondement de toute chose. Cependant il ne conçoit pas la pensée et la conscience humaine comme des acquis, comme des aptitudes innées en l'homme. Pour Brecht il faut forger la pensée et la conscience se forge à travers un processus. La conscience est à ce titre comparée à la culture qui, à la différence de la nature n'est une chose acquise d'avance, mais il faut la provoquer. Par conséquent toute conscience chez Brecht est conscience de quelque chose. Cela signifie que la conscience présuppose la connaissance or toute réflexion théorique sur la connaissance doit pousser à l'action. Voilà pourquoi chez Brecht, toute pensée qui engage «eingreifendes Denken» a pour fondement les aspects théoriques de la connaissance. Par ailleurs tout ce qui est objet de connaissance chez Brecht, peut être transformé, autrement dit ce que nous ne pouvons pas connaître, c'est ce qui n'est pas transformable:

> Devrions-nous simplement que nous ne pouvons pas connaître ce que nous ne pouvons pas transformer et qui ne peut cependant nous transformer? Les situations ou les choses qui ne sont pas transformables à

[240] Hans Mayer. Brecht et la tradition, Arche, Francfort-sur-le Main, 1977: p. 82.

> travers la pensée(ne dépendent pas de nous) ne peuvent être pensées. L'on ne peut donc connaître seulement les choses qui se transforment[241].

Partant donc de la conception Brechtienne de la connaissance, nous pouvons affirmer que tout objet de connaissance est capable d'être transformé. Cette conception n'a qu'un seul et unique but: Brecht veut emmener l'homme à la révolution, à l'engagement et donc à réaliser que le monde, la société est transformable et par conséquent les lois sociales et surtout les classes sociales qui constituent un frein à l'épanouissement des citoyens peuvent être modifiées et même peuvent disparaître. C'est cette conception qui constitue le fondement du théâtre épique, le théâtre dialectique. Essayons de mieux définir le théâtre épique chez Brecht. Le théâtre épique, qu'est-ce qu'il est en réalité? Qu'est-ce qu'il n'est pas?

Le théâtre épique de Bertolt Brecht est par essence un nouveau type de théâtre qui s'oppose à l'ancien type qui est le théâtre aristotélicien ou le théâtre d'illusion. Ce théâtre d'illusion est selon Brecht très loin de transformer la pensée du spectateur et de lui faire prendre conscience de sa situation et de s'engager en vue de la transformation de cette situation et de sa société. Dans ce théâtre le spectateur s'identifie à l'acteur, il rit avec lui quand il rit et pleure avec lui quand il pleure. Or, le théâtre épique est tout autre. Walter Benjamin présente ce théâtre comme suit:

> Ce dont il s'agit dans le théâtre d'aujourd'hui se définit plus exactement par rapport à la scène que par rapport au drame…Les rapports fonctionnels entre scène et public, texte et représentation, régisseur et acteur demeurèrent quasiment inchangés. Le théâtre épique part de la tentative de les modifier fondamentalement. Pour son public, donc, cette scène ne constitue plus « les planches qui signifient le monde » Pour sa représentation, le texte n'est plus l'assise de base, mais un réseau de coordonnées dans lequel s'inscrit le produit de cette représentation, comme autant de formulations nouvelles. Pour son acteur, le metteur en scène ne fournit plus d'indications recherchant l'effet, mais des thèses sur lesquelles prendre position. Pour son metteur en scène, l'acteur n'est plus un mime ayant à s'incorporer un rôle, mais un chargé de fonction devant inventorier ce rôle[242]…

Pour Walter Benjamin, le théâtre épique est principalement basé sur les gestes et cela comporte des avantages:

---

[241]Raimund Gerz. Bertolt Brecht und der Faschismus. Bouvier Verlag Herbert Grundmann: Bonn, 1983: S. 16.
Sollten wir nicht einfach sagen, dass wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert? Zustände und Dinge, welche durch Denken nicht zu verändern sind (nicht von uns abhängen) können nicht gedacht werden. Man kann also die Dinge nur deswegen erkennen, dass sie sich verändern.

[242]Walter Benjamin, Qu'est-ce que le théâtre épique? In : Essais sur Brecht, La Fabrique éditions, Paris, 2003, p. 18.
Voir aussi Walter Benjamin, Essais sur Brecht , Fabrique Éditions, Paris, 2003 In
www.youscribe.com/.../sciences-humaines-et-sociales/essais-sur-brecht-2561952
Traduit de l'Allemand en Français par Philippe Ivernel

> Le théâtre épique est gestuel. Dans quelle mesure il sera poétique au sens traditionnel, c'est une question en soi. Le geste constitue son matériau; et la mise en valeur adéquate de ce matériau, sa tâche. Face aux expressions et assertions des gens d'une part, et devant la complexité ou l'opacité de leurs actions d'autre part, le geste offre deux avantages: D'abord il ne peut être falsifié qu'à un certain degré et le sera d'autant moins qu'il reste anodin et plus habituel. Ensuite, contrairement aux actions et aux autres entreprises des gens, il a un début fixable et une fin fixable. Cette clôture, ce cadrage strict de chaque élément d'une attitude néanmoins globalement prise dans un influx vivant, constitue même un des phénomènes dialectiques fondamentaux du geste. En découle une conclusion importante: plus souvent nous interrompons quelqu'un d'agir, plus nous obtenons de gestes. Pour le théâtre épique, l'interruption de l'action se trouve donc au premier plan. C'est en elle que réside la prestation formelle des sons brechtiens avec leurs refrains rudes, déchirants. On peut établir, sans anticiper sur l'étude délicate de la fonction du texte dans le théâtre épique, que sa fonction principale consiste dans certains cas à interrompre l'action- loin de l'illustrer ou de la faire avancer[243].

Le théâtre épique est plus porté sur la présentation des situations que le déroulement des actions:

> Et pas seulement l'action d'un partenaire, mais tout aussi bien celle du personnage lui-même. C'est le retardement dû à l'interruption et la découpe en épisodes due au cadrage qui font du théâtre gestuel un théâtre épique. Le théâtre épique, a-t-on expliqué, n'a pas tant à dérouler des actions qu'à présenter des situations…Le théâtre épique garde sans cesse la conscience vivante et productive du fait qu'il est théâtre. Cette conscience le rend apte à traiter les éléments du réel dans le sens d'un arrangement expérimental, et c'est au terme de cette expérience, non à son début, que se révèlent les états de choses. Ils ne sont pas rapprochés du spectateur mais éloignés de lui. Et le spectateur, dès lors, prend connaissance de leur réalité non avec suffisance, comme dans le théâtre naturaliste, mais avec étonnement. Etonnement par lequel le théâtre épique met à l'honneur une pratique socratique, de façon pure et dure[244].

Le théâtre épique provoque l'étonnement chez l'individu; plus il s'étonne plus l'intérêt grandit chez lui:

> Chez l'individu qui s'étonne, l'intérêt s'éveille. Chez lui et uniquement chez lui, l'intérêt se manifeste à son origine. Or, rien ne caractérise mieux le mode de pensée brechtien que la tentative du théâtre épique pour assimiler directement cet intérêt à celui de l'expert. Le théâtre épique s'adresse à des individus intéressés qui «ne pensent sans motif». Or, c'est là une attitude qu'ils partagent entièrement avec les masses. Dans l'effort pour intéresser ces masses au théâtre en expertes, mais non par la voie de la culture (Bildung), c'est le matérialisme de Brecht qui s'impose sans équivoque[245]…

Le théâtre épique a diverses formes de présentations qui sont assez nouvelles:

> Le théâtre épique présente des formes qui répondent aux nouvelles techniques, du cinéma comme de la radio. Il est à la hauteur de la technique (…) Le théâtre épique apporte à la scène le même acquis. Il n'y a pas pour lui en principe, de spectateurs en retard. Phénomène qui en même révèle une chose : la brèche qu'il ouvre dans le théâtre considéré comme manifestation sociale est bien plus grande que le dommage qu'il inflige au théâtre considéré comme divertissement vespéral[246]…

Le théâtre épique n'est pas figé sur une forme de représentation unique. En effet, il offre plusieurs possibilités tant au metteur en scène qu'aux spectateurs dans leur manière de réagir qui peut s'avérer multiforme. Ceci enrichit fortement la réflexion:

---

[243]Walter Benjamin, op. cit., pp. 20-21.
[244] Idem., p. 21.
[245]Walter Benjamin, Qu'est-ce que le théâtre épique? In : Essais sur Brecht, La Fabrique éditions, Paris, 2003, p. 22.
[246] Idem., pp. 24-25.

> «Ce qui peut se passer ainsi peut aussi se passer autrement» -telle est l'attitude de fond de qui écrit pour le théâtre épique…Le théâtre épique met en question le caractère divertissant du théâtre; il ébranle sa validité sociale en le dépouillant de sa fonction dans le régime capitaliste; et troisième point- il menace la critique dans ses privilèges…Dans le théâtre épique, l'éducation de l'acteur consiste en un mode de jeu qui l'assigne à la connaissance ; et sa connaissance, à son tour détermine tout son jeu, non seulement à travers le contenu, mais encore à travers les tempi, les pauses et les accentuations. Toutefois, il ne faut pas entendre cela au sens d'un style[247]…

Le mode de présentation dans le théâtre épique importe plus que toute autre chose. Il existe toujours un dialogue entre la représentation de l'évènement et le contenu de cet évènement, à savoir la scène:

> Le théâtre épique est un édifice à considérer rationnellement, où les choses demandent à être comprises, donc il faut que son mode de présentation vienne au- devant de ce mode de considération…La tâche suprême d'une mise en scène épique consiste à exprimer le rapport entre l'action représentée et l'action que constitue la représentation. Si le programme de formation marxiste est déterminé dans son ensemble par la dialectique à l'œuvre entre le comportement de l'enseignant et celui de l'apprenant, l'analogie se fait jour dans le théâtre épique avec l'incessante confrontation entre l'évènement scénique qui est montré et le comportement de scène qui le montre. Le commandement suprême de ce théâtre est que le «montrant»- le comédien en tant que tel- « soit montré[248]…»

L'acteur dans le théâtre ancien et celui dans le théâtre épique sont diamétralement opposés. Le premier acquiesce tout, est d'accord avec tout ce qui lui est présenté sur la scène et par conséquent allie cette situation à celle déjà vécue; le second, au contraire se pose mille et une question sur le bien-fondé d'un comportement sur scène et se met immédiatement à y réfléchir en vue de trouver lui-même la réponse à ces interrogations:

> Si donc l'acteur du théâtre ancien se retrouvait parfois, en tant que «comédien», voisin du prêtre, il prend place dans le théâtre épique à côté du philosophe. Le geste démontre l'importance et la validité sociales de la dialectique. Elle met à l'épreuve l'état des choses chez les hommes (…) C'est alors un comportement dialectique immanent qui est révélé comme en un éclair dans l'état des choses- en tant qu'il porte l'empreinte des gestes, actions et paroles humaines. L'état des choses que décèle le théâtre épique n'est autre que la dialectique arrêt. Car, de même que chez Hegel le déroulement du temps n'est pas n'est pas la mère de la dialectique mais seulement le médium dans lequel se présente celle-ci, de même dans le théâtre épique le déroulement contradictoire des propos énoncés ou des comportements adoptés n'est pas la mère de la dialectique. C'est le geste lui-même qui l'est[249]…

Par ailleurs, Walter Benjamin va plus loin pour définir les facteurs fondamentaux qui déterminent le théâtre épique de Bertolt Brecht. Ces facteurs fondamentaux sont au nombre de huit (8) qui sont: le public détendu, la fable, le héros non tragique, l'interruption, le gestus citable, le Lehrstück (pièce didactique), l'acteur et le théâtre sur le podium. Il définit ces différents facteurs comme suit:

> Le concept de théâtre épique (que Brecht a formé en théorisant sa propre poétique) marque avant toutes choses que ce théâtre souhaite un public détendu, qui suit l'action avec relâchement. Ce public, à vrai dire, se manifestera toujours comme un collectif, en quoi il se distingue du lecteur, toujours seul avec son texte.

[247] Idem., pp. 26-28.
[248] Idem., p. 31.
[249] Walter Benjamin, op. cit.; pp. 31-32.

> De surcroît, en tant que collectif précisément, il se verra le plus souvent incité à une prompte prise de position. Mais ce devrait être, selon Brecht, une prise de position réfléchie, donc détendue, bref venant de personnes intéressées (…) A leur participation est destiné un double objet. Premièrement, les évènements; il les faut aussi faits qu'ils soient contrôlables, aux moments décisifs, en partant de l'expérience du public. Deuxièmement, la représentation en son armature artistique, elle demande à être modelée dans la transparence. Le théâtre épique s'adresse à des intéressés «qui ne peuvent pas sans motif». Brecht ne perd pas de vue les masses, dontcette formule est censée traduire l'usage conditionnel de la pensée. Dans la tentative pour intéresser son public au théâtre en expert, mais non par le moyen de la simple culture (Bildung), s'impose une volonté politique[250].

Quant à la fable il dira ceci:

> Le théâtre épique doit «dépouiller la scène de sa matière à sensation». Souvent, une fable ancienne le servira mieux qu'une nouvelle. Brecht s'est posé la question de savoir si les évènements que présente le théâtre épique ne devraient pas être déjà connus. Celui-ci se comporterait alors envers la fable comme le maître de ballet envers sa jeune élève; il aurait pour premier soin de lui délier les articulations jusqu'à la limite du possible…Ce théâtre se trouve lié au déroulement du temps de façon tout autre que le théâtre tragique. Parce que la tension, ici, a moins à faire avec l'issue des évènements qu'avec leur détail, il peut couvrir de plus vastes espaces de temps[251].

Qu'en est-il du héros non tragique?

> Brecht, pour sa part, a souvent tenté de faire du penseur lui-même, voire du sage, le héros dramatique à proprement parler…Peut-être, dans le sens de Brecht, ne sera-t-il pas trop hardi d'aborder le sage comme le parfait de leur dialectique[252].

Quant à l'interruption, il dira que:

> Brecht dissocie son théâtre, en tant qu'il est épique du théâtre dramatique au sens plus étroit, dont Aristote a formulé la théorie. C'est pourquoi Brecht introduit la dramaturgie correspondante comme non aristotélicienne, de même que Riemann a pu introduire une géométrie non-euclidienne. Cette analogie peut mettre en évidence que ces formes de la scène ne sont pas dans un rapport de correspondance. Chez Riemann l'axiome des parallèles a disparu. Ce qui disparaît dans l'œuvre dramatique de Brecht, c'est la catharsis aristotélicienne, la décharge des affects par l'identification vers le destin émouvant du héros. (…) Le théâtre épique, estime Brecht, n'a pas tant à développer des actions qu'à présenter des états de choses. Mais présenter, ici, ne signifie pas reproduire au sens des théoriciens naturalistes. Il s'agit avant tout, au contraire, de commencer par découvrir les états de choses. (On pourrait aussi dire: de les distancer). Cette découverte (distanciation) des états de choses se fait par interruption des déroulements[253].

Qu'en est-il du gestus citable?

---

[250]Walter Benjamin, op. cit.; pp. 38-39.
Lire également:
Robert Bresson, Tram, film et festival dans www.microsillons.org/.../downloads/TFF.pdf. Il présente le spectateur lors du déroulement du film dans un tram comme une personne devant garder une certaine retenue comme celui dans le théâtre épique. Nous avons visité ce site en date du 06 octobre 2017.
[251] Walter Benjamin, op. cit.; pp. 39-41.
[252] Walter Benjamin, op. cit.; p. 40.
[253] Idem., pp. 41-42.

> « L'effet produit par chaque phrase», est-il dit dans un poème didactique de Brecht, « fut attendu et découvert. Et on l'attendit jusqu'à ce que la foule eût mis les phrases sur le plateau de la balance. Bref, il y avait interruption du jeu. Ici, on peut élargir en se rappelant que l'interruption est un des procédés majeurs de toute mise en forme. Il dépasse amplement le domaine de l'art (…) Rendre les gestes citables», voilà une des prestations capitales du théâtre épique. Il faut que le lecteur sache espacer ses gestes comme un typographe espace les mots. Cet effet peut être atteint quand par exemple l'acteur en scène cite lui-même son geste…Ce qui dans le drame épique est généralement un moyen artistique des plus subtils devient, dans le cas particulier de la pièce didactique, un des buts les plus proches. Au demeurant, le théâtre épique est per definitionem un théâtre gestuel. Car plus nous interrompons un individu en train d'agir, plus nous obtenons de gestes[254].

Il dira du Lehrstück ou de la pièce didactique que:

> Le théâtre épique est conçu de toute façon aussi bien pour ceux qui jouent que pour les spectateurs. La pièce didactique se singularise essentiellement comme un cas particulier du fait que, par une pauvreté toute particulière de l'appareil, elle simplifie et suggère la permutation du public avec les acteurs et des acteurs avec le public. Et en effet, il est plus facile de jouer le «maître» que le «héros»[255].

De l'acteur dans le théâtre épique de Brecht, il dira ceci:

> Le théâtre épique, comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc, par lequel des situations particulières de la pièce, bien détachées les unes des autres, vont se heurter les unes aux autres. Ce sont les songs, les légendes, les conversations gestuelles qui détachent une situation de l'autre (…) Brecht déclare: «L'acteur doit montrer» une chose et il doit se montrer lui-même. Il montre naturellement la chose en se montrant et il montre en montrant la chose. Bien que l'un et l'autre coïncident, cette coïncidence ne doit pas faire disparaître l'opposition entre les deux tâches.En d'autres termes: l'acteur doit se réserver la possibilité de sortir du rôle avec art. Il ne doit pas oublier, au moment donné, de mettre en avant celui qui réfléchit (sur sa partie)[256].

Enfin il dira au sujet du théâtre sur le podium:

> Ce qui importe au théâtre épique se laisse plus facilement définir à partir de l'idée de la scène qu'à partir de l'idée d'un nouveau drame. Le théâtre épique rend compte d'un fait qu'on a trop peu remarqué. Ce fait peut être désigné comme le comblement de la fosse d'orchestre. L'abîme qui sépare l'acteur du public comme les morts des vivants, l'abîme dont le silence augmente le sublime du spectacle dramatique et dont la musique accroît l'ivresse à l'opéra, cet abîme qui, d'entre tous les éléments de la scène, porte la marque la plus indélébile de son origine sacrale, a perdu de plus en plus son importance. La scène est encore surélevée. Mais elle ne surgit plus d'une profondeur insondable: elle s'est muée enpodium. La pièce didactique et le théâtre épique sont un essai pour s'installer sur ce podium[257].

---

[254]Idem., pp. 42-43.
[255] Idem., pp. 43-44.
[256] Walter Benjamin, op. cit., p. 45.
Presse universitaire du septentrion. Au chapitre 1. Les attractions au cinéma : histoires d'une longue relation, on y montre l'attraction que produit une scène cinématographique de même qu'une pièce dans le théâtre épique, voir. pp.47-83, http://books.openedition.org/septentrion/9462?lang=fr. Nous avons visité ce site en date du 06 octobre 2017.
[257]Walter Benjamin, op. cit., pp. 45-46.
Cette caractéristique du théâtre épique a été abordée par Robert Bresson, Tram, film et festival dans www.microsillons.org/.../downloads/TFF.pdf, op.cit.

A travers le théâtre épique, l'on peut affirmer que Brecht était à la recherche d'un certain idéal, c'est-à-dire Brecht ambitionnait créer un théâtre de libération de l'homme du capitalisme. Même s'il ne l'a pas totalement réussi, Brecht a pu révolutionner le théâtre en y apportant des éléments novateurs dans ce théâtre. Ceci fait aujourd'hui du théâtre brechtien, un théâtre incontournable. Jean-Louis Bandet le dira si bien:

> Le théâtre épique théorise ce que l'on appelle maintenant le «second degré», soit en lui l'essence même du théâtre; le spectateur, quel qu'il soit, comprend-il toujours «au second degré»? Brecht, s'il n'a pas sans doute pas atteint le but qu'il s'était fixé, de créer un théâtre concrètement engagé dans le processus révolutionnaire de libération de l'homme, et de dépassement du capitalisme, a réussi à devenir ce qu'il ambitionnait par ailleurs, un «classique moderne[258]».

1.4 Le Lehrstück «müllérien»

Avant d'aller plus loin en ce qui concerne le Lehrstück müllérien, nous pouvons retenir ce qui constitue l'essentiel du Lehrstück: Les points fondamentaux peuvent se résumer de la façon suivante. D'une part, le Lehrstück n'a pas pour fonction d'être une représentation instructive pour des spectateurs, mais comme Bernard Dort le montra dès 1960, de servir d'exercice didactique aux acteurs eux-mêmes. Le but n'est donc pas d'enseigner (lehren), comme la terminologie peut le suggérer, mais d'apprendre (lernen), si bien que le terme de *Lerntheater* serait plus approprié. En outre, il ne s'agit pas de la transmission d'un savoir, mais de l'apprentissage de la dialectique, c'est-à-dire d'un entraînement à une méthode, celle de la dialectique matérialiste : ce sont des « exercices » d'assoupissement pour ces athlètes de l'esprit que les bons dialecticiens se doivent d'être. Enfin le « Lehrstück » est l'anticipation du théâtre de l'avenir ; c'est-à-dire qu'il est la forme de théâtre de la société sans classes. Les pièces épiques de l'exil et de la maturité sont en retrait par rapport à cette à cette forme avancée[259].

Heiner Müller prend de la distance vis-à-vis du Lehrstück brechtien qu'il considère comme une forme théâtrale qui n'est plus adaptée aux réalitées politiques et sociales de l'ère contemporaine. Donc, Müller veut inscrire son Lehrstück dans la perspective d'un nouveau type de théâtre qui éduque et qui transforme la conscience de l'individu. Cette désillusion chez Müller vis-à-vis du théâtre Brechtien s'explique, en effet, par le fait que Brecht lui-même ne parvient pas à appliquer sa « théorie » parce qu'elle n'est réalisable que dans un type de société qu'il ne connut pas et que Müller ne connaît pas davantage[260].

[258] Raimund Gerz. Bertolt Brecht und der Faschismus, op. cit., S.16.
[259] Maier-Shaeffer, Heiner Müller et leLehrstück, op. cit., p. 24.
[260]Maier-Shaeffer , Heiner Müller et le Lehrstück, p. 30.

Face à ce que Müller considère comme une désillusion qui consiste en l'incapacité du Lehrstück brechtien de transformer la société, contrairement à ce qu'il prétend, Heiner Müller fait un « adieu » au Lehrstück brechtien en écrivant à cet effet des pièces qui confirment cet état de fait. Florence Baillet le dit si bien:

> Le texte de „ L'Adieu à la pièce didactique'' a donc souvent été interprété comme le signe d'une rupture au sein de l'œuvre mullérienne : des pièces telles que *Philoctète* en 1964, *Horace* en 1969 (dont le titre est une allusion à la pièce de Brecht Les Horaces et les Curiaces) et Mauser en 1970, réunies par l'auteur lui-même sous l'appellation de „ série expérimentale''seraient des variations mullériennes du Lehrstuck, tandis qu'une pièce comme Hamlet-machine, écrite en 1977, témoignerait d'une prise de distances par rapport à ce théâtre brechtien en annonçant l'échec de la Révolution et en recourant à une forme fragmentaire[261].

Florence Baillet dira que «L'Adieu à la pièce didactique» est par conséquent à considérer dans le cadre d'une évolution de l'écriture müllerienne entamée bien avant 1977 et réagissant aux évènements historiques. Aussi *Mauser* est-il un témoignage de cet intime accord ou désaccord de Müller avec Brecht. Dans un entretien de 1979 intitulé «vive la contradiction !», il souligne explicitement la référence à son aîné, tout en affirmant sa volonté d'une prise de distance vis-à-vis de ce dernier. *Mauser* constituerait en ce sens «une tentative de réécrire *La décision* en prenant en compte les évènements qui se sont produits pendant les décennies séparant l'écriture de la *Décision.*

En réalité Heiner Müller exprime sa prise de distance de la forme didactique de Bertolt Brecht à travers cette lettre intitulée*« L'Adieu à la pièce didactique »* Il s'agit, en effet, d'une lettre de Heiner Müller à Reiner Steinweg, exprimant le refus de l'auteur dramatique de collaborer aux travaux du philologue sur Brecht. Müller manifeste en réalité son désir de prolonger l'œuvre brechtienne au lieu de se contenter de l'exhumer, de „ commencer là où il s'est arrêté, autrement dit d'entreprendre un dialogue critique avec la théorie et la pratique du fondateur du Lehrstück.

En lieu et place d'un Lehrstück brechtien, Müller propose l'œuvre shakespearienne. À la «leçon» que semblent dispenser un Lehrstück tel que *La Décision* ou bien les pièces-paraboles, il préfère un Shakespeare qui « ne juge pas ». En 1977, HeinerMüller rédige non seulement « L'Adieu à la pièce didactique», mais aussi le texte intitulé Hamlet-machine, qu'il présente lui-même, lors d'une interview de 1978 intitulée «Il s'agit de développer une nouvelle dramaturgie», comme «l'aboutissement d'un lent processus de réduction» entamé en 1957 avec *L'Homme qui casse les salaires.*

Cette prise de distance vis-à-vis du Lehrstück brechtien n'est pas seulement au niveau du fond, c'est-à-dire une nouvelle forme de théâtre qui exprime l'échec de la première qui était supposée contribuer à la révolution

[261] Florence Baillet, Heiner Müller, p.132.

socialiste en RDA, mais aussi de la forme. Ainsi, à travers le Lehrstück müllérien, nous notons une certaine évolution. Ceci est confirmé par Florence Baillet:

> L'évolution de son écriture (Heiner Müller) aurait peu à peu conduit à une forme fragmentaire radicale, en l'occurrence au démontage d'Hamlet, dont les cinq séquences constituant en tout et pour tout huit pages. Selon Heiner Müller, il n'y a plus d'Histoire (et donc d'Histoire), dans la mesure où la Révolution, qui était encore de Mauser, devient impossible. La mise en pièce du drame est alors une manifestation de cet échec[262].

Par ailleurs, Francine Maier-Shaeffer renchérit cette position de Heiner Müller en ce qui concerne le choix d'une nouvelle forme d'écriture théâtrale en ces termes. Pour lui, il faut parvenir à un dépassement de la forme d'écriture brechtienne:

> L'on peut seulement voir Brecht d'une nouvelle façon si l'on a eu un accès et un contact avec Shakespeare[263].

1.5 Le sens du tragique dans le théâtre «müllérien»

Müller a toujours été considéré comme un auteur tragique. Il en est de même de son théâtre que l'on met au rang des tragédies. La tragédie, en effet, est la marque caractéristique du théâtre européen. HeinerMüller confirme cette réalité:

> La tragédie et le mythe constituent le fondement du théâtre occidental. Depuis leurs transformations pendant leur apogée au 5eme siècle avant Jésus-Christ , les nouveaux drames ont toujours été influencés et ont servi à nouveau de prétextes aux autres pièces, par exemple, l'Iphigénie de Goethe comme transformation de l'Iphigénie en Tauride d'Euripide a quelque peu influencé les drames jusqu'à ce jour[264].

Mais quel est le sens du tragique dans le théâtre de Heiner Müller? Avant d'aller plus loin en ce qui concerne le théâtre tragique chez Heiner Müller, faisons un clin d'œil au sens du tragique chez Bertolt Brecht qui est considéré comme le tout premier dramaturge dont Heiner Müller s'est inspiré.

Le tragique est aussi la forme dramatique que Brecht a donnée à son théâtre. A la différence du théâtre bourgeois qui ne fut qu'une simple représentation de la réalité sociale qui faisait l'apologie de la classe bourgeoise, Brecht veut plutôt un théâtre au service de la masse populaire; un théâtre de révolte contre la classe bourgeoise. Ainsi le héros tragique dans les œuvres dramatiques majeures de Brecht n'est que l'incarnation de la bourgeoisie qu'il avait hâte de renverser pour proclamer la victoire d'une nouvelle classe qui est la classe prolétarienne. Il s'agissait donc pour lui de transformer la société dominée par le capitalisme

[262] Florence Baillet, Heiner Müller, op.cit.
[263]Maier-Shaeffer, Heiner Müller et le Lehrstück, op. cit., p. 297.

[264] Eva C. Huller, Griechisches Theater in Deutschland: Mythos und Tragödie bei Heiner Muller und Botho Strauss, 2007, Bohlau Verlag GmbH& Cie, Koln, Weimar, Wien.

avec en son sein la lutte des classes sociales, en une société communiste sans classes sociales, ni de propriété privée mais où les biens sont la propriété de tous.

Ainsi en tant que « disciple de Brecht », Heiner Müller dont l'idéologie est aussi la révolution prolétarienne dirigée contre la bourgeoisie, prône dans la plupart de ses drames la victoire des personnages considérées comme faibles sur les personnages qui incarnent la haute bourgeoisie. Il critique le fascisme mais aussi la réalité de la RDA. Nous remarquons cet état de fait dans le drame de Müller *«der Auftrag ».* Dans ce drame, Débuisson,, le chef de la mission, fils d'un colon blanc, propriétaire d'une plantation ou travaillent des esclaves, trahit la révolution. Il fait plûtot porter la victoire à Sasportras; Müller le présente comme un héros, puisqu'il continue la mission et préfère mourir que trahir les noirs.

Quel est en réalité le sens du tragique chez Heiner Müller. En réalité, Müller n'est jamais parvenu à définir de manière claire. Müller-Scholl soutien cette réalité:

> Ce que Müller entend par «tragique», en effet, il ne l'a jamais défini de manière abstraite. Donc l'on tente de faire un rapprochement avec son concept à travers les extraits de textes dans lesquels il donne des indications peu claires tout comme ceux où il introduit le tragique[265].

La compréhension du concept du tragique chezMüller est fondamentalement liée à celle de Bertolt Brecht dans la perspective de lutte contre le fascisme. Ainsi, le concept de tragique chez Müller est à comprendre sous huit angles bien différents que Müller -Scholl définit comme suit:

Premièrement: Le tragique pour Müller, est généralement parlant lié au conflit de différentes lois de mouvement.

Deuxièmement: Pour vivre ce conflit, cela a besoin d'un modèle exigeant d'une totalité, d'un grand récit qui est mis en relief.

Troisièmement: Cette mise en relief doit se faire de manière inconnue pour la première fois.

Quatrièmement: Le conflit tragique produit l'horreur et comme cela signifie de manière cohérente la peur.

Cinquièmement: Les ordres qui coïncident se reflètent les uns sur les autres mais ne sont pas unifiables. D'une manière simple la dialectique, une loi du mouvement dans la forme concrète du matériel dont elle a besoin pour devenir une réalité historique, se heurte n'accepte pas le modèle qui doit leur être inscrit.

[265] Nikolaus Müller Scholl, Tragik, Komik, Groteske In Hans-Thiès Lehmann & Patrick Primavesi (Hrsg.), Heiner: Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, JB Metzlersche Verlagbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart, 2003, pp. 83-83.

Sixièmement: En coïncidence des deux ordres, on arrive soit à un nouvel ordre ou à aucun ordre du tout. En ceci se trouve le point clé de la dispute avec Brecht en ce sens que le moment esquissé de l'effondrement du modèle « archéotéleologique » de l'histoire avance par conséquent de manière générale dans les luttes de classes structurées tragiquement et de manière antagoniste d'une société sans classe sociale.

Septièmement: Le tragique, comme Müller le décrit, est lié à l'effondrement de l'expérience de la rencontre avec un autre, expérience au cours de laquelle toutes les valeurs expérimentales et les procédures seront vaines qui comptent parmi les catégories de la donnée, de l'événement ou de la communauté;

Huitièmement: Ce qui décrit le tragique et qui intéresse Müller est qu'il naît d'une frontière inhérente des Lumières: Les côtés sombres des Lumières ne sont pas à l'extérieur de celles-ci, les Lumières ne sont pas simplement l'Autre du mythe[266].

[266] Nikolaus Muller Scholl in Hans Thiès Lehmann, op. cit., p. 83.

2. Le théâtre «dadiéen»: un théâtre au service de la Négritude

Le théâtre de Bernard Dadié s'inscrit dans le mouvement de la Négritude. Mais que signifie ce concept? La naissance de ce concept, et celle d'une revue, Présence africaine, qui paraît en 1947 simultanément à Dakar et à Paris, va faire l'effet d'une déflagration. Elle rassemble des Noirs de tous les horizons du monde, ainsi que des intellectuels français, notamment Sartre. Celui-ci définit alors la Négritude comme : « la négation de la négation de l'homme noir[267]».

D'après Senghor, la Négritude est est tout ce qui valorise l'Afrique noire. Selon Senghor : « La Négritude n'est pas juste un concept; elle est pratique et exprime une culture. C'est l'ensemble des choses sur lesquelles reposent la vie économique, politique, intellectuelle, morale, artistique et sociale des populations d'Afrique et des minorités noires venant de l'Amérique, de l'Asie, de l'Europe et de l'Océanie. » Pour Césaire, « cette expression signifie dans un premier temps le rejet. Le rejet d'une assinilation culturelle; le rejet de l'image du Noir vivant en paix, qui n'est pas capable de bâtir sa propre civilisation. L'aspect culturel l'emporte sur le politique».

Sherer définit la Négritude comme étant la plus célèbre de l'idéologie africaine d'aujourd'hui, ou elle occupe une place centrale. Elle affirme l'existence d'un sentiment profond et spécifique des Noirs, qui les assure d'être en communion intime avec une essence originale des choses. Ce constat immédiat avec la nature assure, non seulement la spécificité, mais la supériorité de l'homme noir. En effet, cette communication élue avec un sens métaphysique de l'univers échapperait, sous forme aussi intense, aux autres races. La Négritude est un essentialisme. L'idée est née, dans les années 1930, de la conviction de quelques intellectuels analysant sur eux-mêmes le sentiment de la race noire qui les a conduits à une théorie de la négritude[268].

Ainsi, ce mouvement qui fut né à un moment où les valeurs culturelles noires étaient niées, bafouées, avait pour mission, la revalorisation des valeurs culturelles noires.

Bernard Dadié a touché à presque tous les genres, notamment la poésie, les contes, les romans, les nouvelles, les chroniques. Cependant, le théâtre est le genre de prédilection qui a joué un rôle particulier dans la vie littéraire de l'auteur. Cette place de choix qu'occupe le théâtre s'explique par le fait qu'à travers le théâtre, Bernard Dadié traduit les faits et vécus de la réalité quotidienne de son peuple dans un langage très simple pour captiver ses lecteurs et ses spectateurs, tout comme il est lui-même simple. Kotchy le dit bien dans son

[267]Voir définition de la Négritude dans fr.wikipedia.org/.../wiki/Négritude.
[268] Jacques Sherer, le théâtre en Afriqe noire francophone, PUF, 1992, pp. 70-71.

œuvre: Dadié est un ivoirien sympathique, l'air souriant, le mot d'esprit à portée de la bouche, toujours accueillant, et d'une simplicité étonnante[269].

Par ailleurs, le théâtre «dadiéen» n'est autre que le genre de théâtre qu'on nommait pendant la période coloniale de théâtre négro-africain d'expression française. Mais qu'est-ce qui caractérisait ce genre de théâtre? Le théâtre négro-africain d'expression française a connu son véritable essor pendant les années trente dans le cadre de l'Ecole Normale William Ponty qui était l'institution supérieure de l'enseignement colonial. Bien entendu, à l'époque, on ne parlait pas de « théâtre négro-africain », mais de « théâtre indigène d'expression française». Les autorités coloniales ne s'étaient pas contentées d'encourager ces activités théâtrales. Elles les avaient introduites dans le programme de formation des normaliens parce qu'elles y voyaient un moyen efficace de divertissement, d'encadrement et d'embrigadement idéologique.[270]

En effet, c'est à l'École William Ponty que Bernard Dadié a fait ses premiers pas dans le théâtre et Nicole Vinciléoni définit le cadre d'évolution de ce théâtre:

> C'est grâce aux efforts de Charles Béart, nommé professeur en 1935 et appuyé par le directeur Dirand, que se développe ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre de William-Ponty, un théâtre qui a l'originalité - en tout cas l'ambition-, par rapport à combien de théâtres scolaires, d'être moins un théâtre à l'école, un théâtre répétitif, d'imitation, qu'un théâtre de création, puisqu'il vise à inciter à une recherche de contenu et de forme pour s'adapter aux réalités locales et lui permettre d'être reçu par un large public[271].

Dadié a donc évolué dans un cadre scolaire où tout était mis en œuvre pour que les élèves soient enracinés dans leur propre culture, en plus de la culture française qu'ils recevaient. Ainsi, pour tous les élèves de l'école, y compris Dadié, il fallait observer une politique culturelle assez stricte, imposée par l'administration coloniale qui consistait à la promotion des valeurs culturelles noires. Ceci explique donc que l'action de Béart, selon Vinciléoni, s'inscrit naturellement dans cette nouvelle politique culturelle. Son mérite n'en est pas moindre de vouloir que ses élèves se tournent vers leur propre culture, ,, vers les puissances d'art que la race possède (...), qu'il faut sauver et mettre en valeur[272].

Par ailleurs, ce qui motivait les autorités de l'Ecole William Ponty à cette époque était certainement le souci de constater la disparition des valeurs culturelles noires. Donc, pour pallier cette

[269] Barthélémy Kotchy, La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié. p. 11.
[270] Guy Ossioto Madiohouan, Écrire en pays colonisé : Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 17. Cette pensée est aussi consultable sous le titre Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 du même auteur sur le site http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa31/pnpa31_04.html. Nous avons consulté ce site en date du 06 octobre 2017.
[271] Nicole Vinciléoni, Comprendre l'oeuvre de Bernard B. Dadié, p. 27
[272] Idem. p. 27.

situation, il était donc question de confier la tâche aux élèves d'aller auprès des personnes âgées afin de recueillir auprès d'elles, tel que Sherer le dit si bien:

> Les élèves s'employaient pendant les vacances à interroger les vieillards, les sages du village, pour recueillir les légendes et les traditions. Au retour à l'école, à deux ou trois, ils discutaient sur le choix du thème le plus scénique, le plus transposable en langue française, et fait important, le sujet, le plus proche du goût européen. Les élèves s'entouraient des conseils du directeur et des professeurs qui, de ce fait, orientaient ce théâtre[273].

Par ailleurs, pour les autorités de cette école, il était question d'utiliser cette forme artistique et pédagogique à des fins didactiques. Cette réalité est confirmée également:

Dans l'école qui formait les futurs cadres de l'administration coloniale, l'École William Ponty au Sénégal, Charles Béart décide de faire faire du théâtre aux élèves. On leur fait monter Molière, Feydeau, Labiche et surtout on incite les jeunes élèves à puiser dans les légendes ancestrales, dans des traditions reculées dont ils vont recueillir la mémoire au village, pendant les périodes de vacances. On leur demande d'adapter les histoires du village à la scène avec une intention quasi évidente, celle de montrer combien la tradition, en dépit de ses règles honorables, est finalement à la remorque du progrès et que la vérité est au contraire du côté d'une Afrique moderne qui avance main dans la main avec la France. On incite aussi à un théâtre historique qui montre l'aberration de la résistance africaine sanguinaire face aux pacifiques Français venus apporter la sérénité et extirper le mal[274].

Les pièces issues de William Ponty dans lesquelles donnent des auteurs comme Amon d'Aby, Coffi Gadeau ou Bernard Dadié sont toutes entières le résultat d'un marcottage qui se revendique saveur, tel que définit Charles Béart:

> Nos élèves qui, à l'ordinaire, pensent en Français, et en Français seulement, ont dû retourner à la langue mère, l'étudier comme jamais ils n'avaient fait, se pénétrer du sens de ses mots et de ses proverbes, et chercher l'équivalent français, l'image française, qui rendra d'aussi près que possible l'image mandingue, agni ou nago. C'est une excellente leçon de français, mais, et plus, c'est une des rares occasions ou la pensée française a pu se mêler intimement à la pensée indigène. Nos élèves ont été très applaudis[275].

La contribution de Dadié, c'est-à-dire son apport aux valeurs culturelles au sein de cet établissement était considérable. Mais que pouvons-nous comprendre de la politique culturelle mise sur pied au sein de l'École William Ponty? En effet, pour les autorités administratives de cette école, la culture africaine est morte et il ne s'agit plus désormais que de la conserver dans les musées[276]. Il fallait donc inciter les élèves en vue de la

[273] Jacques Sherer, Le théâtre en Afrique noire francophone, PUF, 1992, p. 27.
[274]Sylvie Chalaye, Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein, Éditions Théâtrales, Paris, 2004, p. 83.
[275] Idem., Sylvie Chalayé, p.83.
[276]Sylvie Chalaye, Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le syndrome Frankenstein, Éditions Théâtrales, Paris, 2004, p. 83.

réhabilitation de cette culture africaine en voie de disparition. Cette politique culturelle a non seulement contribué à la réhabilitation du théâtre africain d'expression française, mais elle a contribué à la formation d'auteurs dramaturgiques africains tels que Dadié et tous ceux avec lesquels il a fréquenté cette école. Cette contribution de taille est expliquée à travers ceci:

> Pour ce qui est du théâtre de Ponty, ou de l'impulsion décisive que lui donne Béart à partir de 1935, nous l'examinerons sous l'angle du concours qu'y apporta Bernard Dadié. Chaque année, aux vacances, les élèves devaient se documenter dans leurs villages sur des sujets portant sur la vie, les coutumes, les contes et légendes dans leurs régions. Ils présentaient ensuite, en dernière année, une sorte de mémoire sur leurs recherches dont la note entrait en ligne de compte pour l'examen de sortie. Les devoirs de vacances inspiraient pour une large part les sujets du théâtre de Ponty, ces pièces, qui chaque année scolaire, étaient présentées par les différents groupes originaires des colonies de l'AOF présents à l'école. C'est dans ces circonstances que Dadié fut conduit à écrire Assémien Déhylé, sa première production théâtrale. En effet, à la fête de sortie de la promotion 1934-1935, les élèves originaires de Côte d'Ivoire ne présentent qu'un chœur. Dadié sait qu'ils peuvent faire mieux, pense à une pièce et, réunissant ses camarades de promotion, leur en parle pour que chacun revienne de vacances avec un sujet. C'est le sien qui l'emporte[277].

Le théâtre de Bernard Dadié répond à une préoccupation majeure. En effet, dans « *Du rituel au théâtre-rituel»*, Hourantier parle dans son avant-propos de la nécessité de la création d'un théâtre négro-africain en soulignant le danger culturel suivant en ce qui concerne les valeurs culturelles africaines:

L'éclatement des structures traditionnelles, la perte de vieilles valeurs, la crise de l'identité ont conduit la nouvelle société africaine à chercher une forme d'esthétique qui favorisera cet accomplissement que la vie ne lui apporte pas et qui transformera cette vie. Devant les troublantes ressemblances entre la vie sociale et la pratique du théâtre, l'Africain cherche à son tour à établir un lien entre la création artistique et la trame de l'existence collective[278].

Arguant dans le sens d'un renforcement de l'art culturel à travers le théâtre, l'auteur de *Du rituel au théâtre-rituel* renchérit comme suit:

> Le théâtre en Afrique doit, comme partout ailleurs, se construire sans cesse comme réponse à des interrogations, à des angoisses, préserver son statut au sein de la collectivité et remplir son rôle social. Pour que l'acte théâtral puisse se définir comme acte social au sens fort du terme, on considère traditionnellement qu'il doit être porteur du pouvoir d'exprimer la vérité et la cohésion du groupe, qu'il doit célébrer ou formuler la vision collective qu'une société a d'elle-même, de son histoire et de ses rapports à l'Univers. Dans ce sens le théâtre revêt une nécessité pour atteindre une véritable régénération individuelle et collective[279].

Le théâtre de Dadié est en quête de l'identité culturelle noire. Le théâtre africain s'exprimera dans cette articulation du présent sur le passé qui ne s'est pas encore faite. Ce qui habite l'Africain, c'est cette nostalgie

[277] Sylvie Chalaye, Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le syndrome Frankenstein, Éditions Théâtrales, Paris, 2004, p. 83.
[278]Marie-José Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, Paris : L'Harmattan, p.7.
[279] Idem., Marie-José Hourantier, p.7.

de l'origine et de l'unité, de cette obsession de l'identité. Il lui faut à tout prix retrouver son passé pour en tirer profit, y rechercher des modèles exemplaires et formateurs. Et pour cela, il lui faut d'abord se départir des formes culturelles coloniales et néocoloniales, et repenser sa culture en général. Comment renaître et exister en tant que créateur, capable de construire son monde et de la développer? Comment retrouver son propre centre et son origine ? Autant de questions vitales qu'il faut résoudre ici et maintenant.

Par ailleurs, le théâtre de Dadié en tant qu'un art au service de la Négritude n'est autre que cet art dramatique vers lequel toutes les tendances intellectuelles noires ont convergé après les indépendances. Pour Chalaye[280], après les indépendances, la création artistique s'est engagée dans un panafricanisme revendicateur destiné à retrouver une estime de soi. La plupart des grands dramaturges se lancent dans un théâtre épique inspiré de Shakespeare ou de la tragédie classique dans lequel ils magnifient le héros de la résistance contre la colonisation. Il s'agit de construire pour l'Afrique une histoire au sens occidental qui galvanise le peuple noir. Chaka Zoulou, Samory Touré, Alboury, Béhanzin, Kimpa Vita, Toussaint-Louverture… autant de grands héros noirs qui en Afrique ou en Amérique ont lutté pour la dignité de leur peuple et résisté au pouvoir colonial, inspirent alors les dramaturges de toute la diaspora, maliens comme Seydou Badian avec *La Mort de Chaka*, béninois comme Jean Pliya avec *Kondo le requin*, guinéens comme Tamsir Niane avecSikasso ou la Dernière Citadelle, ivoiriens comme Bernard Dadié avec *Îles de tempête*, antillais comme Aimé Césaire avec La Tragédie du roi Christophe et même afro-américains comme Le Roi Jones avec le Le Bateau d'esclaves.

Ce type de théâtre qui s'appuie sur la langue française pour exprimer la culture africaine est appelé selon Fiangor, le théâtre de France: la population scolarisée passera alors de la phase d'assimilation à la phase d'imitation.[281] Cette utilisation de la langue française dans le théâtre africain à travers les œuvres de dramaturges africains comme Bernrad Dadié a donné l'impression à certains auteurs qu'il n'existe pas de théâtre africain. Or ce n'est vraiment pas le cas car les preuves attestent que l'art dramatique africain a existé, bien que véhiculé à travers des ressources orales. Ola Balogun est l'un des détracteurs de ce théâtre. Il dit ceci:

> Le théâtre est étranger à l'Afrique. Il n'existe donc pas de tradition théâtrale en Afrique : en fait de spectacle populaire, il n'y avait que la danse et les récits des conteurs attitrés (…) Le contact avec la civilisation occidentale a révélé le théâtre à l'Afrique en tant que moyen d'expression artistique[282].

[280]Sylvie Chalaye, Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein, Éditions Théâtrales, Paris, 2004, p. 83.
[281] Roger Koffi M. Fiangor : le théâtre africain francophone, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 27.
[282] Sylvie Chalaye, op.cit., p. 28.

Les dramaturges en Afrique francophone peuvent être divisés en deux groupes : d'une part ceux qui sont considérés comme appartenant à la vielle génération. Il s'agit de Bernard Dadié, Cheick Ndao, Kean Pliya, Guillaume Oyono Mbia et d'autre part ceux qui sont considérés comme ceux appartenant à la nouvelle génération de dramaturges d'Afrique francophone. Il s'agit Zadi Zaourou, Tchicaya U'Tamsi, Sony Labou Tamsi, Were-Were Liking, Sénouvo Zinsou. Ce dernier est très nostalgique du postmodernisme. Bien qu'il soit possible de parler par moment de conflits de génération entre ces deux, ces deux groupes ont pour élément commun la culture négro-africaine qu'ils essaient de mettre en valeur d'une manière ou d'une autre.

Pour Morgan, il existe un théâtre africain au vrai sens du terme, c'est-à-dire un théâtre qui tire ses sources de la pure tradition africaine. Ceci bat donc en brèche toute considération selon laquelle le théâtre africain est une photocopie du théâtre européen ou d'autres régions.

Il explique par ailleurs la dramaturgie francophone moderne comme étant enracinée dans les cultures ainsi que les traditions des différents peuples. Il l'affirme ceci:

> Il n'est pas surprenant ni fortuit que cette dramaturgie moderne et ce théâtre prouvent une telle attraction pour les Africains francophones et devienne un lien culturel important dans leur région. Un tel potentiel avait toujours existé pour au moins deux raisons possibles. La première raison est liée à la théâtralité attachée à la performance des rôles sociaux dans les sociétés traditionnelles. La région francophone, l'on devrait l'appeler, comprend longue série d'anciennes sociétés avec des structures sociales normatives hautement stratifiées qui s'étendent à la période de formation d'État centralisé. Ceci a commencé au Moyen-âge et a vu l'émergence des royaumes du Mali, de Macina, de Ségou Takulor, du royaume Wolof et du Congo[283].

En effet, dans les différentes sociétés ou les pratiques théâtrales sont particulièrement le reflet des différentes conceptions socio-culturelles, l'individu joue un rôle extrêmement important:

> Dans ces sociétés, l'individu est défini essentiellement en termes de son rôle, son statut, son âge ou son groupe linéaire- une caractéristique qui est le sujet de plusieurs livres portant sur l'histoire et la société de la région. Cela se reflète dans les œuvres littéraires telles que l'Aventure Ambigue de Cheickh Hamidou Kane, dans laquelle les personnages sont tout simplement connus sous le nom de Maître, le Chef, La Grande Royale, le Mbare (l'esclave), etc. Dans ces sociétés, la conduite individuelle et les relations entre les groupes sont codifiées par un mouvement symbolique et des actions, des gestes stylizés, des dances modelées, tandis que même le discours est formalisé en des formes fixes, des expressions stéréotypées et des tropes. Le résultat de cette manière de s'exprimer dans le comportement est que les relations entre les individus assument le type de relations entre ceux qui jouent les rôles (personnes sociales) et la vie sociale

[283] John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 1994.
That modern drama and theatre should prove such an attraction to Francophone Africans… and become an important cultural nexus in their region is neither surprising nor fortuitous. Such a potential had always existed for at least two possible reasons. The first of these is linked to the theatricality that attaches to the performance of social roles in these traditional societies. The Francophone region, it should be recalled, encompasses a tapestry of ancient societies with highly stratified and normative social structures stretching back to the period of centralized state-formation. This began in the Middle Ages, and saw the emergence of the Mali, Macina, Segu-Takulor, Wolof and Kongolese Kingdoms.

devient un jeu élaboré sous la forme d'une chorégraphie en jouant un acte (comme dans la mise en scène d'un drame) plutôt qu'à travers une interaction spontanée et naturelle[284].

Par ailleurs, cette interaction entre les différents groupes sociolinguistiques est tellement intense et considérable qu'il dépasse le cadre le plus restreint pour s'ériger en code, voire en des lois qui se traduisent sous une forme culturelle. Ce passage d'une forme de mœurs en culture caractérisant un peuple donné a été souvent présenté et exploité à des fins dramaturgiques par certains auteurs francophones. C'est le cas de Camara Laye dans l'Enfant Noir:

> Dans les sociétés traditionnelles francophones en Afrique, comme en fait dans plusieurs autres pays en Afrique, même l'expresssion des émotions personnelles du chagrin, de la détresse ou de la joie sont sujet de règles et d'une série de formats qui les transforment du royaume privé au royaume publique, de l'expérience personnelle au spectacle publique, complets avec des chants, des lamentations et des danses. Camara Laye (1971) capture cet aspect de la réalité traditionnelle dans *L'Enfant Noir,* dans laquelle le père du narrateur ne savoure pas son or en forgeant seul dans les recoins silencieux de son atelier. Sa joie au sujet d'un objet de bijouterie bien fabriqué, le narrateur nous dit, trouve toujours une expression dans une partie de l'attitude exprimée, la dance douga: aux premières notes de la douga, mon père se lèverait pour émettre un cri dans lequel, le bonheur et le triomphe se mêlent équitablement: En brandissant dans sa main droite le marteau qui était le symbole de sa profession et dans sa main gauche une corne de bélier remplie de substances magiques, il danserait la danse glorieuse[285].

Aussi, est-il important de souligner que les activités dramaturgiques sont assez populaires en Afrique francophone. En effet, ces activités sont liées aux rites individuels ou de groupes. Ces rites sont pratiqué

s pendant toutes les circonstances de la vie sociale ; qu'il s'agisse des moments de joie, de réjouissance ou de tristesse. De ce point de vue le théâtre en Afrique francophone et tout auteur de ce théâtre ne fait que traduire les faits réels vécus au quotidien au sein de sa société respective.Morgan le dit si bien:

> Mais il y a une seconde raison possible qui explique la popularité des activités théâtrales en Afrique francophone. C'est la survie la plus répandue et la plus durable dans cette région à dominance islamique, d'une prédominance des institutions et croyances culturelles islamiques, des rites initiatiques et de la performance rituelle. Ce n'est pas seulement juste une conduite individuelle et de relations entre les groupes qui sont ritualisées. La vie collective elle-même dans ses propres rythmes (agraire et saisonnier), les processus sociaux (la naissance, puberté, la circoncision, les mariages, l'intronisation) et réponses aux crises (la maladie, la mort, le conflit social, le malheur ou le désastre naturel), tous vus comme éruption

[284]Version originale
In these societies, the individual is defined essentially in terms of his role, status, age or lineage group-a feature that is the subject of several books on the history and sociology of the region. It is clearly reflected in literary works such as Cheikh Hamidou Kane's L'Aventure ambigue, where the characters are quite simply known as the Master, the Chief, the Most Royal Lady, the Mbare (slave) and so on. In thee societies, individual conduct and inter-group relations are codified into symbolic movement and actions, stylized gestures and patterned dances, while even speech is formalized into various fixed forms, formulaic expressions and tropes. The result of this expressivity in behavior is that relations between individuals assume the character of relations between role-players (social personae) and social life becomes an elaborately choreographed play, characterized by play-acting (as in stage drama) rather than by spontaneous and natural interaction.

[285]Camara Laye, *L'Enfant Noir*, p. 39 In John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 1994.

> menaçante du désordre, est sujet d'un cycle de cérémonie sociale sans fin, cycle dans lequel les performances rituelles séculaires sont une partie importante[286].

L'émergence de l'œuvre dramaturgique en Afrique francophone n'a malheureusement pas atteint son processus de maturité en ce qui concerne ses performances rituelles. Elle aurait pu évoluer tranquillement et donner ainsi un résultat assez originel et original ; malheureusement, la colonisation a freiné son processus de croissance ; de sorte que le dramaturge francophone, avec le contact de la colonisation se trouve confronté à un phénomène d'hybridation entre les mœurs africaines et la nouvelle culture européenne. Cette nouvelle mutation ou transaction de la dramaturgie rituelle en Afrique francophone est décrite comme suit:

> Le contexte du comportement social ritualisé et spécialement des performances rituelles avec lesquelles l'auteur francophone a grandi, quelle est la nature précise de la relation entre lui ou elle et son œuvre théâtrale en Français et ces rituels? Est-ce que l'ancien dérive chronologiquement de ce dernier comme en Europe où le drame, spécialement le théâtre grec, l'évolution était endogène, en Afrique francophone, où un développement similaire prenait place dans les formes traditionnelles, il fut interrompu par le facteur colonial. Les formes et pratiques théâtrales romanesques étaient imposées, comme résultat que le nouveau théâtre en français n'est pas toujours relié de manières directes et évidentes aux performances traditionnelles, performances sur lesquelles l'accent doit être mis, n'ont pas été remplacées, mais continue à se développer et à coexister avec l'art dramatique littéraire[287].

Cette même triste réalité concernant l'effet négatif de la colonisation sur la croissance d'une forme théâtrale authentique traditionnelle africaine est encore décrite comme suit: Ceci explique les raisons de la hargne avec laquelle les auteurs africains s'insurgent contre la colonisation en ce sens qu'elle est l'élément de destruction socioculturel, économique, politique, etc. d'une société en pleine gestation:

> Les ravages de la conquête coloniale et la résistance à cette dernière, la décolonisation et ses dilemmes, l'effondrement des structures sociales et des valeurs avec les tensions entre les genres et les tensions générationnelles qui en résultent, l'émergence des vilaines dictatures post-coloniales, tels sont les éléments qui définissent cette condition. Et cette condition, avec la souffrance humaine qui s'y attache

---

[286] John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 1994.
But there is a second possible reason for the popularity of modern dramatic activities in Francophone Africa. It is the widespread, stubborn survival, in this predominantly Islamic region, of a substratum of Pre-Islamic cultural institutions and beliefs, initiation rites and ritual performance. It is therefore not just individual conduct and intergroup relations that are ritualized. Collective life itself in its very rhythms (agrarian and seasonal), social processes (birth, puberty, circumcision, nuptials, enthronement) and responses to-crises (sickness, death, social conflict, misfortune or natural disaster,-all seen as a threatening eruption of disorder) is subject to a never-ending cycle of ,,social ceremonial,, in which sacred or secular ritual performances are an important component.

[287] John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 23.
Given the context of ritualized social behavior, and especially of ritual performances with which the Francophone author grew up, what is the precise nature of the relationship between his or her dramatic work in French and these rituals? Does the former chronologically derive from the latter, as in Europe where drama, especially Greek, the evolution was endogenous, in Francophone Africa, where a similar development was taking place within traditional forms, it was interrupted by the colonial factor. Novel theatrical forms and practices were imposed, with the result that the new drama in French is not always related in any direct and obvious ways to traditional performances, performances which it must be emphasized, have not been superseded, but continue to thrive and coexist with literary drama

> quelquefois, est vue et doit être prise en considération, non pas déterminée par les forces spirituelles invisibles dont le déplaisir arrive pour prendre un tournant historique, social et politique, mais par les facteurs humains et seulement trop humains[288].

Toutes les raisons citées plus haut à savoir la colonisation et ses nombreux ravages qui ont constitué des facteurs de destruction, voire de mutilation de la culture africaine donnent simplement raison aux dramaturges africains francophones quant au sens qu'ils donnent désormais au théâtre. Le rôle est devenu pour ces auteurs le premier instrument de dénonciation de la colonisation et du néocolonialisme. Il devient donc pour ces auteurs l'arme de combat politique par excellence. Avouons-le, il l'est plus pour les dramaturges de la nouvelle que ceux de l'ancienne génération:

> Le résultat de tout cela est que l'art dramatique francophone est un art dramatique du combat social et politique, de révolte et non de la célébration lyrique de la destinée tragique de l'homme. Il croit au besoin d'éveiller le spectateur à sa condition en s'efforçant de le provoquer à l'action. Les dramaturges francophones pourraientt être différents les uns des autres en ce qui concerne l'action à défendre. La plus vieille génération et les dramaturges les plus conservateurs comme Pliya, Dadié, Ndao, il s'agirait d'une régénération culturelle , tandis que les plus radicaux politiquement d'une inspiration Fanonienne comme Charles Nokan ou Zadi Zaourou, il s'agirait d'une révolution politique. Cependant, la seule chose sur laquelle ils s'accordent tous est que le théâtre a besoin de jouer son rôle de transformation des sphères sociales, culturelles et politiques[289].

Toutefois, est-il possible que ces dramaturges africains donnent une autre orientation quant à la fonction sociale de leur théâtre. Peut-on leur reprocher le fait d'avoir réduit le théâtre juste à la seule fonction socio-politique? Le théâtre n'a-t-il pas pour fonction première le divertissement ? En effet, à bien réfléchir à la situation du dramaturge africain francophone, celui-ci a été profondément marqué par les méfaits du colonialisme et même du néocolonialisme qui continue malheureusement de sévir encore aujourd'hui. La colonisation a-t-elle vraiment cessé d'asservir les peuples? Nous répondrons par la négative. Elle a mué au

---

[288]Idem. p. 23.

The ravages of colonial conquest and the resistance to it, decolonization and its dilemmas, the collapse of traditional social structures and values with its ensuing gender and generational tensions, the emergence of ugly post-colonial dicdatorships, these are the defining elements of this condition. And this condition, with all the human suffering that sometimes attaches to it, is seen, must be emphasized, not as determined by invisible spiritual forces whose displeasure only happens to take a historical, social or political turn, but by human and only-too-human factors.

[289]John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa : A critical introduction, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 27.

The upshot of all this is that Francophone drama is a drama of social and political combat, of revolt and not of the lyrical celebration of man's tragic destiny. It believes in the need to awaken the spectator to his condition in an effort to provoke him into action. Francophone dramatists might differ on the course of action to be advocated. To the older generation and more conservative playwrights like Pliya, Dadié, Ndao, it might be cultural regeneration, while to the politically radical ones of Fanonian inspiration, like Charles Nokan or Zadi Zaourou, it should be political revolution. …However, the one thing on which they are all united is on the need for the theater to fulfil a transformative role in the realms of society, culture and politics.

contraire et a pris de nouvelles formes comme la mondialisation avec son corollaire d'asservissement culturel. Les puissances les plus fortes économiquement continuent sans cesse d'imposer leurs cultures aux plus faibles. Ceci explique la continuité de l'œuvre dramaturgique dans le sens du combat politique contre les nouvelles formes de colonisation et de ségrégation raciales ; d'où la raison de la prédominance de la conscience sociale et politique dans le théâtre Francophone africain encore aujourd'hui**:**

> Plusieurs raisons pourraient être données. L'une est l'influence culturelle officielle de la puissance coloniale, la France. Cette dernière, non seulement, a légué sa langue et sa civilisation à ses sujets africains, mais aussi sa culture hégémonique, anticléricale et séculaire et agressive d'après 1789. La croyance de l'époque des Lumières dans capacité de l'homme à conquérir la souffrance humaine à travers la science et ses méthodes, plus renforcée par l'influence de la pensée Marxiste, avec l'accent sur les bases matérielle de cette condition dans la société et dans l'économie, a produit en France une culture profondément humaniste, antireligieuse et révolutionnaire qui était imposée à l'Afrique Francophone et levée comme critère de la vision civilisée[290].

Quoi qu'on dise, le théâtre négro-africain a profondément été influencé par la colonisation française. Qu'il s'agisse des dramaturges africains de la première comme ceux de la seconde génération, ils ont presque tous été formé à la vieille école coloniale. La plupart de l'élite africaine a été formée à l'École William Ponty de Dakar, capitale de l'Afrique Occidentale Française. Ils ont consciemment ou inconsciemment subi un lavage de cerveau et à ce titre le colonisateur a bien réussi sa mission. Le colonisateur a pu imposer sa langue comme langue d'échange entre lui et le colonisé et entre les colonisés eux-mêmes. Il est presqu'impossible à ces auteurs africains de s'exprimer et d'écrire leurs drames dans leur langue vernaculaire respective. La mission civilisatrice que s'est assigné la colonisation en Afrique a très bien atteint ses résultats escomptés:

> Fondée en 1903 à Saint-Louis au Sénégal et transférée en 1913 à l'île de Gorée dans le même pays, l'École William Ponty a pour principale vocation la formation de ce que William Ponty, le gouverneur général dont l'école a hérité le nom, décrite comme des « auxiliaires fiables de la mission civilisatrice de la France. Ses étudiants étaient recrutés à travers les colonies de la Fédération Française en Afrique de l'Ouest par des examens compétitifs et par graduation; ils ont procédé par l'occupation des postes d'enseignants, de paramédicaux, d'administrateurs juniors dans les administrations coloniales de leurs pays ; une partie importante du programme était les soi-disant devoirs de vacances ». Les devoirs de vacances donnés aux étudiants procédant ainsi à leur troisième année et à leur année de fin d'études, incluaient une recherche élémentaire pendant les grandes vacances avec des aspects du folklore, les coutumes traditionnelles et des pratiques de leurs peuples respectifs. Les recherches prenaient la forme d'interviews avec les sages du village, les griots aussi bien que l'observation de certaines pratiques. De

[290] John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 1994.
Several reasons could be given. One is the official cultural influence of the colonizing power, France. The latter not only bequeathed her language and technological civilization to her African subjects, but also her post-1789 aggressively secular and anticlerical hegemonic culture. The Enlightenment belief in man's ability to conquer human suffering through science and its method, later reinforced by the influence of Marxist thought, with its emphasis on the material bases of that condition, in society and its economy, produced in France a deeply humanistic, anti-religious and revolutionary culture that was imposed on Francophone Africa, and held up as a yardstick of the civilized outlook.

retour au collège après les vacances, on demandait aux étudiants de rédiger l'ensemble de leurs recherches sous formes de longs essais[291].

Trois principales raisons expliquent, en effet, l'attention toute particulière que portaient les responsables de l'administration coloniale française aux travaux qu'ils donnaient aux étudiants de l'École William Ponty. Tout portait à croire que ces stratégies pédagogiques étaient fortuites alors qu'elles étaient mises en place pour des buts bien précis. Le but majeur étant de recueillir toutes les informations relatives à la culture et à la civilisation indigène afin de mieux contrôler la population:

Trois motifs fondamentaux renseignent sur l'idée «du travail à faire pour les vacances». Le premier motif était d'améliorer l'écriture de la langue française et la compétence à effectuer des travaux chez les étudiants. L'autre était de leur permettre de s'enraciner dans leur culture traditionnelle à un temps où ils couraient le risque d'une totale aliénation comme résultat de leur nouvelle éducation. Mais le troisième motif discerné par Warner, n'était pas désintéressée. Il a affirmé qu'il correspondait au besoin senti de manière croissante par les autorités dans les années 1920 et 1930, pour mieux comprendre cela et pour des motifs d'un contrôle efficace, ce qu'un inspecteur de l'éducation à cette époque, Monsieur Charton appelait: « la mentalité indigène » (Gary Warner 1976: 106). Citant le discours fait par le gouverneur général en 1931: Nous attendons de personnes natives éduquées de nous révéler la source des secrets de l'âme de leurs âmes pour guider nos actions, nous aider à accomplir avec une meilleure compréhension et une compréhension sympathique ce rapprochement entre les races qui est un levier de notre mission (Warner 1976: 106)[292].

[291]John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, op. cit.
Founded in 1903 in Saint-Louis in Senegal and transferred in 1913 to the island of Gorée in the same country, the Ecole William Ponty had its principal vocation the training of what William Ponty, the governor-general after whom it was named, described as „ reliable auxiliaries of France's civilizing mission. Its students were recruited throughout the colonies of the French West African Federation by competitive examination and, on graduation, they proceeded to occupy teaching, paramedical and junior administrative positions in the colonial administrations of their countries. An important component of the school's syllabus was the so-called devoirs de vacances''. These holiday assignments, given to students proceeding to their third and third and final year of study, involved elementary research during the long vacation into aspects of the folklore, traditional customs and practices of their respective peoples. The investigation took form of interviews with village elders, oral historians, as well as observation. On their return to college after the holidays, the students would be asked to write up their fndings into extended essays.

[292] John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa: A critical introduction, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 27.
Three basic motives informed the « holiday assignment » idea. The first was to improve the French-language writing and compositional skills of the students. Another was to give them an intellectual rootedness into their traditional culture at a time when they ran the risk of total alienation from them as a result of their new French education. But a third motive, discerned by Warner, was not so disinterested. He has argued that it corresponded to the need, increasingly felt by the colonial authorities in the late 1920s and 1930s, to better understand, for the purposes of efficient control, what a French Inspector of Education at the time, M. Charton, called „la mentalité indigène„ (Gary Warner 1976: 106). Quoting the 1931 speech by the governor-general:
We expect the educated natives to reveal to us some of the secrets of their peoples, soul, to guide action, to help us achieve through intelligent and sympathetic understanding this rapprochement of the races which is one of the levers of our mission (Warner 1976:106).

2.1 Le théâtre de Bernard Dadié : Un théâtre populaire basé sur l'oralité

Dans la société traditionnelle, ce qui caractérise le drame populaire, c'est avant tout son accessibilité à toute la communauté, la possibilité de participation totale et collective; ce qui s'explique par le choix du lieu : la place publique, comme nous l'avons indiqué plus haut. Et l'architecture spéciale favorisait même la création collective, ce que n'autorise pas par exemple la scène à l'italienne[293]. Le théâtre populaire se définit alors comme un théâtre qui assume les besoins du peuple, qui fait prendre conscience à celui-ci directement ou par le biais de certains de certains de ses intellectuels qui a leur tour, peuvent influencer la masse par une action concrète.

Parlant du théâtre populaire de Dadié, Jacques Copeau affirmait ceci:

> Il faut que le théâtre trouve son sens satirique. Je n'entends là rien de négatif. Mais une opposition rigoureuse, un élan de l'esprit, un rire sain. Mais un appareil bien fait pour la bataille, qui ne craint pas de montrer sa pointe, ni de s'enivrer à la manière d'Aristophane. Sens social et universel qui corresponde à la vie du temps; celle de la cite et celle du monde, qui répond à ses préoccupations, pose et éclaire ses problèmes, cristallise ses idées et ses passions. Il importe cependant de repenser les conditions matérielles, intellectuelles actuelles pour mieux populariser ce théâtre de Dadié déjà destiné au peuple par ses sources d'inspiration[294].

Par ailleurs, le théâtre de Dadié est un théâtre qui prend en compte les préoccupations quotidiennes du peuple et cela est tout à fait clair; en effet Dadié a toujours voulu s'enraciner dans la culture profonde de son peuple. Pour Dadié, tout peuple qui a tourné le dos à sa culture, est destiné un jour à disparaître. Afin de mieux attirer l'attention de ce peuple sur sa culture et de mieux s'y enraciner, Dadié va poser les fondements de son théâtre sur les faits vécus au quotidien:

> D'une manière générale, compte tenu des situations actuelles, le théâtre satirique de Dadié, malgré les obstacles inhérents à l'évolution historique de la société africaine contemporaine, traduit en partie ou en totalité les aspirations profondes du peuple; ce faisant, Dadié se révèle conscient de la fonction sociale du théâtre, aujourd'hui comme hier[295].

Mieux connaître sa culture, y être suffisamment enraciné et adapter son art dramaturgique au besoin de son peuple ; telle est la stratégie dominante dans l'œuvre théâtrale de Dadié. En Afrique noire francophone, la danse au clair de lune, les chants des femmes et les danses à la fin des récoltes, les contes et légendes racontés par les griots et les personnes âgées autour d'un grand feu le soir après les travaux champêtres ; tels sont les grands thèmes autour desquels s'articule l'art dramaturgique de Bernard Dadié et ces choses semblent beaucoup

[293] Cette scène de théâtre est caractérisée par la simplicité des structures d'accueil des spectateurs, lesquelles structures leur permettent de mieux comprendre le jeu des artistes.
[294]Jacques Copeau, Le théâtre populaire, Paris, PUF, 1941, pp. 18-19.
[295]Jacques Copeau, Le théâtre populaire, Paris, PUF, 1941, p. 230.

accrocher le public africain mais également non africain. C'est un tout qui exprime le chant, la musique, la danse, la mimique et la gestuaire comme Porquet l'exprime ici:

> Le théâtre africain est une expression dramatique dans laquelle s'intègre de manière méthodique et harmonieuse le verbe et le chant, la musique et la danse, la mimique et la gestuaire, et qui met en mouvement les aspects fondamentaux de la vie africaine, dans un but essentiellement éducatif. Tout ceci doit se faire de manière à favoriser la participation du public[296].

Toutefois, pour la dramaturge camerounaise Werewere-Liking, le théâtre négro-africain souffre encore de certaines lacunes, de deux mots fondamentaux. C'est un théâtre dont les promoteurs sont encore centrés sur eux-mêmes et sur seulement les réalités africaines ou un théâtre qui reste encore focalisé sur les tristes réalités de l'histoire à savoir la colonisation et ses méfaits jusqu'à ce jour. Bien que l'Afrique noire porte encore les séquelles de ces tristes réalités aujourd'hui, il faut chercher à aller de l'avant en oubliant un tant soit peu ces tristes réalités. Pour la dramaturge camerounaise, cette marche en avant passe nécessairement par un profond enracinement dans les mœurs africaines et cela passe par une véritable initiation qui n'est que la véritable connaissance de ses valeurs culturelles. Elle rejoint de ce point de vue Bernard Dadié. Elle exprime ses inquiétudes et sa recherche de solutions:

> …Il ressort que le jeune Négro-africain d'aujourd'hui souffre de deux points faibles particulièrement dangereux, mais finalement très prévisibles et donc assez faciles à enrayer : l'égo, dans le sens le plus négatif du terme…Un égo assoiffé de ce qu'il croit être la juste compensation des méfaits de la colonisation : les horreurs, les richesses matérielles, le pouvoir et toutes les avant-scènes… La faiblesse et le vide intérieurs qui se justifient par la crise d'identité, la dépendance encore trop importante et à tous les niveaux, et finalement la non-préparation initiatique adéquate[297]…

Dadié, dont le souci majeur est de pousser son peuple à s'enraciner profondément dans sa propre culture, n'utilise pas toujours un langage qui soit accessible au profane. Il rejoint ainsi Werewere- Liking dans la quête d'une véritable initiation de ce peuple. Le théâtre de Dadié est finalement évocateur d'un langage ésotérique dont la compréhension nécessite une certaine initiation. Ce langage est l'expression des valeurs négro-africaines et met en valeur l'esthétique théâtrale de Bernard Dadié. Barthélémy Kotchy le dit si bien:

> Chacun des gestes de nos danses, disait Bernard Dadié, a un sens. Ce sens échappe souvent aux Européens, parce qu'il est seulement ébauché, stylisé. Il y a des conventions dans le théâtre indigène, comme dans le théâtre français, mais elles sont plus difficiles à saisir parce que le village est vivant tout entier d'une même vie, vie réelle et mystérieuse, point n'est besoin d'expliquer ; le moindre geste suggère… Nous ne sommespas pressés nous autres, pressés comme les Européens d'arriver au dénouement. Quand quelque chose nous plaît, sa répétition nous plaît aussi [298].

[296]Hourantier, Du ritual au théâtre ritual, pp. 46-47.
[297]Hourantier, Du rituel au théâtre rituel, p.124.
[298] Kotchy Barthélémy, La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, p. 139.

Justement, l'un des pans de ce théâtre négro-africain est que ce théâtre se veut plus proche du vécu quotidien du peuple que toute autre chose. Ainsi, à travers son théâtre, Dadié tout en critiquant les mœurs de la société dans laquelle il vit, pousse ses lecteurs ou ses spectateurs à une réflexion plus profonde sur ces mœurs en vue d'y apporter des solutions. N'est-ce pas dans un théâtre plus proche de ses réalités que le spectateur trouvera son compte? C'est pourquoi le théâtre de Bernard Dadié traduit les réalités quotidiennes africaines ; le vécu quotidien ; ainsi tout spectateur lit donc à travers les faits et les gestes des acteurs cette réalité, comme l'affirme Kotchy:

> C'est d'abord dans l'homme, dans l'émotion de l'homme. C'est pourquoi on ne peut pas séparer le théâtre africain du sort de l'Afrique… Ce qu'il faut, c'est présenter au public des thèmes répondant à ses préoccupations. Le problème est d'ordre humain, transporter la réalité sociale, objective. Produire comme disait Copeau „ des images, des pensées de forme et de fond populaire dont un peuple pourrait tirer enseignement et faire sa nourriture spirituelle[299].

Bien que le théâtre de Dadié soit une véritable satire des mœurs africaines, il informe ces spectateurs sur ces mœurs et les pousse également à la réflexion. Il ressort de cette satire une certaine exagération comme dans le théâtre dialectique de Heiner Müller et de Bertolt Brecht. C'est un théâtre qui pousse à la révolution et au changement. Ceci est l'un des extraits de la pièce de Bernard Dadié, tiré de l'œuvre de Kotchy:

> Également, l'oncle qui avait fait traîner les funérailles est chez mois depuis deux mois. Malade, il est arrivé accompagné de ses deux femmes et de ses deux neveux. Evidemment ils sont à ma charge. C'est un devoir pour moi de les recevoir. Ma chambre est si petite que je couche ailleurs et ma femme est chez ma tante[300].

En réalité l'art pour l'art n'a jamais existé dans le théâtre négro-africain. (En effet, la fonction de l'art ne fait pas toujours l'unanimité de tous). Il est toujours porteur d'un message en vue d'interpeller et de corriger ; mais il se veut surtout un moyen d'éducation des valeurs négro-africaines. En effet, à travers cet extrait présenté plus haut, Dadié veut attirer l'attention de ses lecteurs et de ses spectateurs sur l'importance l'hospitalité dans la tradition Akan, voire dans toute l'Afrique. Elle joue un rôle extrêmement capital dans les sociétés africaines. Elle allie réalités sociales, tradition, mythe et mystère africains. Dadié explique cet état de fait:

> En accueillant et en prenant en charge les frais d'hospitalisation de son oncle, Ehouman ne fait que se conformer à la coutume. Et dans la communauté Akan , la loi de l'hospitalité trouve son explication dans le domaine économique religieux et socio-politique. En effet, en recevant un étranger, on lui épargne un surcroît de tracas financier dans une région où il ne connait personne. D'autre part, tout étranger, fût-il un proche parent, est considéré comme un génie, ou une divinité, ce qui confère à l'hospitalité un aspect mystique : celui qui vient à vous peut revêtir toutes sortes de significations… C'est pourquoi il faut

[299]Idem, p. 139.
[300]Barthélémy Kotchy, pp. 91-92.

> accueillir l'étranger avec respect, et bienveillance. Ce respect est l'expression d'un certain humanisme agni-nziman (ethnie de Bernard Dadié) qui se traduit par le proverbe suivant: «koulo senan Begnan man. Koulo Sona bena man », ce qui signifie «l'être humain est un bien suprême. Ainsi recevoir un hôte c'est s'honorer, honorer toute la communauté puisqu'en définitive c'est toute la collectivité villageoise qui le prend en charge ; il jouit de l'attention de tous jusqu'à son départ[301].

Mais si Dadié utilise la satire comme technique littéraire afin de faire passer son message, nous sommes tentés de savoir, ce que c'est que la satire et comment certains dramaturges l'ont utilisée pour véhiculer leurs messages respectifs. D'entrée de jeu, nous dirons que cette forme d'écriture est fréquente chez les dramaturges qui ont décidé de donner à leur théâtre le rôle d'un instrument de lutte socio-politique, comme Dadié à un certain moment de sa vie littéraire. Kotchy le dit:

> Depuis 1966, Bernard Dadié s'est résolument tourné vers la création des œuvres dramatiques avec des orientations nouvelles. Il s'est effectivement engagé dans la voie du théâtre socio-politique. Il rejoint ainsi Césaire et Kateb Yacine[302]…

La satire et son évolution dans l'histoire de la dramaturgie en général et en particulier dans la vie de Dadié se présente comme suit:

> La satire est, selon Juvenal, une œuvre littéraire destinée à fustiger la dépravation des mœurs et les institutions sociales…Qu'ils se nomment Horace, Du Belley, Régnier, Boileau, Molière, Montesquieu, Voltaire, Hugo, Anatole France, Brecht, Césaire ou Dadié, pour tous, la satire est avant tout une mise en question de la société contemporaine à une époque de crise de la civilisation. Et cette satire peut porter sur des sujets plus ou moins profonds. Quand on considère l'œuvre de Dadié, on peut dire que la satire du point de vue formel n'a pas d'autonomie; elle se greffe à d'autres genres : discours politiques, poésies, contes, romans, etc. Mais du point de vue du fond, la véritable satire chez Dadié a une spécificité. Disons simplement que chez Dadié, comme chez Césaire, la satire relève d'une révolte profonde : révolte contre l'injustice, révolte contre la domination. Et bien que cette satire qui occupe la presque totalité de l'œuvre de l'écrivain ivoirien, assume diverse fonctions, chez lui, c'est la politique qui est la fonction fondamentale parce qu'en Afrique, précise Césaire, tous les problèmes sont politiques. C'est surtout cet aspect qui domine son théâtre des 1966-1974[303]…

Comment Dadié procède-t-il à la satire dans ses drames respectifs. Kotchy en parle:

> Dadié procède à une remise en question des nouvelles institutions qui se révèlent extraverties, inadaptées aux besoins réels du peuple africain, mais correspondent aux intérêts des dominants Nègres-blancs, agents de l'impérialisme international. Son théâtre se présente comme une véritable satire politique. C'est un théâtre de conditions sociales… particulièrement critique, et qui appelle notre adhésion. Il assume une fonction : il devient un facteur de prise de conscience, une arme de lutte, un moyen d'éducation[304]…

---

[301] BarthélémyKotchy, op. cit., p. 92.
[302] BarthélémyKotchy, op. cit., p. 11.
Aussi Guy Ossioto Madiohouan dans, Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 sur le site http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa31/pnpa31_04.html a-t-il souligné la part active de Dadié et bien d'autres auteurs Négroafricains à l'éclosion du mouvement de la Négritude. Op.cit, p.138. Nous avons consulté ce site en date du 06 octobre 2017.
[303] Barthélémy Kotchy, op.cit. p. 36.
[304] Idem., op. cit., p. 13.

La satire caractérise par ailleurs presque tous les drames de Dadié. Qu'il s'agisse de *Monsieur Thôgô-Gnini*, *Béatrice du Congo*, *Îles de tempête* ou d'autres drames, Dadié fait régulièrement recours à cette technique d'écriture théâtrale qui semble-t-il lui convient au mieux. En effet, il se situe à une époque où la situation socio-politique du continent ainsi que du peuple noir était des plus critiques. Il fallait donc, à l'instar des auteurs de la Négritude, contester, revendiquer la place face à l'oppression coloniale la plus dévalorisante. N'est-ce pas que l'auteur et son œuvre sont le produit de sa condition sociale. Kotchy confirme cette réalité:

> Le dramaturge ivoirien qui se situe dans une époque de crise et de reconstruction (puisque la domination coloniale a déséquilibré la société, les rapports entre l'Europe et l'Afrique ont transformé la communauté africaine, qui cherche, après l'Indépendance, à recouvrer son équilibre), a donc pris conscience de toutes ces mutations : c'est pourquoi il donne une plus grande dimension sociale à son œuvre[305].

Parlant encore de la satire et du rôle crucial qu'elle joue dans le théâtre de Dadié en tant que technique, Kotchy dit encore ceci:

> Dépassant l'aspect purement lexical, nous pouvons dire qu'au niveau du discours, la satire est une autre technique de dramatisation. Elle permet de jouer la vie de manière caricaturale ou subtile afin de faire prendre conscience des travers, des graves problèmes. Dès lors le but de la satire ne consiste pas à faire rire simplement, mais à peindre, à démasquer, et à corriger comme nous l'avions souligné plus haut[306].

Aussi doit-on souligner que cette forme d'écriture théâtrale caractérise toutes les œuvres de l'élite africaine qui a séjourné à William Ponty. Cette école destinée à l'époque à l'élite africaine est considérée comme un laboratoire ayant servi à l'administration coloniale française d'effectuer un véritable lavage de cerveau des jeunes intellectuels africains d'avant et d'après les indépendances africaines. Aussi, à travers le mécanisme de travaux de vacances initiés au sein de cette école par cette administration, ces jeunes africains ont pu s'imprégner de fond en comble des mœurs africaines, soient-elles positives ou négatives. Toutefois, ces jeunes intellectuels africains, une fois sortis de cette école se rende à l'évidence des méfaits de la colonisation et de sa politique d'asservissement des peuples. Ils se serviront de la satire pour dénoncer ces faits. Ils dénoncent non seulement les tares des sociétés africaines ainsi que des mœurs mais aussi les tares du sytème colonial. Sherer parle donc de l'effet de cette école coloniale, comme il le dit dans son œuvre:

> Nous constatons du reste que le théâtre de William-Ponty s'attaque souvent paradoxalement aux coutumes indigènes : ce genre de satire ne peut pas trouver d'écho dans la masse. En particulier, les anciens chefs africains sont présentés sous l'angle de la tyrannie et de la concussion[307].

Par ailleurs, la satire en tant que technique théâtrale dans l'œuvre de Dadié ne sert pas toujours à dénoncer. Elle est aussi un moyen d'évasion, un moyen de défoulement chez le dramaturge. Mieux, elle lui permet de

---

[305] Idem., p. 14.
Aussi Guy Ossioto Madiohouan, Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960, op.cit. 138, http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa31/pnpa31_04.html.
[306] Kotchy Barthélémy, op. cit., p. 37.
[307] Jacques Sherer, Le théâtre en Afrique noire francophone, p. 27.

voyager et lui permet d'entrer dans le monde de l'imagination. La satire dans l'œuvre de Dadié joue un rôle absolument éducatif. A travers ses œuvres, Dadié voyage, découvre de nouveaux mondes comme Paris, New-York, Rome et prend le soin de les décrire comme des mondes de l'inconnu avec des comportements de personnes qui y vivent de manière assez étrange. Cette fonction d'évasion de la satire est évoquée par Kotchy:

> La satire a une fonction évasive dans le théâtre de Dadié. La satire permet de prendre du recul, d'attaquer de biais. Mieux à l'écrivain, elle donne l'occasion de se défouler : de sortir de ses fantasmes, de réaliser par l'imaginaire un monde idéal. C'est pourquoi Bernard Dadié tire profit des voyages au pays lointain en recourant au passé. L'Amérique, l'Italie ne sont que des prétextes pour dénoncer les divers fléaux qui ravagent la société contemporaine. La satire occupe une place importante dans l'œuvre du grand dramaturge ivoirien. Elle révèle un des aspects essentiels de son enracinement dans la culture africaine; car souvent sous l'équateur, c'est par le jeu de la satire que l'on éduque. Et la satire qui est déjà une technique de distanciation est souvent renforcée par l'exploitation de l'histoire : c'est elle qui donne à l'œuvre le cachet de la vraisemblance[308].

Vinciléoni ne dira pas le contraire en ce qui concerne la fonction évasive de la satire dans le théâtre de Dadié. Elle évoque cette réalité:

> Des contes, de Climbié et des nouvelles aux „ chroniques'', rubrique sous laquelle il est coutumier de placer Un nègre à Paris (Présence africaine, 1959), Patron de New York (Présence africaine, 1964) et la Ville où nul ne meurt (Présence africaine, 1969)c'est un peu comme si nous passions de sociétés encore harmonieuses et accordées, malgré les difficultés, à des sociétés discordantes. Que ce soit à Paris, à Rome ou à New York, ce nègre, dont l'homme de race blanche a fait jusqu'ici un objet d'étude „ comme on étudierait une plante ou une roche'' , se fait à son tour observateur et dissèque les sociétés occidentales à travers leur histoir, leurs us et coutumes, sur leur terrain[309].

Le théâtre de Dadié est un art qui se veut tout simplement réaliste. Que pouvons-nous comprendre par art réaliste? L'art réaliste, selon Kotchy, est défini comme suit:

> L'art réaliste est un art de combat. Il combat les vues fausses de la réalité et les tendances qui sont en conflit avec les intérêts réels de l'humanité. Il rend possible des vues justes et renforce les tendances productives[310].

Le désir de Dadié à travers son théâtre en tant que art réaliste exprime une volonté de transformation, de changement, de révolution sociale. C'est un théâtre révolutionnaire qui ambitionne la transformation sociale à tous points de vue : politique, sociale, culturel, spirituel. C'est de bonne guerre car Dadié se veut un éveilleur de la conscience noire mais aussi celle de quiconque face aux réalités et au sort du peuple noir. Mais Dadié estime que face à tout ce qu'il lui est reproché, Lhomme noir doit d'abord être enraciné dans sa

[308] Kotchy, p. 38.
[309] Vinciléoni, op. cit., p.147.
[310] Kotchy, op., cit., p. 240.
Voir aussi marxiste.fr/.../brechtbarbusse/brecht1.html.

culture avant de faire faire face à tout autre défi. Comment peut-il connaître les autres et leurs cultures sans se connaître lui-même. L'ouverture aux autres cultures, comme le prônait Goethe est la condition sine qua non pour parvenir à une meilleure connaissance de soi; ce qui n'exclut pas une meilleure connaissance de soi comme préalable. Kotchy le dit si bien:

> Bernard Dadié dans son œuvre dramatique représente effectivement la réalité dans son développement révolutionnaire. Et à son désir de transformation sociale correspond toujours la volonté d'éducation, de conscientisation de la masse ; car il n'ignore pas, ancien militant, qu'il ne peut exister d'œuvre d'art neutre, apolitique, dans une société de classes. D'autre part, homme de culture profondément enraciné dans la tradition africaine sans en être pour autant obnubilé, il sait qu'en Afrique noire, toute production artistique et littéraire est sociale ; partant engagée dans la vie, engagée politiquement[311].

Par ailleurs, le théâtre dadiéen, comme tous les arts répond à des besoins fondamentaux. C'est un art basé sur le réalisme social. Bakary Koné exprime donc ce rôle que s'assigne le théâtre négro-africain:

> Comme tous les autres arts, le théâtre négro-africain ne peut échapper aux impératifs sociaux africains. Car le théâtre négro-africain, comme tous les autres arts répond à des besoins fondamentaux, besoins de l'individu, besoins des ensembles sociaux. Le théâtre négro-africain doit prendre en charge les besoins futurs de l'Afrique[312].

2-2 Le sens du tragique dans le théâtre «dadiéen» : source de prise de conscience

Après avoir longtemps combattu le système colonial qui maintenait les peuples colonisés dans l'aliénation politique, culturelle et même économique, Bernard B. Dadié, à l'instar de la plupart des écrivains africains, défenseurs de la Négritude, ont été vite désillusionnés après les indépendances. En effet, après la proclamation de l'indépendance dans les Etats africains et surtout la prise de pouvoir par les africains eux-mêmes, le problème de l'aliénation politique des peuples africains était malheureusement loin d'être résolu. Au lieu que la situation s'améliore, elle s'est empirée. Avec le pouvoir entre leurs mains, les Africains étaient voués aux gémonies. Cette situation très préoccupante fut critiquée de manière acerbe et virulente par la plupart des écrivains d'après les indépendances dont Bernard Dadié. Celui-ci, en effet, a bien longtemps commencé ce combat avant les indépendances. Force est de reconnaître que la plupart des œuvres dramatiques de Bernard Dadié ont trait au pouvoir politique. Cependant, il faut affirmer que ces œuvres riment toujours avec le tragique. Alors pourquoi la dramatisation du pouvoir dans le théâtre de Bernard B. Dadié se révèle-t-elle toujours tragique? Qu'est-ce que l'auteur veut nous montrer ou nous apprendre à

[311]Bakary Traoré, Le théâtre négro-africain (colloque d'Abidjan, p. 221) In Kotchy, Barthélémy, Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, op. cit., p. 241.
[312] Idem., p. 241.

travers cette forme théâtrale? Pour mieux cerner cette problématique, il s'avère nécessaire de comprendre dans un premier temps ce que Sidibé Vali entend par tragique, position sur laquelle nous nous alignons:

> Il faut admettre que par tragique, nous entendons une «situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même » et à laquelle il peut échapper; parce que l'unique issue est soit la mort biologique soit la mort morale ou l'humiliation. Par extension, est tragique, tout évènement qui se termine mal et /ou compromet moralement le héros et le menace de destruction[313].

A travers cette forme théâtrale, Dadié veut de plus en plus choquer le lecteur africain qui devra prendre davantage conscience de la situation politique qui prévaut dans la plupart des pays africains après les indépendances. Mieux, Dadié vise la transformation sociale. A travers ce type de théâtre densément épique, Dadié estime qu'il n'y aucune issue quant à la politique menée désormais par les nouveaux dirigeants africains. Ceux-ci conduisent les Etats africains dans une véritable impasse politique. Ainsi, parlant de la politique africaine, J.M. Domenach dira ceci:

> La politique ne nous laisse pas d'autre issue, à moins de rallier le camp de la tyrannie, ou celui de ses alliés: les moralistes purs que tous les combats dégoûtent. Faire de la politique, c'est toujours se lier à des forces qui débordent les principes: c'est coïncider avec les valeurs et des camarades qu'on a choisis, c'est reconstituer pour soi cette unité de volonté, de passion et d'action dont la tragédie nous propose des modèles excessifs[314].

Par ailleurs, une meilleure compréhension de cette dramatisation du pouvoir politique qui se révèle tragique chez Dadié passe nécessairement par le sens que Dadié fait accorder à ces nouveaux dirigeants africains. Comment ces dirigeants voient-ils le pouvoir à travers les œuvres dramatiques de Dadié?

Le pouvoir en Afrique est présenté par Dadié comme une voie tragique. En fait toutes les prérogatives se trouvant entre les mains des nouveaux dirigeants politiques, ceux-ci disposent,pour cela, de tout comme bon leur semble et font appliquer toutes sortes de lois quand celles-ci les arrangent. Ils exercent impunément une implacable suprématie sur les pouvoir exécutif, législatif et judiciaire. Le pouvoir est plus qu'un patrimoine personnel, familial et même tribal que la gestion des biens publics au point où Maxime N'debeka, parlant du pouvoir en Afrique, ne s'empêchera pas d'affirmer que *«gouverner en Afrique, c'est voler»*[315] et l'on pourrait même ajouter «voler impunément».

La voie du pouvoir tragique est donc tracée d'avance par la mystification de ce pouvoir par les nouveaux dirigeants, considérés comme des chefs uniques gouvernant dans un opportunisme économique sans pareil.

---

[313]Sidibé Vali. Le tragique dans le théâtre de Bernard B. Dadié. Editions Flash Sy- Nani, Abidjan, mai 1999, p. 1- Le texte de ce livre es un extrait d'une thèse de Doctoat d'Etat: La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard B. Dadié.

[314]Maxime N'debeka, Le Président, Paris, L'Harmattan, 1992, (Acte 1, scène 3, p. 24) in Le tragique dans le théâtre de Bernard Dadié de Sidibé Valy, p.22.

[315] Maxime Ndébéka, op. cit., p. 123.

Ces nouveaux dirigeants, en effet, considérés comme des «Pères de la nation», voire des «Pères des indépendances» n'ont rien à se reprocher et nul n'a le droit de leur reprocher quoi que ce soit. Ils sont d'autant plus vénérés qu'ils ne gouvernent que dans un sens unique dont la destination est la déchéance. Jamais ils n'ont à mi-chemin, tels que Dadié les présente dans ses œuvres dramatiques, réalisé leurs erreurs jusqu'à tomber dans la déchéance totale où aucune solution n'est possible.Ces nouveaux dirigeants qui incarnent les héros tragiques dans la plupart des œuvres de Dadié, évoluent à une allure vertigineuse sans rien apprendre jusqu'à leurs situations tragiques.

Dadié donne un caractère épique à ses œuvres à travers le tragique dans la dramatisation du pouvoir politique en Afrique et fouette davantage la conscience des lecteurs ou spectateurs de ses œuvres au sujet des risques qu'une indépendance très précoce des pays africains a malheureusement engendrés. Ces Etats étaient-ils vraiment prêts pour l'auto-détermination, à se prendre eux- mêmes en charge?

La réponse à une telle problématique aiderait les dirigeants africains à mieux gérer le pouvoir politique dans la période post-indépendance et à éviter à leurs peuples respectifs une deuxième forme de colonialisme.

Par ailleurs, nous dirons que comparer le théâtre de Heiner Müller à celui de Bernard Dadié, revient à comparer le théâtre européen à celui du théâtre africain. Ces deux types de théâtre sont-ils véritablement comparables. L'on répondrait à cette interrogation par la négative. Ces deux types de théâtre sont différents, bien que des ressemblances existent entre eux. D'une part le théâtre européen se caractérise par son aspect plus ancien et d'autre part le théâtre africain qui est beaucoup marqué par sa jeunesse. C'est donc à juste titre que Sherer exprime cette réalité:

> Le théâtre africain est jeune. Il y a un petit nombre de décennies, il venait à peine de naître, puis on l'a vu se développer et prospérer avec une grande rapidité… Les grandes traditions théâtrales d'Europe, et d'ailleurs aussi en Asie, ont eu besoin de nombreux siècles pour se définir[316].

Plusieurs éléments différencient le théâtre européen du théâtre africain. Il est donc important de savoir cette différence afin de faire une meilleure lecture de ces deux types de théâtre. Le tableau suivant illustre parfaitement ces quelques différences[317]:

[316] Jacques Scherer, Le théâtre en Afrique noire francophone, Presses Universitaires de France, 1992, p. 5.
[317] Idem Jacques Scherer, p. 115.

Théâtre européen	**Théâtre africain**
S'appuie sur une tradition littéraire (fût-ce pour la contester)	Pas de tradition littéraire
L'intérêt pour les usages sociaux est variable ; il peut ne pas exister	S'appuie sur une tradition des usages sociaux
S'appuie sur un texte, dont l'importance s'impose aux autres activités théâtrales	Le texte est peu important. Parfois, il n'y a pas de texte du tout
Le texte, lorsqu'il a du succès, donne lieu à une publication. Le livre qui le contient a le même statut autre livre	Le texte est rarement publié et peu diffusé. Les manuscrits ont tendance à disparaître.
Un écrivain peut se consacrer exclusivement au théâtre	L'écrivain cultive, en même temps que le théâtre, genres.
Le surnaturel est généralement exclu	Le surnaturel est intégré
Développement d'une intrigue inscrite dans le temps	La maturation dans le temps est parfois remplacée par une répétition obsédante
Recherche d'un style toujours varié, selon les personnages et les situations	La psychologie est soumise à la primauté de la répétition
L'architecture du théâtre européen	**L'architecture du théâtre africain**
Distinction de la scène et de la salle	Pas de distinction dans l'espace entre acteurs et public
Théâtre fermé en général	Possibilité de théâtre en plein air
Prédominance de la scène à l'italienne	Aucune structure architecturale ne s'impose
Séparation rigoureuse entre la scène et la salle	Possibilité de passages et de rites d'échange entre acteurs et public.
Les acteurs dans le théâtre européen	**Les acteurs dans le théâtre africain**
Le nombre d'acteurs est limité (au moins pour les principaux)	Nombre d'acteurs aussi élevé que possible
L'acteur devient professionnel par un long travail technique	Guère de formation professionnelle de l'acteur. Peu ou pas de recherche de la technique
La mise en scène dans le théâtre européen	**La mise en scène dans le théâtre africain**
Développement considérable au XXe siècle, de la mise en scène	Guère de mise en scène professionnelle
Le décor est l'objet d'une recherche esthétique	Guère de recherche esthétique dans le décor

Rôle restreint de la musique et de la danse	Rôle primordial de la musique et de la danse
Développement, à côté du théâtre dramatique, d particuliers, ou la musique et la danse sont au premier plan, le principal étant l'opéra	Pas d'opéra, ni d théâtre musical
Le public et la profession théâtrale	**Le public et la profession théâtrale**
Pas de participation, visible ou audible; du public; il assiste au spectacle immobile et silencieux.	Participation active et constante du public.
Les autorités politiques ne peuvent être que spectateurs d'un divertissement, d'ailleurs parfois contesté et suspect.	Les autorités politiques ont le droit et le devoir de se montrer dans un spectacle qui est exaltation de la collectivité.
Les représentations sont annoncées et suivies par une publicité	Peu ou pas de publicité.
Représentations aussi nombreuses que possible	Représentations rares
Le théâtre assure à ceux qui y réussissent un moyen d'existence	Le théâtre n'est presque jamais un moyen d'existence

En dépit de ces différences majeures entre ces deux types de théâtre, nous notons de plus en plus une convergence entre ces deux types de théâtre. Le théâtre africain utilise de plus en plus certains éléments de la dramaturgie européenne, qui ne nuisent pas à son originalité et en facilitent la communication; il en est de même du théâtre européen qui épouse depuis quelques années la liberté du théâtre africain.

2-3 Le théâtre dadiéen: Un théâtre épique

Qu'est-ce que le théâtre épique?

Le théâtre épique a une définition plurielle et donc difficile à résumer en un seul mot. Toutefois, si nous devons le définir brièvement, nous dirons tout simplement, c'est le type de théâtre dont Bertolt Brecht est le principal promoteur. En effet, le théâtre épique de Bertolt Brecht est par essence un nouveau type de théâtre qui s'oppose à la tradition européenne c'est-à-dire à l'ancien type qui est le théâtre aristotélicien ou le théâtre d'illusion. Ce théâtre d'illusion est selon Brecht très loin de transformer la pensée du spectateur et de lui faire prendre conscience de sa situation et de s'engager en vue de la transformation de cette situation et de sa société. Dans ce théâtre le spectateur s'identifie à l'acteur, il rit avec lui quand il rit et pleure avec lui quand il pleure. Or, le théâtre épique est tout autre.

Au niveau de l'esthétique théâtrale de Dadié, nous pouvons affirmer qu'il a également opté pour un théâtre non aristotélicien, un théâtre de distanciation. A travers ce théâtre, Dadié traduit parfaitement sa soif et son désir de se libérer de la vieille forme de théâtre, tout comme Brecht et Heiner Müller. Toutefois, nous notons une différence entre le théâtre épique prôné par Bertolt Brecht et Heiner Müller. Parlant donc du théâtre épique chez Dadié, Barthélémy Kochy dira ceci:

> La technique théâtrale de Dadié s'écarte des règles cardinales d'Aristote, cependant la distanciation chez Dadié n'est pas aussi systématique que celle chez Brecht[318].

La distanciation chez Brecht est un moyen qu'il utilise pour emmener le spectateur à la réflexion, à la transformation puis à l'engagement politique vis-à-vis de la réalité sociale, car Brecht, recherche certes la prise de conscience au niveau de son œuvre théâtrale, mais encore plus il attend du spectateur de la scène de théâtre la transformation de sa société selon la pensée marxiste, car selon l'idéologie marxiste basée sur celle de Feuerbach qui est un théâtre de transformation sociale.

Chez Dadié, par contre, la distanciation est purement et simplement liée à une préoccupation socio-linguistique. Dadié est plus soucieux de rester toujours attaché aux réalités de son terroir que tout autre chose. C'est en cela que la distanciation chez lui est plutôt dans le but de se démarquer de tout ce qui pourrait l'obliger à l'aliénation culturelle, car l'enracinement dans son terroir passe avant toute autre chose. Ainsi, qu'il s'agisse du chant, de la danse, de la musique, de la parole, du temps, de l'espace, chaque personnage, chaque élément, chaque objet, etc., tous les éléments dans le théâtre de Dadié participent à la sacralisation du théâtre dadiéen, laquelle sacralisation met en évidence la valeur mythique et mystique de la culture africaine.

[318]Kochy Barthelémy. La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, L'harmattan, Paris, p. 140.

C'est un théâtre qui veut mettre surtout en évidence la réalité sociale africaine. A ce titre que Bakary Traoré dira ceci:

> C'est d'abord dans l'homme, dans l'émotion de l'homme. C'est pourquoi on ne peut pas séparer le théâtre africain du sort de l'Afrique. Ce qu'il faut, c'est présenter au public des thèmes répondant à ses préoccupations. Le problème est d'ordre humain, transposer la réalité sociale, objective. Produire comme disait Copeau 'des images, des pensées de forme et de fond populaire dont un peuple pourrait tirer enseignement et faire sa nourriture spirituelle[319].

En effet, qu'il s'agisse du théâtre de Bernard Dadié , de Bertolt Brecht ou de Heiner Müller , le procédé de distanciation, bien que mettant en scène des faits et gestes qui s'apparentent à une autre société différente que celle du spectateur, elle doit nécessairement pousser le spectateur à se retrouver dans sa réalité sociale et surtout à avoir un regard critique face au problème posé. C'est donc à ce titre que nous nous permettrons d'affirmer qu'il ne peut exister de théâtre épique ou de distanciation que par rapport à la réalité sociale du public auquel le metteur en scène s'adresse. Voilà pourquoi Dadié vise dans ses œuvres théâtrales un seul objectif qui est de toujours ramener le spectateur africain à sa propre réalité sociale.

A travers cette forme théâtrale, Dadié invite tout africain à s'enraciner dans sa culture, à la posséder et à la revaloriser. Dadié est en effet soucieux du danger qui guette la culture négro-africaine en proie aux velléités des autres cultures et surtout à l'occidentalisation de cette culture. Kotchy le dit donc à juste titre:

> Chacun des gestes de nos danses disait Bernard Dadié, a un sens. Ce sens échappe souvent aux Européens, parce qu'il est seulement, stylisé. Il y a des conventions dans le théâtre indigène, comme dans le théâtre français, mais elles sont plus difficiles à saisir parce que le village est vivant tout entier d'une même vie, vie réelle et mystérieuse, point n'est besoin d'expliquer; le moindre geste suggère…Nous ne sommes pas pressés nous autres, pressés comme les Européens d'arriver au dénouement. Quand quelque chose nous plaît, sa répétition nous plaît aussi[320].

Nous essayerons plus tard de démontrer cette méthode théâtrale à savoir la distanciation qui est propre à Dadié et à Heiner Müller à travers le temps, l'espace et les personnages.

A travers les oeuvres théâtrales majeures de Dadié, nous notons véritablement l'usage du temps, non pas en tant qu'une succession, de mouvement d'une œuvre dans une durée déterminée car cela importe très peu chez Dadié. Ce qui importe chez Dadié, c'est le temps historique, c'est le temps de l'aventure.

Parlant de l'usage du temps chez Dadié comme procédé de distanciation, disons que Dadié s'inspire d'une manière générale de l'histoire du passé. Ainsi il n'est pas préoccupé par la chronologie des évènements, mais

[319] Bakary Traoré, l'Exil d'Albouri. Préface, p. 9, Oswald In Kotchy Barthélémy, La critique sociale dans l'eouvre théâtrale de Bernard Dadié, p. 139.
[320]Kotchy Barthélélémy, La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, op. cit., p.139.

il est plutôt soucieux d'établir des corrélations entre les hommes eux-mêmes, entre les hommes et leurs actions. C'est pourquoi Kotchy rapportait à ce sujet les propos de Césaire en ces termes:

> Le plus important en histoire, ce ne sont pas les faits; ce sont les relations qui les unissent; la loi qui les régit; la dialectique qui les suscite[321].

Kotchy lui-même dira ce qui suit :

> Nous comprenons alors pourquoi Dadié se soucie très peu des détails, de la logique des faits. Ici comme dans le discours africain, ce qui importe le plus, c'est la logique psychologique plutôt que la logique raisonnante, cartésienne, des évènements: ce qui explique les constructions par juxtaposition, par superposition, par répétition, afin de mieux mettre en vedette le paradoxe, la contradiction qui apparaît dès que l'homme cherche à préserver ses intérêts égoïstes, ou à tirer profit d'une meilleure situation[322].

Pour corroborer ce point de vue, nous nous apercevons des réalités suivantes:

Dadié a pu regrouper dans *Béatrice du Congo*, par souci d'unité d'intérêt, trois périodes d'histoire au niveau de l'action en une seule, celle de 1704 à 1706.

Il faut donc noter de cette esthétique littéraire, non pas la chronologie des évènements, mais le message que l'auteur veut véhiculer à travers son œuvre, lequel message devrait pousser le spectateur à la réflexion.

Nous remarquons également la brièveté du temps au niveau du déroulement des évènements. En trois actes, Dadié a pu retracer de manière très succincte l'histoire d'un peuple qui s'est déroulé sur plus de trois siècles. Heiner Müller utilise également ce procédé qui consiste à abréger l'histoire dans ses drames. En une seule scène, Müller est capable de regrouper toute une série d'évènements.

Nous remarquons par ailleurs avec Dadié ou Brecht que les actions peuvent se dérouler de façon autonome sans que cela ait des incidences sur la compréhension de l'intrigue. C'est ce qui différencie cette forme de théâtre du théâtre aristotélicien dans lequel l'omission d'un seul épisode empêche radicalement la compréhension de l'intrigue. Le théâtre épique ou de distanciation est semblable à celui de Brecht que Martin Esslin qualifie:

> Ce théâtre n'est pas soumis à la nécessité de tenir le public en haleine; la pièce épique est construite sans rigueur et épisodique: au lieu de suivre une progression aboutissant à une apogée dynamique, l'histoire se déroule en une série de situations séparées…Alors que le drame «aristotélicien» ne peut être conçu que comme un tout, le théâtre épique peut être découpé en tranches qui continueront à avoir u sens et à donner du plaisir[323].

[321] Barthélémy Kotchy, op.cit., p. 143.
[322] Idem, p.143.
[323]Martin Esslin, Bertolt Brecht, p. 191 in Kotchy Barthélémy, La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, p.143.

La distanciation est bel et bien effective dans le théâtre de Dadié et l'on ne peut ôter à son théâtre cette marque caractéristique, laquelle marque caractérise le théâtre révolutionnaire, le théâtre moderne dans lequel le théâtre de Heiner Müller s'inscrit aussi.

Dadié, à la différence d'autres dramaturges africains qui font l'apologie des dirigeants africains et qui exaltent le pouvoir nègre, critique au contraire de façon virulente ce pouvoir nègre en présentant ces rois africains sous la forme de dictateurs. Dadié montre, en effet, dans la plupart de ces œuvres théâtrales la fin tragique de ces dirigeants africains et traduit par ce fait sa prise de distance vis-à-vis du pouvoir africain et ainsi pousse le spectateur à une véritable prise de conscience. C'est le cas dans *Béatrice du Congo*, *Monsieur Thôgô-gnini*, *Ile de tempête*, etc. où Dadié choisit des personnages pour illustrer les chefs d'Etats et les dirigeants dictateurs africains. Les noms de dirigeants tels que Toussaint Louverture, Dessalines, le Roi Christophe dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire paru en 1963, etc.

Cette réalité est aussi démontrée dans le théâtre de Heiner Müller. Ainsi dans bon nombre de ses œuvres, nous notons ces illustrations, notamment dans *Hamletmachine* (paru en 1957) inspirée de l'œuvre dramatique *Hamlet* de William Shakespeare publiée en 1601, *Germania mort à Berlin*, paru en 1985 qui parle de la dictature et de la ruine de la RDA, etc.

En somme, nous pouvons retenir de l'œuvre littéraire de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié une réalité incontournable. Eu égard au désir profond que ces auteurs éprouvent de transformer leur société respective, ils se sont détournés de l'art aristotélicien qui paraissait à leurs yeux comme une source d'aliénation spirituelle, pour donner à l'art sa fonction didactique et transformationnelle de la société. Ce sentiment est caractéristique de tout écrivain voulant faire de l'œuvre d'art un moyen de révolution, de transformation sociale en se détournant du désir de considérer l'art pour l'art comme Senghor l'exprime comme suit:

> L'art pour l'art, c'est l'absence de l'art. Car faire œuvre d'art, c'est non seulement percer la croûte des apparences pour accéder à la vie du réel, qui est mouvement, mais aussi, mais surtout débrider la sclérose de «l'état de choses actuel», mais transformer le monde. Par sa seule réalité d'objet, l'œuvre d'art est dotée d'une valeur exemplaire, d'un pouvoir révolutionnaire[324].

Thèse d'Edwige Gbouablé du 18 décembre 2007, Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone, consultable sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00199210/document, p.176. Elle apporte un éclairage sur les différentes formes de l'art théâtral africain.

[324]Senghor, L. S., Le dialogue des cultures, « De la Négritude », Seuil, 1993, pp. 19-20.
Dans son blog, Explication de quelques pensées de Léopold Sédar Senghor, publié le 23 février 2016, Mathieu Patrick Mendy présente la pensée de Senghor sur la fonction de l'œuvre d, art qui est un moyen de sensibilisation du lecteur et un moyen pour amener ce dernier au chanement. Ce blog est consultable sur http://macontribution.over-blog.com/2016/02/explication-d-une-des-pensees-de-leopold-sedar-senghor.html. Nous avons consulté ce blog en date du 07 octobre 2017 à 13h09 mns.

Conclusion de la deuxième partie de thèse:

La seconde partie de ce travail a traité du rapport entre le marxisme et le colonialisme ainsi que de l'idéologie de Heiner Müller et de celle de Bernard Dadié. Karl Marx a prôné la lutte des classes sociales, une idéologie qui défend l'égalité sociale au sein d'une société donnée. Bien que défendant cet idéal, Marx a soutenu la colonisation britannique en Inde.

Heiner Müller a été marxiste, donc communiste et socialiste toute sa vie durant. En effet, il a rêvé à l'éclosion de cette idéologie en Allemagne de l'Est avec la construction du Mur. Désillusionné, il exprime cette révolution dont il rêvait à travers ces drames. Quant à Dadié, il a toujours été un défenseur infatigable desvaleurs négro-africaines ainsi qu'un combattant acharné contre le colonialisme et le néocolnialisme. En plus de la Négritude, mouvement au sein duquel Dadié a milité, il a plus ou moins été influencé par le marxisme. Par ailleurs, Dadié a d'autres particularités idéologiques qui sont l'humanisme et l'amour. En effet, Dadié croyait fortement (pendant le combat du mouvement de la Négritude) que l'un des moyens les plus efficaces pour répondre au rejet et à l'anéantissement du noir par le colon était de faire preuve d'humanisme, d'amour et de tendresse; certaines de ses œuvres telles que *Climbié, Commandant Taureault et ses nègres* illustrent bien cette vision des choses.

Aussi est-il important d'affirmer que Heiner Müller et Bernard Dadié ont traduit leurs idéologies respectives à travers leurs drames. Ils y dénoncent l'injustice sociale ainsi que les autres tares de leurs sociétés respectives telles que le népotisme, la dictature, l'arrivisme, la dévalorisation de la junt féminine, etc. Ceci est la preuve de leur implication sociale et montre aussi que leur œuvre littéraire est en parfaite harmonie avec leurs idéologies respectives.

Troisième partie de la thèse :

Le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié

Introduction de la troisième partie:

La question du colonialisme et de la révolution demeure au cœur de nos préoccupations dans cette troisième partie de notre travail. Il importe de savoir dans cette partie l'approche de la littérature par rapport à la question du colonialisme et de la révolution, questions que l'on aborde le plus souvent sous un angle politique. Ayant déjà étudié la question de l'idéologie et du discours social et surtout l'importance de leur alignement, il sera question dans la troisième partie de notre thèse, d'examiner la position de Bernard Dadié et de Heiner Müller face à cette adéquation. Disons que nous avons placé cette adéquation discours-idéologie-engagement social au centre de notre travail dans un premier temps et dans un second temps le discours sur le colonialisme et la révolution comme éléments de prédilection de leur œuvre théâtrale.

Enfin, nous procéderons à l'analyse des textes de Heiner Müller et de Bernard Dadié et montrerons de quelle manière l'écriture de ces deux auteurs constitue le produit de leurs réflexions profondes sur les questions du colonialisme et de la révolution.

Trois chapitres constituent l'essentiel de la troisième partie de notre thèse.

Le premier chapitre concerne l'analyse des textes discursifs (tirés du corpus) de Heiner Müller et de Bernard Dadié sur le colonialisme. Nous partirons d'éléments discursifs pertinents des pièces de nos deux auteurs pour appréhender la question coloniale.

Dans le second chapitre nous aborderons l'analyse des pièces de Heiner Müller et de Bernard Dadié sur la révolution. Qu'est ce qui crée le dynamisme révolutionnaire dans les pièces de nos deux auteurs tant au niveau du fond que de la forme?

Enfin dans le troisième chapitre nous allons aborder la révolution de l'écriture théâtrale dans les pièces de nos deux auteurs, laquelle révolution constitue un apport considérable à l'évolution du théâtre dans son ensemble. Comment Heiner Müller et Bernard Dadié parviennent-ils à faire de leurs pièces de théâtre des instruments de redynamisation de l'écriture théâtrale à travers les montages ou la déconstruction? Le théâtre de Müller et de Bernard Dadié en somme, en se démarquant de l'ancien type de théâtre tant au niveau du fond que de la forme, posent les jalons du théâtre postmoderne et surtout du théâtre utopique.

I. L'analyse du discours sur le colonialisme chez Heiner Müller et Bernard B. Dadié

Avant de procéder à l'analyse proprement dite des pièces de Heiner Müller, il convient de rappeler à quel genre théâtral appartiennent les pièces de Heiner Müller. Dans les pièces de Müller s'enchevêtrent une multitude de genres théâtraux. Müller a successivement utilisé dans ses pièces le théâtre didactique, la tragédie ou le tragique, la tragédie bourgeoise, la comédie, le théâtre moderne et postmoderne ou le théâtre utopique. Le théâtre postmoderne ou utopique est en général un théâtre de déconstruction. Dans « La Mission : souvenir d'une révolution»; nous trouvons un théâtre historique, utopique et un théâtre de déconstruction chez Heiner Müller. Il nous rappelle l'histoire politique de l'autodétermination des colonies françaises en Jamaïque. Un théâtre de déconstruction en ce sens que Müller ne tient aucunement compte de la trame historique vraie. Il déforme l'histoire. Aussi ne tient point compte des règles de construction classique de la pièce théâtrale. Par ailleurs, nous notons dans «Germania, Tod in Berlin» un véritable montage. Müller fait du montage et du collage; ce qui fait de son théâtre un théâtre postmoderne ou un théâtre utopique.

1. Analyse du discours sur le colonialisme dans les pièces de Heiner Müller

1.1 Le discours sur la révolution dans *La mission, souvenir d'une révolution*

**La mission: souvenir d'une révolution* reprend les thèmes de la nouvelle d'Anna Seghers *La lumière sur le gibet.*

D'entrée de jeu, nous affirmons que les extraits de textes choisis dans cette œuvre sont ceux qui se rapprochent les uns des autres dans la logique de l'intertextualité. Qu'ont-ils en commun et comment convergent-ils tous vers la question de la révolution? En plus de la révolution, certains thèmes secondaires, notamment la déception de l'espoir révolutionnaire, la déformation des idéaux, la mélancolie, l'échec, la détermination, la trahison s'enchevêtrent dans cette pièce. Par ailleurs les thèmes prédominants dans son œuvre sont l'amertume et le pessimisme. Ces extraits nous montrent comment cela se déroule :

> Nous étions arrivés à la **Jamaïque**, trois émissaires de la Convention, nos noms **Debuisson, Galloudec, Sasportas,** notre **mission** le **soulèvement des esclaves contre le règne de la couronne d'Angleterre au nom de la république de France.** Qui est la **mère** patrie de la révolution, la terreur des trônes, **l'espoir des pauvres**. Ou tous les hommes sont égaux sous le couperet de la justice[325]…

En effet, la révolution s'est déplacée de la métropole, la France, **(la mère patrie)** à la colonie (la **Jamaïque**). C'est une révolution qui se fait de manière interposée, non pas avec les mêmes moyens que ceux de la métropole; ici le cadre de la révolution est complètement différent. Les commanditaires de cette révolution sont des émissaires dont la capacité à exécuter n'est pas toujours certaine parce que n'ayant pas de grands moyens. Müller met ici en évidence la philosophie révolutionnaire d'Anna Seghers selon laquelle, les faibles seraient capables d'accomplir de grands exploits. *La force des faibles*[326] Aussi, sont-ils porteurs d'espoir pour les couches sociales les plus vulnérables, notamment « les *pauvres»,* c'est-à-dire les couches les plus défavorisées.Cette force des faibles, Müller la souligne dans son œuvre à travers les propos de Sasportas, l'esclave noir:

> La patrie des esclaves est le soulèvement. Je vais au combat, armé des humiliations de ma vie. … Possible que ma place soit sur le gibet, et peut-être la corde me pousse-t-elle déjà autour du cou tandis que je te parle au lieu de te tuer, ne te devant plus rien si ce n'est mon couteau. Mais la mort est sans importance, et sur le gibet je saurai que mes complices sont les nègres de toutes les races, dont le nombre croît à chaque minute… Les morts combattront quand les vivants ne pourront plus.«Chaque battement de cœur de la révolution fera de nouveau croître de la chair sur leurs os, du sang dans leurs veines, de la vie dans leur mort. Le soulèvement des morts sera la guerre des paysages, nos armes les forêts, les montagnes, les

[325]Heiner Müller, La mission: souvenir d'une révolution, op. cit, p. 13.
Isabelle Vodoz cite ce passge également dans une étude comparée intitulée «Deux lettres de Jamaïque sur la Révolution» entre les œuvres d'Anna Seghers: *La Lumière sur le gibet* et celle de Heiner Müller : La Mission. On la trouve sur le site https://germanica.revues.org/2536. Nous avons consulté ce site en date du 07 octobre 2017 à 13h27.
Citation aussi consultable sur le site http://telescoop.tv/browse/1134139/5/couleurs-outremers.html. Elle fut publiée de manière anaonyme.
[326]Nouvelle d'Anna Seghers, Éditions Albin Michel, Paris, 1968.

> mers, les déserts du monde». Je serai forêt, montagne, mer, désert. Moi, c'est l'Afrique. Moi, c'est l'Asie. Les deux Amériques c'est moi[327].

D'où les faibles tirent-ils leur force pour mener l'œuvre révolutionnaire? Ici, Müller concrétise le fameux slogan politique proclamé par Karl Marx dans son livre en 1848 : *« Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !!! »*[328]. Cette phrase célèbre servit comme devise de l'URSS dans les années qui suivirent. C'est donc dans l'unité que les faibles trouvent leur force et qui les rend capables d'accomplir de grandes choses et même de mener des actions révolutionnaires:

> Des esclaves font tomber la tête de Robespierre des épaules de Sasportas et s'en servent comme ballon de foot. C'est l'égalité Vive La République[329].

Müller part d'abord de l'évidence que les faibles ont une force (thèse soutenue par Anna Seghers) pour ensuite parvenir à la nécessité de s'unir pour être plus forts (slogan marxiste). Somme toute, HeinerMüller soutient l'idéologie marxiste et communiste dont s'était inspirée sa devancière Anna Seghers. Toutefois, Müller se démarque de Marx et d'Anna Seghers en ce sens qu'il introduit l'aspect de la trahison dans la lutte révolutionnaire en référence à Debuisson.

Mais la ligne de démarcation entre Anna Seghers et Heiner Müller du point de vue idéologique est évidente à travers le personnage Débuisson. Là où Anna Seghers explique la résignation de Debuisson à mener la révolution jusqu'au bout en adoptant le point de vue marxiste classique, Müller ne voit pas forcément la chose sous cet angle. Voilà pourquoi Vodoz affirme qu'Anna Seghers observe avec une sorte d'impartialité sociologique comment, Debuisson, replongé dans son milieu d'origine, retrouve ses vieux réflexes de classe, ce qui, ajouté aux difficultés de la tâche, finit par émousser sa combativité[330]. Il ne put en fin de compte résister à l'épreuve finale mais passa plutôt aux aveux pour garder la vie sauve. Müller au contraire, vit en cette résignation de Débuisson, une occasion de trahison, thème qui lui est cher et qui lui rappelle son enfance: Heiner Müller raconte en effet comment l'enfant de quatre ans qu'il était en 1933 fit semblant de dormir pour ne pas avoir à dire au revoir à son père, emmené par la Gestapo[331]:

Müller présente la trahison de Debuisson comme suit:

> Debuisson (s'adressant à Galloudec et Sasportas): Restez. J'ai peur de la beauté du monde, Galloudec. Je sais bien qu'elle est le masque la trahison. Ne me laissez pas seul avec mon masque qui déjà me rentre dans la

---

[327] Müller Heiner, La mission : souvenir d'une révolution, op. cit., p. 40.
Voir aussi germanica.revues.org/.../2536.
Heiner Müller, Der Auftrag und andere Revolutionsstücke, Reclam, Stuttgart, 1988, p. 74

[328] Karl Marx, Le Manifeste du Parti Communiste,

[329]Müller, la mission, p. 23.

[330]Isabelle Vodoz, «Deux lettres de Jamaïque sur la Révolution», Germanica [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 04 décembre 2014, consulté le 06 octobre 2017. URL : http://germanica.revues.org/2536; DOI: 10.4000/germanica.2536.

[331]Ibidem.

> chair et ça ne fait plus mal. Tuez-moi avant que je vous trahisse. Je redoute, Sasportas, la honte d'être heureux dans ce monde[332].

Les grands mouvements révolutionnaires à travers l'histoire de l'humanité ne sont pas toujours l'œuvre de puissantes personnes ou des classes sociales les plus aisées; mais ces révolutions ont le plus souvent été l'œuvre des classes sociales les moins nanties ou usant des moyens comme la non-violence pour mener de grandes révolutions. L'exemple le plus connu dans l'histoire de l'humanité est celui de Mahatma Gandhi dans les années 20 de l'an 1900 en Inde. Cette forme de lutte politique, sociale et culturelle a été adoptée par plusieurs aspirants à la révolution tels que Martin Luther King dans le cadre de la lutte des Noirs américains contre la ségrégation raciale, le dalaï-lama en Chine pour résoudre le conflit sino-tibétain, Lech Valesa et Vaclav Havel contre les gouvernements communistes polonais et tchèque, pour ne citer que ceux-là. C'est cette arme également qui a permis à Nelson Mandela de mettre un terme aux décennies d'Apartheid en Afrique du Sud. Pour dire en un mot que les forces tranquilles sont plus redoutables que celles que l'on redoute. «Prolétaires de tous les pays, unissez-vous», en effet, établit un lien entre cette force et son influence, même sur les plus forts. Le personnage d'Hitler dans sa pièce, craint pour sa vie:

> (Hitler hurle): Perfidie, Fourberie, Trahison, Je suis entouré de traîtres. Qui veulent m'assassiner. Qui posent des bombes dans mon lit. Qui mettent des couteaux dans ce que je mange. Qui versent du poison dans mon essence. Je vais les décapiter. Je vais les pendre. Je vais les écarteler. Pousse des hurlements, mord le tapis tout en poussant des hurlements. Rampe jusqu'à Goebbels, pose la tête sur ses seins, gémit[333].

Dans la perspective d'un rapprochement intertextuel entre les textes discursifs, nous pouvons établir un lien étroit entre l'appel aux communistes à se rassembler pour une plus grande efficacité du combat contre le capitalisme et cette autre pensée de l'auteur qui suit:

> Tu es un prolétaire, je suis un prolétaire. Il faut s'entraider contre le capitalisme. Contre le socialisme aussi. J'ai adhéré aux jeunesses communistes en 24[334].

Par ailleurs, derrière toute aventure révolutionnaire, se trouve la mort ; La mort n'est pas considérée ici comme quelque chose qui fait peur, mais plutôt comme un moyen ultime pour atteindre ses fins. La mort n'est pas décrite ici comme un phénomène qu'il faut redouter mais plutôt un moyen servant à atteindre un objectif. La révolution comme moyen politique pour parvenir à la liberté, est comparée ici à la mort et réciproquement la mort prend un sens plus positif; un sens différent du sens habituel. Müller idéalise la mort

---

[332]Heiner Müller, Quartett précédé de La mission-Prométhée Vie de Gündling, Éditions de Minuit, 1982, Paris, pp.40-41.
Voir aussi germanica.revues.org/.../2536.

[333] Heiner Müller, Germania Mort à Berlin, p. 76.
[334] Ibid., pp. 69-70.

et la considère comme un moyen pour atteindre une fin. Justement, il affirma à travers l'un de ses personnages, Debuisson: *«La mort est le masque de la révolution. Tous ou personne*[335]*».*

Non pas seulement Débuisson, mais également les autres émissaires envoyés pour mener la révolution en Jamaïque, sont également enthousiastes à l'idée de la révolution qui équivaut à la mort. Sasportas, l'esclave noir dans l'œuvre de Müller démontre d'autant plus cette joie qu'il éprouve à mener la révolution qu'il n'a pas ménagé d'effort à aller jusqu'au bout et donc à embrasser la mort à travers sa détermination. Il se fit donc avec la mort comme ultime moyen pour mener l'œuvre révolutionnaire. L'assimilation de la mort à la révolution et vice-versa est assez répétitive dans la pièce de Müller ; ceci apparait d'autant plus qu'un éloge, d'hymne chanté, au son duquel la vie évolue: l'idéalisation de la mort. Du coup, la mort, contrairement à la réalité, n'équivaut pas à une cessation de vie chez Müller mais plutôt un «leitmotiv», un refrain musical au son duquel tout va de l'avant. À travers ce refrain musical, Müller démystifie la mort:

> La révolution est le masque de la mort la mort est le masque de la révolution la révoltion esr le masque de la mort et la mort est le masque de la révolution la mort est le masque de la mort la révolution est le masque de la révolution la révolution est le masque de la mort la révolution est le masque de la mort[336].

Cette position müllerienne vis-à-vis de la révolution et de la mort explique au mieux le désir effréné de l'auteur de la «La mission : souvenir d'une révolution» de rendre la révolution possible en Jamaïque et au-delà de cela la révolution en ex-RDA.

Le choix de la mort comme instrument de révolution chez Heiner Müller n'est pas du tout l'effet du hasard. Choisir la question de la mort dans les drames de Müller, c'est choisir l'élément extrême chez Müller et c'est à dessein. La mort est l'ultime élément de transformation et donc de révolution chez ce dernier. Sans mort, il n'y a pas de vie. Il présente la mort et la vie comme deux éléments indissociables. C'est à juste titre que Herzinger affirme ceci:

> Mais la mort apparaît comme un cas extrême, un dépassement des frontières lié à la littérature. La force de la transformation. Dans « La Mission » la mort et la révolution sont présentées comme des éléments ayant un lien de parenté, bien sûr comme une unité de symbiose[337].

Aussi assistons-nous à une autre démystification, celle du sang; le sang n'est pas considéré par Müller comme quelque chose d'épouvantable; le sang n'est qu'une autre appellation du terme *«révolution »,* tout comme les termes *«guillotine»,«pot-au-feu»,«suicide»* le sont de manière récurrente dans cette pièce.

---

[335]Heiner Müller, La mission: souvenir d'une révolution, op. cit., p. 14.
[336] Idem., p. 18.
Voir aussi http: theses.univ-lyon2.fr/.../documents/getpart.php.

[337]Richard Herzinger, Masken der Lebensrevolution: vitalistische Zivilisations-und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992, p. 71.

Mais tous ces éléments contribuent à l'accomplissement de l'idéal révolutionnaire. Cet idéal révolutionnaire, Müller parle de ses bienfaits dans la vie de Débuisson en ces termes:

> Débuisson, fils de propriétaires esclavagistes de la Jamaïque, héritier d'une plantation avec quatre cents esclaves. Revenu au bercail pour prendre possession de son héritage, de retour du ciel sombre de l'Europe obscurci par la fumée des incendies et les vapeurs de sang de la nouvelle philosophie, dans l'air pur des Caraïbes après que les horreurs de la révolution lui aient ouvert les yeux sur cette vérité éternelle[338]…

Toutefois, cette position de Müller par rapport à la révolution et surtout l'engagement de Débuisson dans l'œuvre révolutionnaire paraît plutôt ambigu. Si Débuisson est un fils d'esclavagistes et que les esclaves ainsi que tout le patrimoine esclavagiste lui reviennent de droit en tant qu'héritier, comment peut-il encore prendre part à la révolution qui est une œuvre totalement destructrice? Une telle position n'est pas du tout étonnante en ce qui concerne Müller, qui aime toujours affirmer une chose et son contraire. Ce procédé n'est autre que celui que véhicule le théâtre épique hérité de Brecht, qui est un théâtre d'étonnement (le théâtre avec le "Verfremdungseffekt") qui pousse le spectateur à trouver lui-même la solution au problème posé. Cette même réalité en ce qui concerne le dualisme dans la pensée de Müller nous permet de réaliser le fait suivant : Débuisson est présenté comme faisant partie des trois (3) émissaires envoyés en Jamaique pour mener la révolution en même temps comme la première personne à désister de la poursuite du mouvement révolutionnaire et même à s'en moquer presque. Il montre une position assez réticente dans la lutte:

> Debuisson : Révolution victorieuse, ne vas pas. On ne dit pas cela devant des maîtres. Révolution noire ne va pas non plus. Des noirs font une émeute, tout au plus, pas une révolution[339].

[338] Idem., p. 15.
[339] Heiner Müller, la mission: souvenir d'une révolution, p. 17.
Voir aussi www.colline.fr/.../documents/dpeda_mission.pdf.

1.2 Le discours sur le colonialisme dans *Germania Mort à Berlin*

Dans Germania Mort à Berlin, pièce écrite entre 1956 et 1971, nous découvrons un théâtre historique et de souvenir chez Heiner Müller. Mais aussi un théâtre de déconstruction de l'histoire. Il se sert donc de l'histoire (théâtre historique) pour retracer le passé douloureux de l'Allemagne et notamment de la RDA sous le régime communiste russe pour aboutir à une construction utopique d'un autre type d'idéologie communiste autre que la précédente. Cette pièce finit de manière tragique avec la mort de Hilse, le vieux maçon.

1.2.1 La décadence de l'Allemagne et le discours colonial dans Germania Mort à Berlin.

Heiner Müller, dans «Germania Mort à Berlin» rappelle l'histoire de l'Allemagne après la Première Guerre mondiale en 1918, laquelle guerre a laissé l'Allemagne dans une situation économique, sociale et politique désastreuse. Nous partirons de ces éléments qu'il met en évidence dans la pièce et nous établirons par la suite un lien étroit avec le discours sur la nécessité de reconquête de nouvelles colonies des Nazis. Nous commencerons par la situation économique désastreuse de l'Allemagne après la Première Guerre mondiale dans la scène 1:

Un homme qui revient de la guerre avec les séquelles de cette guerre et qui retrouve sa famille sans nourriture, ni argent et dans un environnement social et économique extrêmement désastreux:

> *Mari : C'était la guerre. J'y ai laissé mon bras. (Les séquelles de la guerre).*
>
> *Femme : Tu t'en es sorti. Tout est comme autrefois. Vous allez avoir du pain les enfants, papa est de retour.*
>
> *Mari : A condition que le pain soit à nous, ainsi que le four*[340].

Ceci exprime une incertitude quant à l'existence de denrées alimentaires et même des moyens pour s'en procurer.La faim chez les enfants ; ceux-ci se rendent chez le boulanger dans l'espoir d'obtenir du pain gratuitement, compte tenu de la situation ; mais ils seront désillusionnés. Le boulanger exige les sous:

> *Le boulanger: plus grand que nature…Mon pain de tombe pas du ciel. Vous avez des sous? Pas de sous pas de pain. Je n'y suis pour rien*[341].

À cette situation de pénurie de pain, s'ajoute la situation de sécurité et d'instabilité sociales. Comme conséquence de la pénurie de pain ainsi que de la situation économique et social, des voix se sont faites

[340]Heiner Müller, Germania Mort à Berlin, op. cit., p. 41.

[341] Idem.

entendre et notamment celles des leaders de partis politique et surtout celle des Nazis avec à leur tête Adolf Hitler à la fin de la Première Guerre mondiale. Redonner du pain aux Allemands et retrouver la bonne santé d'avant la guerre, telles furent les promesses faites par le parti du National-socialisme à la fin de la Première Guerre mondiale. Mais en plus de cette situation économique désastreuse, s'ajoute les retombées politiques du Traité de Versailles en 1919.

C'est justement lors de la signature du Traité de Versailles que les sanctions furent prises contre l'Allemagne et ses alliés et pis l'Allemagne fut privée de toutes ses colonies et fut contrainte à de lourdes réparations économiques. La reconquête des colonies (notamment le Cameroun, la Namibie, la Tanzanie, le Togo, le Rwanda) perdues fut une des raisons majeures qui ont poussé Hitler et son parti à prendre le pouvoir, non seulement pour «donner le pain aux Allemands» mais également pour reconquérir les territoires. Bien-évidemment, il existe un lien étroit entre avoir du pain, ce qui est l'expression d'une bonne santé économique et les colonies d'où le pays retire ses ressources économiques, notamment les matières premières pour sa croissance économique. Bien que l'Allemagne eût la possibilité de se reconstruire économiquement à la fin des années 1920, elle dut faire face aux réparations exigées par la France. Il lui était donc impossible par exemple d'exploiter les mines de charbons dans la région de la Ruhr parce qu'occupée par la France jusqu'en 1923. Les conséquences économiques du Traité de Versailles sur la vie économique, sociale, et politique furent très désastreuses. Et c'est cette situation désastreuse que Müller décrit dans les premières pages de *Germania Mort à Berlin*. Comment Heiner Müller décrit cette situation économique désastreuse dans *Germania Tod in Berlin*?

Dans cette pièce, nous remarquons la dégradation des mœurs caractérisée par la présence de nombreuses prostituées qui font du travail du sexe une source de gain; les chômeurs, les personnes alcooliques (ivrognes), la croissance de la classe sociale la plus défavorisée, les prolétaires: Dans la scène 2, trois prostituées échangent avec un souteneur, puis entre elles[342]:

Souteneur : La rue pleine de clients. Pourquoi ne travaillez-vous pas?

Putain 1 : Jour férié, cadeau de l'État, mon joli.

Souteneur : Tirer un coup, Ça se fait sous tous les régimes.

Putain 2 : Avec moi, il faut se dépêcher. Au printemps j'aurai décroché…

Putain 3 : Se marier avec un flic.

Putain 1 : Le blond me plaît.

[342]Heiner Müller, Germania Mort à Berlin, op. cit, p. 48.

Putain 3 : C'est le bouquet.

L'après Première Guerre mondiale est aussi une période caractérisée par de nombreuses séquelles causées par la mort de plusieurs soldats allemands. C'est pourquoi, il est de plus en plus question de veuves et d'orphelins dans *Germania Mort à Berlin*:

Petit-bourgeois 2 : une bière pour les veuves et les orphelins.

La présence permanente de la boisson et des ivrognes à travers la pièce démontre l'état économique difficile qui entraîna à son tour la dégradation des mœurs. La prostitution devint un travail totalement légalisé par les autorités publiques. Il est de plus en plus question du sexe et ce de manière permanente. Ceci donne somme toute un tableau extrêmement sombre de la société allemande dont les mœurs se trouvaient en perpétuelle dégradation. Ceci est remarquable dans la scène «Hommage à Staline 2»

Jeune maçon (à une prostituée) : Tenez, que faites-vous ce soir

Putain 2 : Il ne veut rien savoir. Ah, parlez-moi d'amour

Petit-bourgeois : Elle est encore vierge[343].

Par ailleurs, il convient de mentionner que Müller ne se contente pas seulement de mentionner cette situation économique difficile, mais il fait une sorte de rappel, de souvenir et tisse un lien entre cette situation et l'importance du National-Socialisme à travers les personnages d'Hitler et de Goebbels dans cette pièce. De ce point de vue, le théâtre de Müller peut être considéré comme un théâtre historique. Müller, à travers l'évocation d'Hitler et de Goebbels en tant que pièces politiques maîtresse du National-Socialisme, met son lecteur en lien direct avec les causes majeures de la montée du socialisme en Allemagne. En effet, dans la scène,, Sainte Famille'' Müller, rappelle ce rapprochement étroit et une intimité entre Hitler et Goebbels dans une sorte de parodie en les faisant passer pour des personnes saintes. En effet, ce parti doit sa montée en puissance en Allemagne à travers cette intimité:

Hitler : Joseph (Goebbels avec pied bot et des seins énormes, en état de grossesse avancée)

Goebbels: Mon Führer (Hitler tapote le ventre de Goebbels : que devient notre héritier. Il remue? Bravo. Tu bois ton essence? Il tire sur les tétons de Goebbels. La tétine est-elle bien dure comme il se doit chez une mère allemande? Bravo. Supériorité alimentaire, supériorité militaire)…

Goebbels : On n'a plus d'essence que pour trois jours[344].

[343] Heiner Müller, Germania Mort à Berlin, scène « Hommage à Staline 2», p. 67.
[344] Heiner Müller , Germania Mort à Berlin, op. cit., p. 75.

Quelle est enfin la pertinence d'une telle démonstration de la situation économique et de la montée du National-Socialisme en lien étroit avec notre thèse? La situation désastreuse de l'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, laquelle situation a été provoquée par le Traité de Versailles en 1919 a suscité un discours politique que nous pouvons considérer comme un non-dit de Müller dans sa pièce. Il s'agit du discours d'Adolf Hitler avec son parti le national-socialisme sur l'injustice, le dictat des puissances victorieuses de la Première Guerre mondiale sur l'Allemagne en lui arrachant non seulement ses colonies, mais aussi des parties de son territoire telles que l'Alsace Lorraine et la région de Ruhr. Ce discours que nous pouvons qualifier de discours contre le colonialisme, l'occupation de l'Allemagne qui est un non-dit de la pièce de Müller est intitulé comme ceci:

> L'état de l'Allemagne est la conséquence du traité de Versailles, ce diktat imposé aux Allemands par les vainqueurs de la première guerre mondiale. Ni le communisme, ni le grand capital ne peuvent sauver. Les Allemands doivent se ressaisir, reprendre en main leur destin d'Allemand[345].

Hilter renchérit son discours politique sur le traité de Versailles:

> On aurait voulu se casser la tête contre le mur par désespoir devant un pareil peuple! Il ne voulait ni entendre, ni comprendre, que Versailles était une honte et un opprobre, ni même que ce diktat signifiait une spoliation inouïe de notre peuple. Le travail destructeur des marxistes et le poison de la propagande ennemie avaient ces gens de toute raison. Et on n'avait même pas le droit de s'en plaindre[346]…

En effet, à travers ce discours de revanche prononcé par Hitler, les Allemands avaient vu en lui « un sauveur» venu pour essuyer tous les affronts subis par l'Allemagne. Ce qui a valu une véritable montée du National-Socialisme.

Par ailleurs, Müller, à travers Germania Mort `Berlin, consacre une place importante de cette œuvre à l'occupation de la République démocratique Allemande. Cette occupation, il la présente sous la forme d'une colonisation. Il rappelle le modèle de développement russe imposé en RDA. Ce modèle en effet fut une catastrophe. L'on a assisté à la transposition politique, économique, culturelle, militaire de l'ex-URSS. Ce fut en effet sous Joseph Staline. Celui-ci régna sur l'URSS depuis la fin des années 1920 jusqu'à sa mort en 1953. Celui-ci installa un régime totalitaire en URSS qui eut également des effets sur l'Allemagne de l'Est. Tout comme les puissances occidentales, l'URSS a propagé dans sa zone d'occupation son idéologie et sa vision. Cette occupation russe n'a pas toujours été au goût des allemands. Il le fait remarquer à travers le personnage du Petit-Bourgeois 2:

---

[345]https://storify.com/rtbfinfo/comment-hitler-est-il-arrive-au-pouvoir.

[346]Adolf Hitler, Mon combat, traduit par J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles. Editions Latines, 1979 et 1934, p. 462.
Voir aussi https://fr.wikipedia.org/wiki/Traité_de_Versailles.

Petit-Bourgeois 1 : Staline est mort.

Petit-Bourgeois 2 : Il l'a mis le temps.

Cette domination voire cette «colonisation» russe en RDA, Müller la présente dans Germania à travers certains symboles tels que La Volga (le plus grand fleuve d'Europe qui prend sa source entre Moscou et Saint Pétersbourg), Stalingrad (la ville située au Sud de la Russie et qui s'appelle depuis 1961 Volgograd), le personnage de Staline, le Stakhanoviste ((en référence au mineur soviétique Stakhanov) dans la scène : Hommage à Staline 2)).

Enfin dans la scène Les Frères 1, Müller rappelle la conquête de l'Allemagne, autrefois la Germanie par l'empereur romain Julius César (né le 12 ou 13 juillet 100 av. J.-C. et mort le 15 mars 44 av. J.-C). Il fut général, homme politique. Celui-ci repoussa les frontières romaines jusqu'au Rhin (fleuve d'Europe Centrale qui traverse l'Allemagne) et à l'Océan Atlantique en conquérant également la Gaule. Arminius nous rappelle le chef de guerre de la tribu germanique des Chérusques, connu pour avoir anéanti trois légions romaines au cours de la bataille de Teutoburg (Schlacht im Teutoburger Wald). Flavus fut soldat sous le règne de Tibérius (Tibérius Néron, né 85 av. J.-C. et mort en 33 av. J.-C). Il fut général et homme politique romain.

Par ailleurs, Müller évoque le fleuve Weser qui nous rappelle la bataille sur la rive droite du fleuve Weser. Cette bataille est appelée bataille d'Idistaviso et elle est considérée comme la revanche romaine contre les Germains à la suite de la défaite subie par Varus en l'an 9 lors de la bataille de Teutoburg. Dans une sorte de parodie, Müller parvient à regrouper tous ces chefs de guerre romains et germains qui menèrent des guerres farouches pendant des décennies sous le titre de «Frères 1». Ce rapprochement est assez remarquable dans Germania Tod in Berlin. Somme toute, à travers cette pièce, Müller rappelle la lutte farouche menée par les Germains contre la conquête romaine. Il abrège une histoire longue de centaines de siècles en un très bref paragraphe:

> Le Véser coulait entre les Romains et les Chérusques; sur sa rive, Arminius parut avec les autres chefs et demanda si César était arrivé. On lui répondit qu'il était là, il sollicita alors la permission de s'entretenir avec son frère. C'était Flavus, qui servait avec ce surnom dans notre armée et qui se signalait par sa fidélité[347].

Du point du vue du rapprochement des différents chefs de guerre romains et germains, nous notons encore une déconstruction de l'histoire par dans *Germania Tod in Berlin*.

[347] Heiner Müller , Germania Mort à Berlin, p. 88.

1.2.2 Le sens des symboles dans pièces de Heiner Müller:

Les symboles «masque», «mort», «le sang», «révolution» sont assez récurrents dans les œuvres de Heiner Müller. Que cache-t-il derrière ces choses que nous pouvons considérer comme des implicites. D'ailleurs, ceschoses. Florence Baillet exprime bien cet état de fait:

> Heiner Müller serait un «sceptique» (selon la revue théâtrale de RDA, Theater der Zeit en janvier 1983), un «expert en ténèbres» selon l'hebdomadaire Der Spiegel du 15.2.1988) ou encore un «dramaturge du sang, de la sueur, des larmes et du sperme, qui n'a plus d'idée depuis des années et qui en vit mieux que jamais[348]».

Qu'est-ce qui explique le pessimisme ou le cynisme chez Heiner Müller? Nous avions évoqué dans les pages introductives de ce travail, l'enfance extrêmement difficile de Heiner Müller. Qu'il s'agisse de lui-même ou de son père, de ses parents, ils connurent les heures difficiles de leur vie pendant le règne des nazis en Allemagne. Cette période difficile a certainement eu de profondes répercussions sur la vie de l'auteur, suscitant en lui un sentiment de vengeance, de haine et d'amertume. C'est pourquoi, il n'est pas du tout rare de rencontrer les mises en scène autour des questions de vengeance, de cruauté, de violence à travers ses œuvres:

> Heiner Müller fascine par ses formules aphoristiques, ses maximes lapidaires, qui sont contraires, reposant en majeure partie sur les paradoxes, des oxymores ou un chiasme: la révolution est le masque de la mort, la mort est le masque de la révolution[349].

Par ailleurs, la révolution sociale en RDA demeure au centre des préoccupations de Heiner Müller. Pour cela, il n'est pas rare de rencontrer dans la plupart de ses œuvres, les allusions faites aux mouvements révolutionnaires.

Il est important de noter le caractère mélancolique des œuvres de Heiner Müller; aussi faut-il remarquer que dans les drames de Heiner Müller l'écriture est de plus en plus complexe; il écrit d'une manière décousue, difficile à comprendre ce qu'il écrit et cela rend ses lectures extrêmement complexes. Que traduit Müller à travers cette manière d'écrire ses drames?

Heiner Müller a toujours tendance à utiliser tous les genres possibles pour mettre en valeur un texte; ceci semble quelque peu curieux. Ainsi, il est à noter que «cette circulation de l'écriture entre la prose, la poésie et le théâtre s'accompagne de l'absence de frontière imperméable entre les différents genres. Ces derniers semblent alors se contaminer mutuellement, ce qui pourrait expliquer la désorientation souvent éprouvée par le lecteur face à certaines œuvres». Mais que cachent toutes ces pratiques littéraires qui peuvent être considérées comme étant hors de l'usage commun?

[348]Florence Baillet, op. cit., p. 9.
[349] Idem.

D'une manière explicite, nous pouvons noter à travers cette pratique littéraire müllérienne la quête d'un art libre, un art exempt de tout bornage et par conséquent le désir de parvenir à la liberté. Il veut ainsi tout révolutionner ; la révolution du langage, des genres littéraires, de l'expression de la pensée humaine. Ceci est d'autant plus remarquable dans l'art dramatique müllérien. Heiner Müller s'est frayé une nouvelle voie dramatique à travers la déconstruction du théâtre. Baillet le confirme à travers ceci:

> Müller s'emploie en effet à bouleverser les règles du genre dramatique, et ce, dès ses premières pièces des années cinquante, qui paraissent pourtant de facture relativement classique[350].

Il ressort, somme toute, de toutes ces pratiques littéraires et surtout dramatiques atypiques, la volonté de créer une ère nouvelle au sein de l'art dramatique ; en découdre avec la forme classique, voire même épique brechtienne pour parvenir à un théâtre qui n'obéit à aucune contrainte formelle. Bien évidemment, un type de théâtre qui porte les traits de Heiner Müller:

> Plutôt que de respecter une progression dramatique et de conduire son public pas à pas jusqu'à la résolution du conflit, l'écrivain est-allemand préfère alors présenter diverses facettes d'un même sujet, sans proposer de «solution». Müller va en fait au-delà du théâtre brechtien et explore des voies très diverses, parfois extrêmes… Heiner Müller renouvelle ainsi l'écriture dramatique en assimilant des éléments empruntés non seulement au genre épique mais aussi à la poésie, à l'essai, etc. Au lieu de borner son horizon à la «pièce bien faite», il transforme son théâtre en laboratoire de nouvelles formes[351].

Par ailleurs, il n'est pas du tout fortuit d'affirmer que Heiner Müller, en observant les formes d'écritures théâtrales, aspire à une communication étroite entre le nouveau et l'ancien, entre le classique et le moderne. Toutefois, il le fait dans un esprit purement libertaire. Ceci est la conséquence, mais aussi le sens de son attachement aux textes des auteurs avec lesquels ses textes dialoguent: il s'agit des auteurs tels que Bertolt Brecht, Friedrich Holderlin, Ernst Jünger, Friedrich Schiller, Christian Friedrich Hebbel, Georg Buchner, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, pour ne citer que ceux-là[352]. En effet, Reiner Nagele exprime cette communication entre l'ancien et le nouveau de la manière suivante:

> La sphère de Müller, tout comme celle de Bertolt Brecht, est le théâtre. C'est-à-dire qu'il l'est aussi moins que Bertolt Brecht qui serait exclusivement dramaturge, ou qui aurait exclusivement écrit le théâtre. Il existe même des gens de théâtre qui trouvent les textes de Müller impossibles à mettre en scène. Ses textes ne sont d'aucune signification en termes de genre poétique, mais ils peuvent être mis en scène d'une manière particulière. De la qualité théâtrale de ses textes ressort un moment profond que l'on appelle classique et moderne, c'est une construction et non une reconstruction de l'époque de la fin du 19e et du 20e siècle[353].

[350] Florence Baillet, op. cit p. 37.
[351] Idem. , p. 38.
[352] Hans Thiès Lehmann, op. cit., p. 124.
[353]Hans Thiès Lehmann, op. cit., p. 124.

Ainsi, il ressort de la théorie et de la pratique théâtrale müllérienne un véritable choc, un éternel questionnement, voire même un malaise en ce qui concerne une telle orientation et conception théâtrale qui défie les normes classiques de la littérature. En réfléchissant à cette philosophie müllérienne, laquelle philosophie tend toujours vers la création de choses nouvelles. Ceci n'est autre chose que la manifestation de la pensée révolutionnaire. Müller désire profondément révolutionner le théâtre et surtout l'art littéraire dans son ensemble.

Par ailleurs, cela dénote du désir de Heiner Müller d'en découdre avec la collectivité, le raisonnement collectif pour emprunter le chemin de la pensée individuelle. Il exprime cela le plus souvent à travers les personnages de son œuvre. Dans son œuvre dramatique «Hamlet-machine», le jeune Hamlet se rebelle contre son père en ces termes: Que veux-tu de moi… En quoi ton cadavre me regarde[354]?

En effet, Klein assimile l'attitude de Heiner Müller à celle de son héros Hamlet:

> En rejetant une mission dont il conteste la légitimité, il dit non à la coutume ancestrale. Quand il dit, je ne suis pas Hamlet, il se démarque de ceux qui, avant lui, ont dit oui pendant des générations. Je ne suis pas celui qui jette son savoir pour se plier à une coutume stupide. Je n'accepte pas de jouer le rôle qu'on attend de moi. … Cela signifie qu'il rompt avec le passé, avec l'Histoire ; en opposant à la tradition son individualité, sa conscience propre[355].

Pour Klein, Müller aurait donc soif d'une société meilleure, dans laquelle il ne serait plus obligé de vivre aux dépens d'autrui, une utopie que Heiner Müller et Brecht avaient en commun d'un monde ou la liberté ne repose plus sur les traditions, les normes sociétales préétablies mais dans une société où l'on pense librement par soi-même.

[354] Christian Klein, Le principe dialogique dans l'œuvre théâtrale de Heiner Müller, confère p. 4 de Hamlet Machine.
[355] Idem., Hamlet Machine, p. 4.

2. Analyse du discours sur le colonialisme dans les pièces de Bernard Dadié:

2-1-Le discours sur le colonialisme dans *Béatrice du Congo*

Dadié nous présente dans cette pièce un théâtre historique et politique. Dans la classification des genres théâtraux, elle fait partie du drame historique ou «Geschichtsdrama». Il présente l'histoire coloniale sous la forme d'un processus. Ce processus, tel que défini par l'auteur, se présente en quatre principales phases: la première phase est celle que nous pouvons appeler la phase de la conquête coloniale ou la phase de rapprochement de la cible coloniale; la seconde phase que l'on pourrait appeler la phase de la « phagocytose » coloniale, la troisième phase qui est la phase d'asservissement de peuple africain et enfin la phase de la révolte et de la censure. Cette manœuvre coloniale se fait sous le signe d'une soi-disant mission civilisatrice. Toutefois, ces différentes phases entretiennent des liens très étroits en vue de l'accomplissement de la tâche coloniale.

Dadié a pu donc condenser cette histoire qui a duré plus de trois siècles en trois actes. Cette histoire commence en 1415 pour se terminer en 1706. Toutefois, pour parvenir à une meilleure analyse de la pièce et des trois actes que compose la pièce, nous prendrons en compte les quatre phases mentionnées plus haut.

D'entrée de jeu, il est important de souligner que la pièce *Béatrice du Congo* est remarquable à travers le nombre de personnages qui s'y trouvent. Il y a une trentaine de personnages dans cette pièce, dont les principaux sont Diogo, le Mani Congo, roi du Zaire et *Béatrice du Congo*. Qui sont-ils en réalité?

Diogo ou le garant de la Conscience européenne. Ce personnage est librement inspiré de Diego Cao, le premier Portugais qui débarqua au Congo en 1482 à Mpinda, port situé sur la rive gauche du fleuve Zaïre. Il est en quelque sorte "l'ancêtre" des Européens au Congo»[356]. C'est avec lui (comme dans la pièce) que commença l'aventure coloniale. Qu'en est-il du Mani Congo?

Le Mani Congo est présenté dans cette pièce comme un roi tyran et facilement manipulable.

En effet, il n'est pas rare de voir dans les pièces de Dadié, les personnages principaux qu'il présente comme des tyrans, des dictateurs qui sont prêts à écraser les autres. Nous le voyons dans sa pièce *Monsieur Thôgô-Gnini*[357] A travers ce type de personnage, Dadié rappelle le phénomène de la dictature en Afrique et surtout l'effet du néocolonialisme.

---

[356] Koffi Kwahulé : Béatrice du Congo, Bernard Dadié. URL :http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=914. Nous avons visité ce site em date du 07 octobre 2017.

[357] *Monsieur Thôgô-Gnini,* pièce de Bernard Dadié , écrite en 1970, titre qui signifie en langue Malinké, celui qui cherche un nom.

Historiquement, ce personnage n'existe qu'en tant que point de convergence de plusieurs rois. En effet, pendant la période qui est rapportée dans la pièce (fin 17° siècle et début 18° siècle), le royaume du Congo n'est dirigé par aucun roi et, sous l'effet des guerres tribales entretenues par les colons, le royaume se trouvait morcelé. Or Dadié nous montre un royaume uni avec un roi unique. En réalité, ce personnage est le condensé de trois cents ans de présence coloniale portugaise au Congo : de Zingha a Nkuwu (mort en 1506) à Agua Rosada dit Pedro IV (18° siècle) en passant par Affonso 1° qui régna de 1506 à 1543, tous les rois qui ont marqué l'histoire du Congo occupé par les Portugais, se retrouvent partiellement dans le Mani Congo. [358]

Enfin Dona Béatrice qui incarne la femme révolutionnaire dans cette pièce. Elle nous rappelle la place de la femme dans les pièces de Bernard Dadié. Elle incarne la révolution. Déjà dans certaines pièces de Dadié telles que Monsieur Thôgô-Gnini, la femme incarne la révolution. Dadié, en effet, en tant qu'ex-militant politique dans son pays, rappelle le rôle capital joué par les femmes lors de l'arrestation et de l'incarcération des femmes du Rassemblement Démocratique Africain dans la ville de Basssam (à 20 Kms d'Abidjan). C'est une manière pour lui de rendre hommage à ces valeureuses femmes-là. Par ailleurs, un meilleur décryptage des différentes phases de la pièce nous permettra d'en savoir davantage sur ces personnages.

Première phase : **la phase de la conquête coloniale**

L'auteur nous présente cette pièce en trois actes qui correspondent aux grandes articulations de la pièce. Cette pièce est une tragédie d'inspiration historique et elle est relative à la conquête du royaume du Mbanza Congo (actuelle République Populaire du Congo) puis à l'aliénation du peuple congolais par les Portugais (appelés dans la pièce, les Bitandais) depuis le XVe siècle:

Acte I, Tableaux 1 et 2

Dans cette première phase de rapprochement de la cible coloniale, Le roi Henri, pour parvenir à ses fins, envoie un de ses collaborateurs, Diego, qui réussit à aliéner totalement le souverain du Zaïre. Cette aliénation commence d'abord chez le roi du Zaïre par le renoncement à ses propres institutions : le roi Henri l'amène d'abord à renoncer à ses propres institutions pour adopter celle des Bitandais. Il renonce aux croyances ancestrales, se fait couronner sous le nouveau nom de Don Carlos 1er, répudie ses femmes pour ne plus conserver qu'une seule épouse:

[358] Ibidem.

« une seule déclarée devant Dieu et devant les hommes… Et ensuite des favorites qui doivent luxueusement logées». Acte II, Tableau 1.

On pare le souverain de ses nouveaux attributs royaux, un parasol et ses habits… Le souverain est zaïrois, tel un gamin, réapprend à tout faire comme les «Blancs», y compris leur manière de manger! Don Carlos ne rêve plus que de routes, de plantations et, comble de ridicule, suprême degré d'aliénation, il s'efforce d'émailler son discours d'expressions latines. La rupture d'avec le passé consommée, la civilisation de l'occupant totalement adoptée, la voie est désormais libre pour l'exploitation matérielle du Zaïre. C'est ainsi que les Bitandais vont commencer par contrôler les secteurs stratégiques du royaume: la santé, l'éducation, l'agriculture et l'économie…Abdiquant totalement sa personnalité, il confie tous les pouvoirs aux colons, puisqu'il ne fait nullement confiance aux Nègres.

Acte I, Tableau I, p.13

Il s'agit dans ces extraits, des arguments avancés par les colons Portugais en vue de mener leur soi-disant mission civilisatrice. Don Carlos, le roi portugais et ses hommes se donnent bien de raisons afin d'accomplir cette mission:

> Henri: Ne sommes-nous pas devenus la mesure, Diogo! Ne sommes-nous pas appelés à modeler le monde? A être le pasteur, le nouvel ange au glaive flamboyant!A porter par tout le monde la voix angélique des cloches! Les entendre partout chanter, le matin, midi et soir… appeler les hommes ou qu'ils soient à dire et redire les mêmes prières… C'est ça l'unité du monde… la mission qui nous échoit… y a-t-il chrétien, digne de ce nom, qui refuserait de se mettre du côté de Dieu?
>
> Diogo: Tous les Bitandais sont prêts à mourir pour la plus grande gloire de Dieu…et aussi pour votre gloire[359]…

Les ambitions des colons portugais semblent par moment démesurées. L'exagération est également une stratégie que Dadié utilise le plus souvent pour attirer l'attention de ces lecteurs sur des faits afin de les amener à trouver eux-mêmes la solution à une situation donnée. De ce point de vue, les œuvres de Dadié se classent parmi les « Lehrstück » ou «pièces didactiques» à l'instar de Bertolt Brecht. Le projet colonial portugais passe ici pour être un événement mondial:

> Henri : La nature fête l'évènement Diogo! Cette fête ne doit pas avoir de fin… Ne tient-il pas à nous de devenir les maîtres du monde? …Diogo, il faut aller au -delà du Cap Juby …pour l'honneur et la gloire du Bitanda. Sur chaque langue de terre, sur chaque côte, chaque promontoire, presqu'île, vous planterez un padron portant cette inscription : «Pour l'amour de Dieu et par la grâce de Dieu, le Bitanda a abordé cette terre pour le plus grand bonheur.des hommes[360]».

Les arguments d'une soi-disant mission civilisatrice continuent d'être scandés en ces termes :

[359]Dadié, Béatrice du Congo, p. 13.
[360] Idem., p. 14-16.

> (Henri) : Qui ne le sait ! Qui ne sait que notre temps est le temps des faux en tous genres? La place exceptionnelle que nous venons de conquérir dans le cœur des chrétiens nous commande de balayer tous les obstacles. Quoi que nous entreprenions, où que nous soyons, la prière ardente de milliers de fidèles nous accompagne. C'est pourquoi, Diogo, il nous faut aller au-delà du Cap Juby, partout où brille le soleil, partout où règnent les ténèbres pour y apporter la blanche lumière de l'amour, l'ardent amour de la foi[361]…

Effectivement, cette conquête n'avait d'autres buts que d'exploiter les richesses du Royaume du Congo. Ce fut une surprise pour ces colons de découvrir autant de richesses. Ils voient à travers ces richesses une source de revitalisation de leur économie et donc de leur influence sur les autres:

> Le premier financier apparaît accompagné d'un acolyte : Que dites-vous, Seigneur?
>
> Henri : L'or, les diamants.
>
> Le financier : Les diamants.
>
> Henri : Les rubis, les mines inépuisables de richesses.
>
> L'acolyte : Les mines inépuisables de richesses.
>
> Henri : Les fleuves roulant des pépites d'or…
>
> Les esclaves, les monopoles, les bénéfices énormes?
>
> Henri : La fortune à votre portée. Devenir plus riche que le roi Salomon[362]
>
> Notre entreprise va bouleverser l'économie du monde… Notre ville sera la capitale de l'or, du négoce… le centre nerveux du monde[363]…

La colonisation et l'entreprise coloniale furent à l'origine considérées comme une mission divine. Il fallait apporter la civilisation à ceux qui n'en avaient pas ou ceux qui en avaient devaient recevoir celle qui venait des autres simplement afin de parfaire la leur. Il fallait absolument mener ce projet colonial à son terme, autrement ce serait considéré comme un échec à cette mission divine qu'il il fallait absolument la réussir:

> Henri : Et nous continuerons en toute sécurité notre entreprise de régner sur les cœurs, sur les esprits. Nous instituerons les monopoles qu'il nous plaira…N'oubliez pas mon message…. Pour l'amour de Dieu...Le Bitanda d'aujourd'hui et de demain tiendra bon, et il n'abandonnera jamais aucune des terres qu'il aura découvertes ou conquises de par la grâce de Dieu…Des flottes chargées d'or! Contre vents et marées je tiendrai bon. Commerce d'hommes et de talents ; des peuplades entières seront à votre école…Un pays à civiliser. Ont-ils de la neige? Ces hommes n'ont du reste qu'un souhait… Avoir des rapports avec la puissance du Bitanda[364].

[361] Dadié, Béatrice du Congo, p. 21.
[362] Idem., p. 21.
[363]Idem., p. 21.
[364] Idem., p. 21.

La seconde phase: **La phase de la phagocytose coloniale**

Nous appelons cette phase, la phase de la « phagocytose coloniale » parce que c'est la phase au cours de laquelle les colons bitandais ont d'une manière progressive envahi le Royaume du Congo et l'ont assujetti. Cette phase se caractérise par une certaine souplesse, sans collision, ni heurts, mais avec beaucoup de diplomatie et de tact de la part des colons. A travers cela, Dadié, en historien avisé, montre à ces lecteurs les différentes formes de colonisation qu'il y a eu dans les colonies. Certaines formes considérées comme étant fortes (avec la violence) et d'autres formes comme étant des formes douces, paisibles sans violenter les populations indigènes. Toutefois, Dadié, procède à une certaine exagération en mettant en évidence le manque de vigilance de la part de la population congolaise ; une hospitalité teintée d'ignorance. L'auteur affirme ainsi que les peuples colonisés auraient été victimes de leur ignorance ; un peuple facile à flatter et à duper. A travers leurs propos, ils font la belle part à l'étranger qui ne vient que pour les exploiter:

> Laissez-les venir. Avant de les chasser, sachons au moins pourquoi ils viennent. Tout étranger n'est-il pas un envoyé des dieux? N'est-ce pas l'hôte qui par ses façons de faire s'exclut lui- même de la famille?...: Asseyez-vous ; étanchez votre soif, ensuite vous nous parlerez de votre pays…Ce que nous possédons appartient aussi bien aux hommes, qu'à nous[365].

En plus de cette hospitalité, le peuple congolais ne garde aucune intimité; il s'expose à l'étranger sans savoir trop ses intentions. S'ouvrir trop à l'autre sans savoir celui qui en face ne serait pas agir avec beaucoup d'imprudence ? Par ailleurs, l'étranger et surtout la race blanche demeure encore un mythe pour le peuple congolais et pour les populations africaines en général. Ces populations s'animent de joie et beaucoup d'enthousiasme autour des étrangers blancs:

> Nous ne connaissons pas les femmes de chez vous ; les nôtres sont ce qu'elles sont ; ne les refusez pas, le roi en serait vexé…Le peuple chante et danse autour de Diogo et de ses compagnons, qu'elle entraîne dans la ronde. On sert à boire[366]…

Le peuple congolais, victime de duperie. Il tombe sous le charme des paroles prononcées par les colons. N'est-ce pas de cette manière et surtout dans le cadre de la traite négrière, que les colons ont osé acheter les noirs, les esclaves avec des miroirs, des bijoux, produits avec lesquels ils ont ébloui les chefs indigènes? Un miroir, un bijou, un fusil, etc.; ces choses avaient de la valeur aux yeux des populations indigènes au point de les troquer avec des êtres humains. Bien évidemment, l'une des raisons qui soutendaient cette relation étroite entre le peuple bitandais et le peuple congolais était la richesse du Royaume du Congo; une richesse qui a presqu'ébloui les bitandais et qui les a reconfortés dans leur ambition:

[365]Dadié, Béatrice du Congo, pp. 32-35.
[366] Idem., p. 38.

> Un pays fort merveilleux ; des richesses immenses, insoupçonnées ; au long du chemin, je ne cessais de me demander si je ne rêvais pas… Nous croyions avoir le paradis terrestre. Les arbres, les fleuves…, les couleurs, par leur profusion, les oiseaux nous faisant cortège, un pays de contes de fée… Quelle sagesse! A chaque peuple son lot de richesses[367].

L'ignorance du peuple congolais est telle qu'il s'est laissé annexer sans le savoir. En effet, ce peuple n'avait jamais imaginé qu'en acceptant le drapeau du peuple portugais, cela équivalait manifestement à une annexion. Cela aussi démontre à quel point le colonisateur, bien que se disant plus civilisé, plus réfléchi, a pu tromper les populations indigènes. Là encore, le peuple congolais est présenté comme étant dépourvu de toute imagination et de toute réflexion:

> Diogo: exhibant un drapeau : Voici le signe de notre amitié, de notre alliance. Partout où il flottera, est mon pays que dirige le plus grand monarque d'Occident. Qui vous provoque, provoque le Bitanda qui est le plus grand parmi les plus grands pays du monde. Nous avons de l'Europe chassé les Barbares…Tout étranger qui verra ce drapeau saura à quel puissant roi d'Occident vous avez lié votre sort[368].
>
> Diogo : Voici d'abord votre drapeau. Le seul qui flottera auprès du nôtre. Nous en avons encore des stocks, des ateliers travaillent pour vous fournir tout ce dont vous aurez besoin. Nous pensons à tout; nous avons des spécialistes pour ce faire. Mais au fait, quel est l'emblème du royaume? A quel animal, fauve j'entends, à quel oiseau de proie je veux dire, vous assimilez? A tout individu ou peuple, il faut un modèle, un tuteur. Que penseriez-vous du requin[369]?

Dans le but de s'accaparer totalement le roi ainsi que tout le royaume, Diogo va demander au roi du Congo de renoncer à tous ses fétiches, tout ce qui caractérise la culture de ce peuple, au nom d'un quelconque christianisme. Ainsi, Dadié montre qu'au nom du christianisme, des peuples ont été exploités, expropriés, dupés, volés, etc. Ceci donne aussi à réfléchir sur la véritable mission du christianisme : est-ce qu'en dehors de cette utilisation illégale et illicite du christianisme, est-ce que le christianisme n'avait pas une vraie mission autre que celle d'exploiter les peuples? C'est ce qu'affirme Diogo, le capitaine bitandais, l'un des principaux instigateurs de l'aventure coloniale au Royaume du Congo:

> Pour que cette marque exceptionnelle d'attention prenne toute sa valeur, il vous faut devenir enfant de Dieu… et prendre l'engagement solennel, irrévocable de faire venir à Lui les âmes sur lesquelles vous allez être appelé à régner chrétiennement[370].

Cette conquête du royaume congolais a commencé par une emprise sur la conscience de ce peuple pour s'achever par un contrôle total sur les richesses matérielles, les mœurs et la culture de ce peuple. En effet, lorsqu'un peuple cède tout ce qui lui est propre et dont il peut se prévaloir, alors il devient vulnérable. Il est contrôlé désormais de l'extérieur et par les forces extérieures:

---

[367] Dadié, Béatrice du Congo, p. 33.
[368] Voir litte.journals.yorku.ca/.../26199/24199.
[369] Dadié, Béatrice du Congo, p. 74.
[370]Dadié, Béatrice du Congo, p. 74. Le capitaine Diogo parle au nom du roi bitandais. Acte 2, Tableau 1.

Qu'on apporte ici tous les fétiches du royaume…

Qu'on m'apporte ici tous les fétiches du royaume et qu'on les brûle[371].

La troisième phase : **la phase de l'asservissement colonial**

En quoi consiste l'asservissement colonial ici? Il s'agit d'une totale soumission d'un peuple tiers à la domination d'un autre; à un total assujettissement. Il s'agit ici de l'exploitation des ressources économiques par les portugais, le royaume du Bitanda. Bien sûr, un total asservissement colonial passe essentiellement par l'asservissement économique. Une fois, l'économie d'un peuple est totalement asservie, alors l'asservissement politique et culturel peut s'en suivre. Et ce principe, les colons l'ont très bien compris.

Permettez-moi Majesté de vous présenter mes nouveaux collaborateurs qui sont à votre service…

Non seulement, les richesses du Royaume du Congo sont pillées par les Bitandais, mais les revenus des exportations congolaises sont investis au Bitanda, à la demande du roi congolais. Le capitaine bitandais Diogo, traduit les propos du roi bitandais:

> Sa majesté votre frère très aimé du Bitanda vous fait annoncer que le cours du cuivre, de l'ivoire et des esclaves a augmenté et vos derniers envois vous rapportent un bénéfice net de dix millions de reis que voici…Cette somme sera-t-elle en sécurité dans ce pays? Vous pourrez l'investir dans les multiples entreprises que nous projetons de monter. Non, je préfère l'investir chez vous…C'est sage… Vous donnez au monde une profonde leçon de politique et de sagesse[372].

La quatrième phase : **La phase de prise de conscience, de la révolte et de la censure**

La situation d'asservissement du peuple congolais par les Bitandais a suscité un profond mécontentement suivi de révolte de la part de certains congolais dont Dona Béatrice et un acolyte. Leur réaction paraît assez virulente:

> Où sont-ils les hommes du Zaïre … ceux qui hier, affrontaient le léopard et l'éléphant à la sagaie? où sont les valeureux enfants du Zaïre, les descendants de Nimi Aloukeni, de Nzinga Mbemba[373]?

La question de la liberté du peuple congolais constitue une préoccupation majeure et fait l'objet de réflexion. Évidemment, un peuple qui a perdu ses repères, sa culture, ses richesses économiques et dont la protection

[371]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op,cit., p.74.
[372]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op,cit., 74.
[373]Idem. Bernard Dadié, p. 113, Acte 3, Tableau 1.

dépend de la métropole, est un peuple qui a perdu sa liberté. C'est pourquoi, l'un des habitants du royaume pose la question de savoir: Quelle liberté peut exister dans un pays empli de chaînes[374]?

Dona Béatrice se montre très intrépide et réclame la liberté pour son peuple:

> Dona Béatrice: Sur Dieu le Père. Le roi nous fait vivre de feux d'artifice, d'honneur et de grandeur… Debout Retour à Mbanza Congo. Il nous faut restaurer l'unité du pays[375].

Par ailleurs, le roi du Zaïre n'arrive plus à supporter la situation. Il veut en découdre avec toute situation d'asservissement. Ici, Dadié, tout en présentant la situation du peuple congolais et à travers ce peuple la situation des pays africains d'avant les indépendances avec une certaine gravité, il estime que ce peuple ainsi que ses dirigeants sont aussi capables d'ouvrir leurs yeux et voir l'ampleur du danger. C'est une prise de conscience de la situation, laquelle est un moyen pouvant les aider à sortir de ce gouffre colonial. En effet, cette situation de prise de conscience est assimilable à celle qui a poussé les esclaves dans les plantations coloniales à la révolte contre leurs maîtres. Le roi du Zaïre s'indigne et prend la voie de la révolte, tout comme ses partisans:

> Non, je refuse! Ils m'ont fait assez de chasse… ces bons Bitandais chrétiens! Tout doit changer… Il faut que tout change!... Notre devoir, Majesté, a toujours été de vous mettre en garde contre les prétentions bitandaises, de nous mettre à votre service, au service de notre pays…j'ai choisi d'être présent… Oui, Texeira, j'ai compris. Il faut que tout change. Les Bitandais! Les Bitandais. « Susciter la guerre civile, alimenter la guerre civile, miner mon trône, me sourire, me décorer… La ruse! Le mensonge! Et les seules victimes : Nous! Les armes distribuées ne tuent que des hommes du Zaire… après il faut leur payer et les armes et la poudre et leurs soldats… Monopole de la navigation, monopole de la traite, monopole de la mort… Et tout ça sous le couvert de mener des âmes au Bon Dieu…La belle duperie… Je veux interdire la traite… toutes les traites… Pourquoi veulent-ils que toujours leur richesse ait pour assise la pauvreté des autres[376]».

Le roi sort de sa désillusion ; mais c'est comme un peu trop tard, puisque les Bitandais ont réussi à mettre la main sur tout le royaume. Tout ce que leur racontaient les Bitandais n'était que de la tromperie. Le roi donne raison à la combattante Dona Béatrice, qui jusque-là a été marginalisée par les siens et même considérée comme un paria. Finalement, celle-ci est reconnue pour avoir raison ; en effet, en clairvoyante, elle avait à maintes reprises attiré l'attention du roi et du peuple sur un éventuel danger qui guettait le peuple et qui lui serait fatal:

> J'ai compris aussi. J'ai été pris dans un piège. Les Bitandais ont autour de moi tissé des rêts ; ils ont détruit mon royaume. Voilà que je me réveille, devenu l'ennemi de mes compatriotes. Ils m'ont affublé de

---

[374] Idem., Bernard Dadié, p. 114.
Koffi Kwahulé :« Béatrice du Congo de Dadié Brnard B. ».
URL :http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=914. Nous avons consulté ce site en date du 07 octobre 2017.
[375]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op,cit., 94.
[376]Idem., p. 94.

> fripes, d'oripeaux, de médailles dont ils ne savent que faire. Rien que des hommes à leur solde. En toutes occasions heureuses ou malheureuses, j'ai, à mon frère du Bitanda, adressé des félicitations. Je lui ai fait envoyer des secours. M'en a-t-il jamais adressés? Or nous ont-ils manqué les famines, les inondations, les tremblements de terre? La nature chez nous n'a-t-elle pas aussi ses jours de colère? C'est-à-dire que Dona Béatrice a raison… que j'ai été un outil… un instrument… Moi, le roi, on s'est servi de moi, au nom de Dieu… On me payait ce qu'on voulait bien me donner[377].

Par conséquent, la révolte de Dona Béatrice lui a valu la sentence de mort. Dona Béatrice, en effet, se révolte contre le projet colonial et contre tout asservissement de son peuple par les forces étrangères, notamment les Bitandais. Elle incarne ici le personnage révolutionnaire. Elle décide de libérer son peuple. En effet, c'est une femme dont la conscience est toujours portée vers la libération de son peuple. Par ailleurs, les femmes, à l'instar de Dona Béatrice sont plus préoccupées par la liberté de leur peuple que les hommes et Dona Béatrice le dit si bien:

> Les femmes ont levé l'étendard de la dignité parce que l'amour de l'argent a tué le courage dans le cœur des hommes, parce que les honneurs ont corrompu les hommes… Ils sont nombreux comme celui-ci mais nous sommes décidés à leur apprendre… Nous avons dépassé les limites de la patience… Nous sommes contraints de montrer les poings… autrement Dieu, même le vôtre, jamais ne nous pardonnerait. N'est-ce pas lui qu'on bat en nous[378]?

Enfin, Dona Béatrice se porte au-devant de la scène comme martyr, le sacrifice offert en vue de la libération de son peuple de toute oppression coloniale (elle est prête à s'offrir sur l'autel de sacrifice):

> Me brûler… N'avez-vous pas froidement assassiné le roi parce qu'il avait enfin compris qu'il n'était que votre captif… Me brûler …Prenez garde que l'incendie allumé ne s'éteigne qu'avec le départ du dernier Bitandais…du dernier Bitandais, j'ai dit…Je lis surtout dans les yeux des hommes. Je veux que chacun s'assume, que chacun sache quelle merveille de création il est, quelle somme de rêves prodigieux il porte en lui. Je refuse qu'on fasse de nous des bêtes étiques pour abattoir céleste. Je dis à mes frères et sœurs du Zaïre de renverser les structures imposées devenues corsets d'airain sur lesquels veillent des spécialistes attentifs. Je lis dans les yeux et même dans les vôtres, charriant des flots de peurs[379].

Nous notons à travers les extraits de cette pièce de théâtre « Béatrice du Congo » un véritable dialogue entre les différents actes. Ce dialogue participe à une unité significative au sein de la pièce. Cette unité significative dans cette pièce concerne le manque de vigilance et surtout l'ignorance du roi congolais depuis le premier acte jusqu'à la fin. Bien qu'au troisième acte, Dadié fisse jaillir une lueur d'espoir dans la conscience de ce roi qui est resté dupe tout au long de la scène, force est de reconnaître que cette lueur d'espoir donnée par Dadié à son personnage, n'a rien donné au final. Le roi, se rendant compte au dernier moment:

---

[377] Dadié, Béatrice du Congo, p.123.
Référence faite au discours de Dona Béatrice pour dénoncer l'attitude désinvolte du Président congolais Désiré Kabila à l'égard de son peuple. Article publié sur http://www.congoforum.be/fr/nieuwsdetail.asp?subitem=1&newsid=170623&Actualiteit=selected. Nous avons visité ce site en date du 07 octobre 2017.
[378] Dadié, Béatrice du Congo, p. 141.
[379]Voir groups.txstate.edu/.../f9120331/attachment-0001.doc.

> C'est-à-dire que Dona Béatrice a raison… que j'ai été un outil…un instrument… Moi, le roi, on s'est servi de moi, au nom de Dieu… on me payait ce qu'on voulait bien me donner[380].

Cette stratégie théâtrale dadiéenne est similaire à celle du théâtre brechtien, c'est-à-dire le théâtre épique ou le théâtre de réflexion au cours duquel l'acteur n'apprend rien, mais qui pousse plutôt le spectateur à la réflexion puis à l'action.

Cette unité significative est aussi remarquable en ce qui concerne l'attitude de Dona Béatrice. Celle-ci est restée sur sa position depuis le début jusqu'à qu'à la fin. Dadié fait de son héroïne, une éveilleuse de conscience depuis le début jusqu'à la fin de la pièce. Du point de vue de la cohérence dans sa position, l'on assiste donc à un véritable dialogue entre Maman Chimpa Vita et sa fille Dona Béatrice dans les actes I, II, III et IV. Dès l'arrivée des Bitandais dans le royaume du Congo, Maman Chimpa Vita affirme d'emblée ceci: Le malheur est entré dans ce royaume ; les sages ne savent plus tenir leur langue. Le mouton fait parler le berger[381].

Cette dernière reprend ces mêmes propos à la page 40, dans le même tableau. Par ailleurs dans le second acte, Maman Chimpa Vita continue de manifester son indignation face à l'ignorance du roi congolais et ses notables: Le lion va devenir caméléon… le boa se laisse manger par les brebis…Oh! Ancêtres, ouvrez bien les yeux et les oreilles[382]…

Et donc jusqu'à sa mort sur le bûcher dans le quatrième acte, l'héroïne de la pièce de Dadié est toujours opposée à la soi-disante mission civilisatrice des Bitandais en dénonçant les risques majeurs d'une telle coopération:

> Me brûler! N'avez-vous pas assassiné le roi parce qu'il avait enfin compris qu'il n'était que votre captif… Me brûler! Prenez garde que l'incendie allumé ne s'éloigne qu'avec le départ du dernier Bitandais… du dernier Bitandais, j'ai dit[383].

[380]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op. cit ; Acte 3, Tableau 3, p. 125.
[381]Bernard Dadié, Beatrice du Congo, p. 34.
[382]Idem, Acte II, Tableau 1, p. 71.
[383]Idem, acte IV, p. 144.

2.2 Le discours sur le colonialisme dans *Iles de tempête*

Avant de procéder à l'analyse à proprement parler de cette pièce, nous nous sommes permis de faire un détour par la question de la transposition du discours sur la colonisation dans cette pièce puisque ceci constitue le point d'ancrage de notre travail. Nous rappelons que Dadié fait partie de la seconde vague des défenseurs du mouvement de la Négritude. Parmi les précurseurs de la Négritude les plus connus, nous rappelons, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Gontran Damas. Par ailleurs, nous avions mentionné dans les premières pages de notre travail, que Dadié avait toujours été réticent quant à l'influence des autres auteurs sur ses écrits littéraires; toutefois, il n'a jamais manqué d'avouer son admiration pour Césaire car selon Dadié, bien que n'ayant pas vécu directement la colonisation, Césaire défend bec et ongle la cause des colonisés; il qualifie donc l'œuvre de ce dernier comme « un véritable fusil».

En effet, Aimé Césaire a écrit en 1964 sa pièce de théâtre *« La tragédie du roi Christophe»* qui traite de la révolution haïtienne. L'auteur de cette révolution fut le général Christophe, qui devint par la suite roi; mais cette révolution fut de courte durée parce que le roi Christophe (qui incarne le personnage de Toussaint Louverture et de Jacques Dessalines), trop ambitieux, a demandé des efforts au peuple plus qu'il ne pouvait; finalement le roi s'est suicidé faute de stratégie politique.

Par ailleurs, si nous partons du fait que Césaire a écrit cette pièce en 1964 et que *Ile de tempête* de Bernard Dadié a paru en 1973, c'est-à-dire neuf ans après et que Dadié est un grand admirateur de Césaire et que *Ile de tempête* traite de la révolution haïtienne avec les mêmes personnages principaux Christophe (qui incarne Toussaint Louverture et Dessalines) dans «La tragédie du roi Christophe» et Toussaint Louverture et Jacques Dessalines dans *«Ile de tempête»*, nous pouvons affirmer que Dadié s'est inspiré de la pièce d'Aimé Césaire. Bien que s'étant inspiré, Dadié présente la tragédie du personnage de Toussaint Louverture sous un autre angle. Dans «Iles de tempête», Toussaint Louverture est déporté et emprisonné et mourut dans une prison coloniale. Alors que chez Césaire, le roi Christophe qui symbolise Toussaint Louverture se donna lui-même la mort. Dadié, à travers la tragédie de Toussaint Louverture dans «*Iles de tempête*» fustige inlassablement l'œuvre coloniale et la tient responsable du malheur des peuples colonisés là ou Césaire attribuerait ce malheur dans un premier temps aux peuples colonisés. Cette différence de perception concernant le personnage de Toussaint Louverture est remarquable à travers l'interview que Bernard Dadié a accordée à Ben Jukpor:

Ben Jukpor: Aimé Césaire écrit dans son ouvrage *Toussaint Louverture*, que Toussaint Louverture est "le premier grand leader anti-colonia1iste que l'histoire ait connu." Pourtant il est évident de la vie du personnage et de la conception du personnage; dans *Iles de tempête* que le cas Toussaint Louverture est un cas d'un leader ambigu. Toussaint Louverture ne croit

pas sincèrement que les Nègres sont en mesure de pouvoir se gouverner eux-mêmes sans référence à l'Europe ou aux Blancs.Qu'est-ce que le personnage représente pour vous[384]?

Bernard Dadié: Je ne vais pas tout développer. C'est à vous de tirer une conclusion. Toussaint Louverture est un de ceux qui ont combattu pour l'indépendance d'Haïti. Mais dans cette indépendance-là, il y a beaucoup d'épisodes, beaucoup de contradictions. Dans quelle mesure la libération d'Haïti correspondait-elle à la libération du peuple? Toutes les péripéties qui se sont produites pour qu'on embarque Toussaint Louverture, c'est ce que je mets en exergue pour nos Présidents, pour nos Dirigeants. Votre colonisation ne changera pas tant que vous ne changerez pas vous-même. Il y a ça, il y a ça.... Qu'est-ce qui est arrivé à Toussaint Louverture? On l'a kidnappé; on l'a volé. Mais ceux qui sont là-bas, quelle était leur réaction? Les terres, les colons, on les a gardés tels quels. Ils n'ont fait que changer de maîtres. Et c'est le problème qu'ils ont aujourd'hui là-bas. Et c'est le problème qu'ils auront aussi demain. C'est ça que je voulais mettre en exergue. Attention!· Les mêmes causes, les mêmes effets. C'est tout. Je crois que c'est ça le rôle de l'écrivain[385].

Nous voulons à travers ce qui précède affirmer que «*Iles de tempête*» pourrait fort probablement être une œuvre inspirée du discours colonial d'Aimé Césaire. Toutefois, Dadié n'a pas manqué de faire savoir sa propre position face à la question de la responsabilité coloniale. En réalité Césaire et Dadié, bien que fustigeant l'œuvre coloniale, mettent les peuples colonisés face à l'œuvre coloniale et au néocolonialisme.

Îles de tempête est un drame historique et elle partage la même configuration que la plupart des pièces de Dadié qui traitent du colonialisme et du néocolonialisme, telle que celle citée plus haut, *Béatrice du Congo*. Dans cette pièce, Dadié fait un rappel historique tout en déconstruisant cette histoire. Dadié présente dans cette pièce un théâtre tragique avec la déportation et la mort de Toussaint Louverture mais aussi la satire ; ce qui fait de cette pièce une pièce satirique. La prise du pouvoir et l'exercice du pouvoir avec la dictature, tel est le tableau sombre que Dadié décrit dans la plupart de ses pièces pour décrire le caractère autocratique du pouvoir en Afrique et dans ex-colonies d'outre-mer après les indépendances. *Iles de tempête* est une pièce à

[384] John Kupfor: Bernard Dadie et son oeuvre: entretien1 avec Bernard Dadié, Brandon University (Brandon, Manitoba), document pdf.
Voir aussi http : // litte.journals.yorku.ca/.../28135/25847.

[385] John Kupfor: Bernard Dadie et son oeuvre: entretien1 avec Bernard Dadié, Brandon University (Brandon, Manitoba), document pdf.

travers laquelle Dadié enseigne, éduque ses spectateurs et ses lecteurs également. Ceci fait de son théâtre et surtout de cette pièce une pièce didactique. Donc, nous présenterons de manière successive le caractère historique, comique, satirique, tragique et didactique du discours colonial dans *Ile de tempête*.

Dans quelle mesure pouvons-nous considérer *Île de tempête comme* un drame historique*?* D'abord, Dadié prend le temps de planter le décor, c'est-à-dire, de situer l'arrivée des colons et toute la joie, la chaleur qui accompagne cette arrivée. Ici nous notons tout de même une déformation de l'histoire par Dadié parce que l'entrée des colons en Afrique ou dans certaines régions ne s'est pas faite aussi facilement. Les premiers colons en Afrique (autour des années 1884-1885 après la Conférence de Berlin) ont rencontré de la résistance de la part de certains chefs de guerre locaux. C'est grâce à la supériorité militaire et à leur armement que les colons européens sont parvenus à la conquête des colonies. Mais Dadié présente cette situation historique dans un contexte de joie et de liesse populaire avec beaucoup d'ironie. En lieu et place de la résistance, Dadié présente une situation de joie au sein des colonies. Nous voyons cela à travers ceci:

> Traite en Afrique. Arrivée de négriers dans un village sur la côte. Ils donnent un concert, font danser les gens, distribuent à boire. Un courtier nègre amène des esclaves, le négrier blanc armé de pistolets et de poignards refuse de les acheter. En musique, les négriers vont mener les gens au bateau. Au dernier moment quelques nègres se sauvent, fusillade, des parents accourent, les uns pleurent, les autres maudissent les ravisseurs[386].

Cette même réalité de liesse populaire avec l'arrivée des colons sur les côtes africaines est présentée par Dadié dans *Béatrice du Congo.* La joie et la liesse populaire ainsi que toute l'atmosphère conviviale qui accompagne l'arrivée des colons est typique à toute circonstance d'accueil de l'étranger dans les meurs africaines. Dans Béatrice du Congo, cette même réalité se présente comme suit:

A l'arrivée des Bitandais (A M'Banza Congo)

> Fonds de chants, tam-tams, coups de pilons, rires, appels. Sous des cônes de lumière des scènes de vie se succèdent. 1) des jeunes filles chantent en allant puiser l'eau à la rivière. 2) sur le même rythme de musique: des hommes abattent des arbres ; un enfant sème du riz à la volée, deux hommes préparent des huttes; deux femmes plantent du maïs; un groupe de femmes et d'hommes récoltent du riz ; sur un autre rythme de musique tous se retrouvent pour manger, les femmes d'un côté, les hommes de l'autres. Rires, chasse aux tsés-tsés et aux taons[387].

Toutefois, s'il est vrai que le colonialisme ainsi que la traite des esclaves ont été planifiés par les sociétés capitalistes, Dadié lève le voile ici sur la part de responsabilité des rois autochtones locaux qui, dans le but d'étendre leur hégémonie à d'autres territoires, ont longtemps utilisé ces pratiques avant l'arrivée des colons.

[386]Bernard Dadié, Île de tempête, Tableau 1, scène 5, p. 13.
[387]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, scène 1, Tableau 2, p. 27.

Ils ont organisé des razzias, des guerres tribales pour assujettir certains peuples et ainsi agrandir leurs royaumes. De ce point de vue Dadié, à travers le théâtre rétablit la vérité historique, fait preuve d'honnêteté et déresponsabilise un tant soit peu les Européens quant à la genèse de la colonisation. Nous le voyons dans la scène 2:

> Le Roi: Il me faut un armement supérieur. J'entends préserver la paix. Que nulle part personne ne puisse résister à mes troupes. Je veux être le maître… Que le plus possible s'étende mon empire…D'écrire pour le peuple la plus belle d'histoire[388]?

Par ailleurs, nous remarquons dans *Ile de tempête* tout comme dans les autres pièces de Dadié, l'utilisation des figures de style telles que l'hyperbole, la litote, la chosification ou l'emphase. Dadié crée ainsi de l'exagération dans ses pièces pour critiquer davantage, provoquer de la satire et mieux attirer l'attention de ses spectateurs ou de ses lecteurs. Ici, contre toute attente, Dadié évalue le prix d'une bouteille de liqueur plus chère que les nègres destinés à la vente. Cela paraîtrait beaucoup exagéré à la lumière d'une époque beaucoup civilisée que la nôtre, mais à une époque de l'histoire ou la barbarie humaine ainsi que la conscience humaine était à leur stade le plus élevé, on échangeait les personnes contre une bouteille de liqueur ou contre un miroir. Donc Dadié critique de manière acerbe la méchanceté du colon tout comme les populations indigènes qui concevaient tout à fait normal une telle pratique. Dans la scène 5, nous remarquons cela à travers le dialogue entre le courtier et le négrier:

Le courtier ivre (parlant des esclaves): Il faut les acheter.

Le Négrier: Non! Ils sont trop vieux.

Le courtier: Que veux-tu que j'en fasse ? (**en**au lieu de **:** …que je fasse **d'eux. Nous notons ici la chosification)**

Le Négrier: **C'est** trop cher (au lieu de: ils sont trop chers, nous notons ici encore ici **la chosification**)

Le courtier: Un verre de liqueur! Un verre ! (l'emphase. L'auteur insiste à travers l'emphase).

Le Négrier: Que veux-tu que j'**en** fasse? (la chosification).

Le courtier: Je vais les tuer. (Il charge son fusil par le canon, vise et tire. Un homme tombe. Rechargeant le fusil) Un verre de liqueur!

(Ici l'auteur utilise de l'exagération en ce qui concerne le prix d'un nègre. Il est d'autant moins cher (il coûte juste un verre de liqueur) qu'on peut se permettre de tuer autant que l'on veut.

[388]Bernard Dadié, Île de tempête, Tableau 1, scène 2, p. 8.

Toute cette démonstration à travers les figures de style dans «Iles de tempête» donne un caractère satirique, comique et ironique à la pièce théâtrale de Bernard Dadié. Dadie utilise cette ironie pour dire à quel point les colonisés font preuve d'ignorance vis-à-vis de la soi-disante mission civilisatrice de l'œuvre coloniale. A travers cette ironie, Dadié veut créer un effet de distanciation (Verfremdungseffekt) chez le spectateur ou le lecteur vis-à-vis de la pièce et le pousser à la réaction. Bien évidemment, le spectateur ou le lecteur finit par apprendre quelque chose. Ce qui donne à la pièce de Dadié un caractère didactique. Nous notons cette ironie à travers le passage suivant qui met en évidence la justification de l'œuvre coloniale. Elle est présentée sous forme d'une mission civilisatrice ou même divine:

> Premier colon : Ne sommes-nous pas les héritiers de la civilisation gréco-romaine? La Grèce et Rome n'avaient-elles pas des esclaves? Pourquoi donc renier un passé aussi riche et prestigieux.
>
> Bonaparte: Dès l'instant que les noirs seront désarmés et les principaux généraux envoyés en France, vous aurez plus fait pour le Commerce et pour la Civilisation de l'Europe que l'on n'a fait dans les campagnes les plus brillantes. Que Dieu vous accompagne dans cette œuvre de glorieuse pacification. La France et l'Europe ont les yeux fixés sur vous[389].

Cette soi-disante mission civilisatrice qui fut menée au nom de Dieu trouve le plus souvent des adeptes bon gré mal gré au sein de la population colonisée. En effet, ceux-ci servent d'instruments pour perpétuer la manœuvre coloniale. Ils sont pour la plupart pires que les colonisateurs eux-mêmes. Ils travaillent dans l'esprit et dans la lettre de la colonisation. Ce phénomène dénommé néocolonialisme constitue l'une des préoccupations majeures de l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié. Les personnages tels que Toussaint Louverture, Dessalines incarnent bien cette réalité. A travers cette réalité, Dadié critique non seulement la situation des pays africains d'après les indépendances des années 1960, mais également les sociétés africaines contemporaines. Ceci souligne le caractère satirique de l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié. A travers la satire, Dadié veut faire prendre conscience à la nouvelle génération de dirigeants africains mais aussi des autres pays ex-colonisés:

> Toussaint Louverture : Je ne veux pas de manifestation, de défilé dans ce pays…
>
> On me reproche d'avoir fait revenir les colons, de leur avoir rendu leurs domaines, d'y avoir attaché les nègres. Pouvais-je faire autrement?
>
> Dessalines : Certainement, dans la mesure où nous voulons faire du neuf. Quelle place aurons-nous dans cette civilisation de la course?
>
> Toussaint Louverture : Ma préoccupation majeure est de tout remettre sur pied, tout rebâtir…. Pour réussir tous mes projets de remise en valeur de ce pays dévasté par les luttes et les incendies, il me faut beaucoup de bras, aussi ai-je l'intention de faire venir des hommes d'Afrique[390].

[389] Bernard Dadié, Île de tempête, p. 102.
Voir aussi www2.ac-lyon.fr/.../Haiti_histoire_geo...nseignement_1_.doc.
[390]Bernard Dadié, Île de tempête, pp. 62, 65, 69.

Ce système d'exploitation du Nègre par son propre frère est appelé néocoloniaslisme. Cette nouvelle forme de colonialisme est le fait de personnes ayant reçu l'éducation coloniale ou occidentale ou ayant juste été en contact avec l'administration coloniale et qui en retour se suppléent au colonisateur dans leur rapport avec leurs proches frères. Elles se sentent plus éclairées, plus éduquées et ont le sentiment d'être supérieures aux autres à cause du simple contact avec les Blancs. A les voir agir vis-à-vis de leurs semblables noirs, ils auraient fait pire que les colons blancs, s'ils en avaient eu l'opportunité. Ainsi avec la nouvelle élite noire, les conditions de vie des noirs s'empirent. Les premiers soumettent les derniers à un nouvel asservissement. Ce nouvel asservissement passe absolument par l'exploitation financière et matérielle. Ils préfèrent que les autres exploitent leurs frères, leur peuple pourvu qu'on leur glisse quelques sous.

Par ailleurs, cette pensée néocoloniale est également partagée dans la pièce *Île de tempête* et à ce titre Toussaint Louverture illustre mieux cette situation:

> Les techniciens (saluant) : Excellence, vous êtes le plus grand des hommes.
>
> Premier technicien : Excellence, vous n'avez plus rien de commun avec la négraille. Pensez d'abord à vous.
>
> Toussaint Louverture : Moyse, je n'ai pas de temps à perdre. Je ne m'embarrasserai jamais de détails et j'écraserai quiconque se mettra en travers de ma route… Quiconque, Moyse… Quiconque[391]…

C'est d'ailleurs la raison principale de sa chute et de sa déportation. Toussaint Louverture a été pire que les colons blancs.

Par ailleurs, à travers la déportation, l'emprisonnement et la mort de Toussaint Louverture, Dadié donne à cette pièce « Iles de tempête» un caractère purement et simplement tragique. Mais tout comme nous l'avions mentionné dans les premières parties de notre thèse, à travers le tragique, Dadié veut encore faire prendre conscience à son peuple des effets néfastes d'un leadership autocratique. Toussaint Louverture a eu des ambitions démesurées qui ont eu des conséquences fâcheuses tant sur son peuple que la métropole. Nous voyons cette fin tragique à travers la pièce en ces termes:

Toussaint Louverture (seul):

> Me traite-t-on ainsi parce que je suis noir? Qui, à sa naissance, choisit son pays, sa couleur? Pourquoi pourchasser les autres pour ce qu'ils sont? Exclusivité des droits et du bonheur! Esclave, le Premier Consul n'aurait-il pas eu la même attitude que nous à Saint-Domingue? Ils veulent que je meure ici loins des miens, sans nouvelles des miens, sans personne pour m'offrir la dernière goutte d'eau, pour me fermer les yeux… Rien à léguer, hormis les chaînes et les transes. A quel peuple appartient-il décrire l'histoire pour d'autres peuples? Haïti, Haïti, c'était le nom que prononçait[392]…

[391] Bernard Dadié, op. cit. p. 69.
[392] Bernard Dadié, Iles de tempête, Tableau VII, La détention.

2. 3 Le sens des symboles dans le discours sur le colonialisme de Bernard Dadié

Dadié met également en évidence les contes en tant que moyens de pédagogie traditionnels. Ils sont même considérés comme des scènes de théâtre. Ces contes sont mis en scène et se caractérisent par leur profondeur et leur caractère ésotérique. *La nuit* ici peut être considérée comme un implicite chez Dadié. Mais quel est le sens de ce symbole? Les lignes qui suivent nous le diront davantage:

> Le décor chez lui, la nuit. Ciel étoilé de contes au clair de lune.. Au loin, la forêt avec ses brumes, ses grandes vagues d'ombre. Devant la savane immobile. C'est l'heure où les animaux de toutes espèces se réunissent pour conter et retrouver une langue commune ; c'est l'heure aussi ou les hommes assemblés content autour du feu''. Ces contes sont mimés et dansés. Chacun des gestes de nos danses a un sens. Ce sens échappe souvent aux Européens parce qu'il est seulement ébauché, stylé; il y a des conventions, mais elles sont les plus difficiles à saisir parce que le village tout entier participe d'une même vie, vie réelle et mystérieuse, point n'est besoin d'expliquer ; le moindre geste suggère[393].

Concernant la place de la nuit dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, Vinciléoni n'en dira pas moins. Pendant la nuit et autour du feu, tels sont le temps et le lieu par excellence que Dadié désigne dans ses œuvres pour permettre aux personnages de son œuvre de se retrouver afin de partager les meilleurs moments. Ainsi les symboliques « feu » et « nuit » sont assez significatives et caractéristiques de l'œuvre théâtrale et de l'idéologie de Bernard Dadié. Cette symbolique de « feu », expression de la cohésion du groupe et du lieu où l'on acquiert la sagesse, est encore renchérie par Vinciléoni en ces termes:

> C'est autour du feu, de la famille réunie, en compagnie des amis, que l'on conte le soir pour se reposer des travaux du jour[394].

Contrairement au contexte occidental ou le savoir et la connaissance sont véhiculés pour la plupart du temps à travers les œuvres écrites (romans, journaux, etc.), la pédagogie et autres formes d'instruction en Afrique traditionnelle sont reçues le plus souvent autour du feu. C'est autour du feu que les personnes âgées racontent aux jeunes des histoires pleines de signification, de leçons de morale, utiles à leur épanouissement moral et intellectuel. Vinciléoni le souligne clairement en ces termes:

> Cette cohésion est renforcée par le contenu de ces légendes qui cachent sous leur voile de puissantes leçons morales. On y parle de l'hospitalité, de la politesse, du loyalisme, du culte des ancêtres, de la compassion, de la discrétion, de la pitié, de la solidarité sociale, du sentiment de l'homme, de l'esprit d'association, de l'acceptation des épreuves de la vie, de la patience, du dévouement, de la reconnaissance, du sens de l'ordre et de la discipline, de la prévoyance, etc. Elles raillent et condamnent par contre la violence, la jalousie, l'avarice, la malhonnêteté, la gourmandise, la cupidité, en un mot tous les vices[395].

S'il est vrai que les sociétés africaines traditionnelles sont des sociétés au sein desquelles la solidarité, le partage des moments de joie ainsi que des moments de tristesse sont essentiellement de mise, il n'en demeure pas moins que *le feu* constitue un symbole majeur dans l'application de cette tradition. *Le feu* joue donc un

[393] Vincileoni, comprendre l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, p. 50.
[394] Idem., p. 93.
[395] Idem., p. 93.

rôle de rassembleur; il crée non seulement la chaleur mais aussi l'unité au sein des différentes couches sociales (entre les jeunes et les personnes âgées).

Qu'il s'agisse donc de contes, de poèmes, de chroniques, de nouvelles, de romans ou de pièces de théâtre, la nuit et le feu sont omniprésents dans les œuvres de Dadié. Par ailleurs, s'il est vrai que certaines symboliques telles que *le feu et la nuit* sont les traits caractéristiques de l'implicite chez Dadié, il n'en demeure pas moins que d'autres éléments tels que les danses et les chants mimés au cours des évènements heureux ou malheureux jouent également un rôle fondamental. Tous les gestes expriment quelque chose:

> La légende épique dit les hauts faits du passé, «dont la fonction est de transmettre aux membres de la communauté villageoise un code, les valeurs constitutives de leur société en même temps qu'une pratique, les comportements à admirer ou à rejeter»; il souligne que ces contes: «sont mimés et dansés. Chacun de ces gestes de nos danses a un sens», que la légende: est plutôt dite et chantée (…) que jouée; mais dite et chantée par plusieurs acteur avec une mimique très expressive et; la participation active de tous les spectateurs. Il définit ainsi la parole (stricto sensu) mais aussi comme mimique, danse (dont chaque geste signifie), chant et musique; en quelque sorte une parole totale qui est échange entre les acteurs, mais aussi, échange avec tous les autres membres de la communauté[396].

L'implicite chez Dadié se traduit le plus souvent également par les proverbes. Cette forme d'expression est propre à la tradition orale. Ce sont des messages codés dont la compréhension nécessite une certaine initiation. Mais à quoi servent les proverbes? Les proverbes servent le plus souvent à atténuer le langage, à lui ôter tout caractère agressif. Ils servent en un mot à atténuer l'effet de la parole ou du langage. Ils expriment surtout dans le langage oral africain la sagesse et la maturité. Ainsi, parlant de la mort du roi au conseil des vieillards, dans *Assémien Déhylé*, l'un des vieillards dira : L'arbre est brisé, mais la sève n'a pas coulé, parce que nous sommes là[397].

Cette forme voilée du langage traduite par les proverbes est assez remarquable dans la tradition africaine. Ainsi le langage métaphorique et les proverbes constituent la trame du discours des vieillards, du devin, du Roi N'Douffou et d'Assémien (une douzaine de proverbes environ sur une dizaine de pages). Si les anciens, détenteurs de la sagesse, font un large usage des proverbes et du langage métaphorique au sein duquel se trouve condensée la sagesse pratique du peuple, ils témoignent aussi par-là de leur raffinement, de leur sens des bons usages et de leur culture ; d'un art particulier de la parole que nous retrouvons dans le discours du devin, discours beaucoup plus abstrus comme il se doit, marquant ainsi par son obscurité sa puissance d'expression du sacré et du caché et augmentant l'effet de tension dramatique. Les vieillards, réunis pour l'élection du nouveau roi, sont suspendus aux paroles du devin qu'ils consultent[398].

[396] Bernard Dadié, Assémien Déhylé, CEDA, France, 1979.
[397] Bernard B. Dadié, Assémien Déhilé: roi du Sanwi, CEDA, Abidjan, 1979, p. 43.
[398] Idem., p.17.

Par ailleurs, l'expression de l'implicite à travers les gestes et sa signification est assez particulière surtout au théâtre africain. Ceci fait de ce théâtre un art dont la perception nécessite une initiation. Kotchy exprime la pensée de Dadié en ce qui concerne la caractéristique du théâtre africain et surtout le sens des gestes en ces termes:

> Chacun des gestes de nos danses, disait Bernard Dadié, a un sens. Ce sens échappe souvent aux Européens, parce qu'il est seulement ébauché, stylisé. Il y a des conventions dans le théâtre indigène, comme dans le théâtre français, mais elles sont plus difficiles à saisir parce que le village est vivant tout entier d'une même vie, vie réelle et mystérieuse, point n'est besoin d'expliquer ; le moindre geste suggère… Nous ne sommes pas pressés nous autres, pressés comme les Européens d'arriver au dénouement. Quand quelque chose nous plaît, sa répétition nous plaît aussi[399].

Concernant le rôle de l'implicite dans l'art africain, Kotchy dira que tout est en effet signe et signification; le chant, la danse, la musique, la parole, le temps, l'espace, chaque personnage. Chaque élément, chaque objet porte un masque qu'il faut savoir décoder. Chaque chose doit être un perpétuel dialogue avec le public. Il faut que celui-ci se sente ébranlé[400]…

En allant plus loin en ce qui concerne les motifs de l'usage de l'implicite dans les œuvres de Dadié, nous pouvons trouver plusieurs explications à cet usage fréquent et surtout la plus importante que Dadié accorde aux paraboles, aux allégories, aux fables, aux énigmes dans son œuvre littéraire. Kotchy donne une explication plus détaillée de cet état de fait:

> Le négro-africain qui a horreur de la parole brute, du discours linéaire utilise ainsi le symbole sous ses divers aspects. Il n'est donc pas surprenant qu'il foisonne dans l'œuvre dramatique de Bernard Dadié. Et celui-ci conformément à la tradition africaine emploiera très souvent les symboles contingents, c'est-à-dire ceux qu'il rencontre dans la vie présente. Aussi importe-t-il de déchiffrer les différents signes par rapport à l'actualité. L'œuvre de Dadié est donc une sorte de parabole, un conte ; les personnages essentiels sont une forêt de symboles. Déjà les titres sont par eux-mêmes suggestifs : „ *Monsieur Thôgô Gnini''*, „Les Voix dans le Vent'', „ îles de Tempête. Ils suggèrent : le parvenu, le nouveau riche ; la voix de la conscience du monde noir, le berceau de la prise de conscience du monde noir[401].

Enfin, il n'est pas du tout rare de voir à travers les contes de Dadié les personnages tels que l'araignée, la tortue et surtout des animaux souvent qui n'ont pas grande force, dans la plupart de ses contes. C'est en effet, de bonne guerre que Dadié se sert des animaux qui sont considérés comme des êtres faibles, que l'on peut facilement écraser pour véhiculer ses messages. Mais que symbolisent en réalité ces animaux qui sont parfois considérés comme dépourvus de force?

[399] Kotchy Barthélémy, op., cit. p.139.
[400] Idem., p.139.
[401] Idem., p.184.

Le message de Dadié est clair: Les animaux considérés comme des êtres sans grande force, mais qui sont extrêmement rusés, utilisent toujours leur ruse pour dompter la force brutale des autres animaux plus forts et plus féroces. Dadié, ne rejoint-il pas ainsi l'idéologie ,,kleistienne'' selon laquelle les faibles sont dotés d'une telle capacité qu'ils sont capables de renverser les forts? C'est en effet, inspirée par ce dernier qu'Anna Seghers écrira plus tard *La force des faibles*[402] (*die Kraft der Schwachen*), œuvre dans laquelle cette dernière considère les êtres faibles physiquement, naturellement ou sur le plan social comme des êtres dotés d'une puissance extraordinaire et donc capables d'accomplir de grandes choses.

Dadié, en tant que militant de la lutte contre la colonisation comme système mis sur place par les peuples se considérant les plus forts en vue de mépriser les peuples plus faibles, symbole les peuples opprimés par les animaux considérés comme ayant la moindre force et qui font usage de leur ruse pour aller contre la brutalité et la barbarie des peuples les plus forts.

A ce titre, il s'exprima en ces termes:

> C'est tout. Je crois que c'est ça. Moi, j'étais en prison. J'ai écrit *Carnet de Prison*.
> Les papiers sont des taies, c'est-à-dire on est obligé de défaire des choses pour mettre
> Les papiers dedans. Si on lutte contre les grands, il faut se débrouiller comme on peut,
> Comme on dit chez nous. Quand on sort voir nos femmes, on laisse ça là-bas. On prend
> d'autres quand on rentre. Donc ça servait de courrier. Voilà. L'araignée et tout ça, c'est tout
> simple. Les grands sont plus forts que lui. La ruse, c'est sa façon de survivre[403].

Aussi, au titre de l'expression de l'implicite dans les œuvres de Bernard Dadié, force est de constater que l'usage des proverbes sont choses assez récurrentes dans l'univers littéraire de l'auteur de Monsieur Thogo-Gnini, comme nous l'avions mentionné plus haut. Dadié, en effet, se veut un éducateur de la jeunesse africaine en matière de culture et de tradition africaines.

Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue la simplicité dans l'écriture de Bernard Dadié. Mais que cache la simplicité dans l'écriture de cet auteur? A la différence de plusieurs de ses congénères et écrivains africains, Bernard Dadié s'exprime dans ses œuvres à travers des messages très simples. Il évite au maximum les tournures les plus complexes, pouvant susciter la confusion ou le flou dans la compréhension de son

[402]Anna Seghers, La forces des faibles, Albin Michel, Paris, 1968.
[403] Bernard Dadié et son œuvre : entretien avec Bernard Dadié (L'entretien s'est déroulé à Abidjan, les 8 et 9 septembre 1993. (entretien réalisé par Ben Jukpor).
Voir aussi Entretien avec Bernard Dadié. URL: http:// litte.journals.yorku.ca/.../28135/25847. Nous avons consulté ce site en date du 07 octobre 2017.

message. Cette forme d'écriture dans la simplicité est caractéristique de la plupart des écrivains de la Négritude de la première et de la deuxième génération.

A cette époque, c'est à-dire dans les heures chaudes du combat contre la politique de négation, de bafouement de la culture et d'une véritable identité ainsi que d'une dignité noire, les militants du mouvement de la Négritude ont utilisé un langage assez direct, sans grands détours pour aller contre les colons. Pour eux, il fallait attaquer directement ,, l'ennemi'', l'imposteur'. De ce point de vue les messages des précurseurs de la Négritude tels Aimé Césaire, Léon Gontran Damas ainsi que ceux des auteurs de la première génération étaient assez virulents contre le colon. De ce lot, les écrits, les poèmes et la littérature de Senghor ont marqué la grande différence par le niveau assez élevé du langage. C'est également de bonne guerre que le message contre la négation du Noir à cette époque soit aussi d'un langage assez soutenu. Les poèmes de Senghor, tels que *Chants d'ombre* (1945), *Ethiopiques* (1956), *Hosties Noires* (1948), *Nocturnes* (1961) se caractérisent essentiellement par le niveau extrêmement élevé du langage; les figures de style et autres formes d'expression de la rhétorique sont exprimées à foison. Il fallait aussi montrer au colonisateur l'existence de l'éducation en Afrique noire; chose qui pourrait susciter un minimum de respect à l'égard de ceux qui y vivent.

Toutefois, l'usage des proverbes, des symboles, des allégories qui incarnent et expriment de manière implicite la culture ainsi que la tradition africaine, n'a pas empêché les écrivains d'Afrique noir dont Bernard Dadié, de s'appuyer sur les réalités du colon pour montrer les faiblesses de la culture coloniale de sorte à redorer le blason de la culture africaine. Certains, comme Dadié ont eu l'occasion de voyager dans différentes villes occidentales et donc de vivre le quotidien du colon et donc de percer le mystère qui entoure *l'homme blanc* à l'époque. Toutefois, une meilleure connaissance de la société coloniale a permis aux défenseurs de la culture négro-africaine de mieux critiquer le colon. C'est pourquoi, pour acquérir cette connaissance, ces auteurs ont lu les œuvres d'auteurs occidentaux et s'en sont servis dans leurs œuvres respectives. A ce titre Amon D'Aby explique le bien-fondé d'une telle démarche en ces termes:

> … d'un autre côté, développer les sujets tirés de la vie indigène selon les règles de la littérature française, c'était enlever au théâtre africain son cachet et le rendre par lui-même méconnaissable aux Africains. S'inspirant donc des meilleurs œuvres de la troupe de l'École Normale William Ponty, ,, le sacre d'Assémien ,, de Bernard Dadié, ,, La Légende de Soundiata Kéita'' des étudiants soudanais, les auteurs du théâtre indigène de Côte d'Ivoire ont adopté un style qui tient le milieu entre la traduction littérale et le français classique[404].

Ceci explique les raisons pour lesquelles Dadié fait le plus souvent recours aux réalités occidentales dans ses œuvres respectives. Ainsi nous avons les titres de ses œuvres comme : ,, *Un Nègre à Paris''*

[404]Barthélémy Kotchy, op. cit., p. 44.

qui exprime un genre de dualité (Nègre-Paris) et donc d'égalité entre les deux vocables ; „ *Patron de New York*'' ; „ La Ville où l'on ne meurt''; „*Monsieur Thogo-Gnini''* : assemblage de deux terminologies dont l'une dans la langue du colon (Monsieur) et l'autre dans la langue du colonisé (Thogo-Gnini) ; Commandant Taureault et ses nègres (opposition entre les vocables : Commandant et Nègres). L'implicite donc chez Dadié consiste à utiliser différents vocables, appartenant à des natures opposées pour créer soit l'égalité entre le colon et le colonisé ou pour simplement et purement démystifier le premier. Ce fut une arme redoutable que ces écrivains négro-africains ont utilisée pour lutter contre la négation de la race noire. Kotchy témoigne de la maîtrise des deux traditions, des deux cultures, africaine et européenne afin d'établir un équilibre physiologique entre les deux:

> Le théâtre de Dadié, nous l'avons suffisamment démontré, est abondamment nourri de la tradition africaine. Il s'est inspiré de l'architecture du conte qui se caractérise par le procédé de la distanciation, par le jeu de la juxtaposition ou parallélisme, par la technique de la superposition des faits pour brouiller les pistes, ou dénoncer les contradictions dans les actes humains. Béatrice du Congo, les Voix dans le vent, Iles de tempête nous ont fourni sur ce chapitre des exemples éloquents. De la tradition africaine, il tient cette maîtrise du discours assaisonné de proverbes, de symboles ; émaillé d'ironie mordante et d'humour pénétrant[405].

Bien que maîtrisant la tradition africaine et ses règles, Dadié ne se contente pas seulement de cette tradition. Il s'adonne à la lecture d'œuvres littéraires d'auteurs occidentaux, il effectue des voyages dans les grandes métropoles mondiales telles que Paris, New-York, etc. afin de mieux maîtriser la culture occidentale également. Il ne s'agit pas seulement pour lui de défendre bec et ongle cette tradition, mais il cherche à établir un pont entre ces deux cultures, ces deux traditions, ces deux types de théâtre. N'est-ce pas en se projetant et en projetant sa culture à la lumière d'autres cultures qu'il pourrait mieux juger de la valeur de celle-ci. C'est ce que Kotchy renchérit dans les lignes qui suivent:

> Mais cet enracinement n'exclut pas l'ouverture, l'assimilation de la culture européenne. Dadié se rapproche ainsi de Molière dans l'art de camper le personnage burlesque… Dadié a acquis à l'école française l'art de bien écrire, comme il a appris auprès des vieux du village l'art de bien parler. En définitive, il y a chez lui un alliage culturel impossible à délimiter, ce qui fait à la fois sa force et sa faiblesse, mais c'est pourtant ce qui fait la richesse de son théâtre et lui donne un cachet spécial. Tout cela nous offre en dernier ressort un type de théâtre de transition. Cependant un tel théâtre ne peut qu'engendrer une nouvelle forme de littérature, partant, de nouvelles approches littéraires[406].

Mais disons, somme toute, que Dadié désire ardemment un théâtre de transformation sociale. En effet, les sociétés occidentales ont subi de profondes mutations ; en partant de l'époque du Moyen-Âge jusqu'à l'époque de l'éclosion des grandes démocraties en Europe et en Amérique, en passant par les grandes révolutions ; dans ce processus de grandes transformations sociales, la littérature a joué un rôle extrêmement

[405] Idem Barthélémy Kotchy., p. 234.
[406]Gnaoulé Oupoh, Les débuts de la littérature ivoirienne moderne, p. 235.

considérable. La période des Lumières, les éminents penseurs tels que Gotthold Ephraim Lessing, Christoph Martin Wieland, Georg Forster, etc. pour ne citer que ceux-là, ont joué un rôle extrêmement considérable. Dadié, veut donc, à l'instar de ces grands mouvements révolutionnaires en Occident, donner un tel sens à la littérature négro-africaine et plus particulièrement à son théâtre. Ce rôle fondamental joué par le théâtre en Occident, Dadié veut le partager également à son peuple. Bien que Dadié désire que ses contemporains africains s'approprient l'art théâtral à des fins ludiques, il est sans doute conscient que son peuple a pour l'instant besoin de plus d'éducation sociale que de l'art pour l'art:

> La fonction de l'art nègre est sociale. En Occident, au XVe siècle, l'art est devenu un ,, objet de délectation'', un luxe, le surplus qui n'a pas de place dans la société sinon de se prêter à la spéculation au même titre que tout autre bien de production. En Afrique, l'art n'est pas destiné aux générations à venir ; il entre dans l'existence présente, il est au service du peuple pour qui il est, avec la parole dont il est le complément, le seul moyen d'enseignement : il touche les yeux alors que le verbe frappe l'oreille[407].

En effet, ce serait prétentieux et également faire preuve d'ignorance et de manque d'objectivité, d'attribuer aujourd'hui au théâtre en Afrique contemporaine le même rôle que le théâtre a joué en Occident des siècles durant. Le théâtre a fini de jouer son rôle d'instrument d'éducation et de transformation sociale en Occident, il y a de cela des siècles ; en Afrique, ce n'est pas du tout le cas. Le théâtre demeure encore aujourd'hui, non pas simplement un moyen de distraction, ni de divertissement seulement, malheureusement, mais un instrument de transformation sociale, un moyen de prise de conscience, eu égards aux nombreuses dérives sociales auxquelles la société africaine reste encore confrontée.

[407]Gnaoulé Oupoh, Les débuts de la littérature ivoirienne moderne, p. 235.

II. La révolution dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié

1-L'aliénation de l'homme par la révolution dans *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution*, *Germania Tod in Berlin*

La pensée de l'aliénation de l'homme par la révolution demeure au fond de l'œuvre littéraire de Heiner Müller. Bien avant la Réunification des deux Allemagnes (la République Fédérale d'Allemagne et la République Démocratique Allemande), Heiner Müller avait un rêve auquel il travaillait ardemment : la Révolution socialiste en RDA. Il n'est pas rare de rencontrer dans la plupart de ses œuvres, la question de la révolution. Qu'il s'agisse de Heiner Müller ou de Bernard Dadié, nous rencontrons chez ces deux auteurs la révolution sous plusieurs formes: la révolution au niveau de la pensée ou la révolution idéologique qui a suscité les autres types de révolution, notamment la révolution théâtrale (le fond et la forme du théâtre), la révolution littéraire, en ce qui concerne la violation des règles littéraires qui définissent les différents genres (ceci est plus fréquent chez Heiner Müller qui ne se dérange pas du tout à passer d'une œuvre en prose à une pièce de théâtre ou à transformer une pièce en plusieurs actes en une nouvelle, par exemple); tels sont les aspects de la révolution de l'écriture dramatique chez les deux auteurs.

Chez Heiner Müller, il est très fréquent de voir, par exemple, qu'il n'y a aucune indication scénique comme dans *Der Auftrag : Erinnerung an eine Revolution* ou *La Mission: Souvenir d'une révolution*. L'on est tenté de se demander les raisons qui expliquent une telle transition au niveau de la pensée et de la révolution idéologique chez Heiner Müller. Klein explique en grande partie cet état de fait concernant l'auteur:

> L'aspiration personnelle de Müller à l'avènement d'une nouvelle époque avec l'homme ancien et nouveau s'éloigne au cours des années 60 de plus en plus de la déception qui atteint son point culminant dans les années 70 à travers le désespoir au sujet de l'immobilisme du socialisme existentiel réel. Il manque à l'avant-garde politique et culturelle, indice des tendances contraires et d'alternatives historiques au sein du système. Cette crise documente et présente Müller comme le modèle d'un intellectuel désuet et dont l'apparition sporadique représente à la fois le processus d'un caractère naturel[408].

En effet, il ne s'agit pas seulement chez Müller d'une simple révolution de la pensée politique ; mais aussi d'une révolution dramaturgique : pour lui, il faut passer de l'ancienne forme de théâtre ou le théâtre aristotélicien à la nouvelle forme de théâtre brechtienne et même au-delà ; une révolution politique vers le socialisme et une révolution également artistique. A la fin de sa carrière théâtrale, Heiner Müller revendiquait un théâtre révolutionnaire que beaucoup de ses détracteurs considéraient comme un théâtre d'illusion:

[408]Klein, Christaian in Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi's Heiner Müller Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, J.Metzler, Weimer, S. 27.

Après la mort de Bertolt Brecht en 1956, nous assistons à une certaine révolution de la pensée théâtrale chez Müller. Celui-ci expérimente un genre de désillusion qu'il cherchera à exprimer au niveau de la pensée théâtrale et littéraire. Donc, le théâtre müllerien, post-brechtien n'est autre chose qu'un théâtre de désillusion dans le fond et dans la forme. Il s'agit d'un théâtre qui ne tient plus compte des normes classiques du théâtre, encore moins des normes du théâtre moderne. Cette pensée révolutionnaire müllerienne est en fait le combat entre l'Ancien et le Nouveau

En effet, telle que présentée dans la plupart de ses œuvres, la pensée révolutionnaire chez Heiner Müller n'est autre que ce mécanisme idéologique qui vient bouleverser l'ordre ancien pour renverser l'ordre social préexistant. Ce bouleversement est remarquable chez Müller, tant au niveau de la forme que du fond de ses textes. Puisqu'il est question de la transposition dans les drames de Müller et de Bernard Dadié, il serait indispensable ici d'analyser la manière dont Müller a modifié soit le cours de l'histoire, soit la forme des textes ou simplement comment il est passé d'un genre littéraire à un autre. Toutes ces modifications ou adaptations constituent l'effet révolutionnaire chez Müller.

Par ailleurs, la pensée révolutionnaire de Heiner Müller se résume à travers le personnage mythique de Prométhée. Celui-ci incarne le prototype du nouveau citoyen face aux réalités de l'ancien régime en exercice en République Démocratique Allemande de l'époque. C'est justement face à cet ordre ancien que s'érige un nouvel ordre qui aspire de plus en plus à la liberté et à l'autonomie. Cela justifie sans nul doute la liberté que Müller se donne à travers l'écriture dans son œuvre littéraire. Cette réalité est exprimée par Klein:

> Prométhée apparaît ainsi comme un personnage qui légitime la République Démocratique Allemande comme rebelle contre le pouvoir des dieux; comme pionnier des hommes pour lesquels il alla chercher le feu au ciel et qu'il a conduits dans l'astronomie et la médecine, la navigation et l'agriculture et enfin chez Müller comme un traître[409].

C'est à juste titre que Heiner Müller choisit le personnage de Prométhée au sens goethéen du terme. Prométhée, en effet, représente le progrès; il est inventif, créatif, malin, audacieux, fier et philanthrope. Il devient le représentant des idéaux révolutionnaires; il se rebelle contre l'ordre des dieux, dont il s'érige en fossoyeur. C'est lui qui a maîtrisé les forces de la nature, inventé l'agriculture. Par exemple, il invite les hommes à refuser ,,de servir l'ordre ancien des dieux''. Sa libération sera l'ordre des hommes eux-mêmes, et non plus le travail d'un héros comme Hercule. Cette pensée révolutionnaire est également une révolution intellectuelle. En effet, la pensée intellectuelle pousse à l'autonomie et à l'autosuffisance et c'est elle qui libère:

[409] Klein, Christaian in Hans-Thies Lehmann & Patrick Primavesi, op. cit., p. 27.

> L'adaptation de Müller à la traduction du tyran d'Hölderlin d'après Sophocle peut être considérée comme une contribution à l'autonomie de l'intellectuel dans une période de crise. Pour Wieghaus l'aventure montre la naissance de l'intellectuel. Il ne pouvait pas fuir devant le sphink à cause de l'infirmité corporelle et il fut contraint à un gros effort inhabituel. Puisqu'il est rejeté, il doit devenir le représentant d'une nouvelle ère qui réfléchit à ses propres forces et capacités intellectuelles[410].

Dans une certaine mesure, Heiner Müller nous fait penser à Prométhée dans *Germania Mort à Berlin*. La scène 1 nous rappelle la fin de la Première Guerre mondiale en 1918, laquelle guerre a eu des retombées fâcheuses sur l'Allemagne. Ce sont justement les conséquences de cette guerre et surtout le désir de rétablir la justice vis-à-vis du Traité de Versailles en 1919 qui ont été les arguments sur lesquels le régime national-socialiste s'est basé pour pousser le peuple allemand à la vengeance et donc à la recherche de la liberté, à la recherche de l'autodétermination. L'évocation des personnages d'Hitler et de Goebbels dans la Scène « La sainte famille» n'est pas fortuite. En effet, Hitler s'est rebellé contre le Traité de Versailles qu'il a considéré comme un traité injuste et a mobilisé le peuple allemand à aller à la reconquête des territoires allemands sous occupation française (l'Alsace-Lorraine ainsi que les colonies allemandes en Afrique.

Par ailleurs, cette pensée prométhéenne est celle qui a caractérisé le théâtre müllérien depuis les années 1970 jusqu'à sa mort. En effet, le théâtre müllérien a suivi les étapes suivantes: le théâtre épique ou didactique lorsqu'il était à ses débuts jusqu'à la mort de Bertolt Brecht en 1956, celui dont il a imité le théâtre; ensuite il est passé au théâtre post-moderne et enfin au théâtre utopique. Müller, en arrivant à ce dernier type de théâtre, a fait fit de toutes les règles classiques du théâtre pour arriver à un théâtre révolutionnaire.

Justement cette idée d'autodétermination, nous la retrouvons dans *La mission : souvenir d'une révolution* en ce sens que Sasportas et Galloudec désirent coûte de coûte aller jusqu'au bout de la révolution malgré le désistement de Debuisson. Par ailleurs, Müller dans cette pièce, a procédé à un genre de déconstruction de l'histoire. La vraie histoire commence par le soulèvement des esclaves dans les colonies françaises notamment en Jamaïque. . Or dans sa pièce *Mission : souvenir d'une révolution*, il s'agit de trois (3) émissaires envoyés par la Convention à Paris en vue de mener la révolution en Haïti. Il s'agit d'une véritable déconstruction de l'histoire. C'est assez créatif et audacieux de la part de Müller de faire fi de toutes les règles conventionnelles de l'écriture théâtrale.

---

[410]Christian Klein in Hans-Thies Lehmann & Patrick Primavesi, S. 28-29
Als weiterer Beitrag zur Selbstverständigung des Intellektuellen in einer Umbruchzeit kann auch bereits Müllers Adaption der Hölderlin-Übersetzung von Ödipus Tyrann (1966) nach Sophokles gelten. Für Wieghaus zeigt das Abentuer „ die Geburt des Intellektuellen": wegen eines körperlichen Gebrechens konnte er vor der Sphink nicht fliehen und wurde „ zur ungewöhnlichen Anstrengung seines Verstandes „gezwungen". Da er ein Ausgestoßener (...) ist, muß er zum Intellektuellen werden, zum Repräsentanten einer nuen Zeit, der sich auf seine eigene individuellen Kräfte und Fähigkeiten besinnt.

Par ailleurs, qu'est-ce qui explique le rendez-vous absolu que Heiner Müller donne à la révolution dans ses drames? Il contraint presque tous ses héros à la révolution. Nous pouvons d'emblée répondre à cette problématique révolutionnaire chez Heiner Müller par le point de vue suivant: La question de l'accélération du temps et du processus d'émergence de l'idéologie socialiste a toujours été au centre des préoccupations du dramaturge: une idéologie qui en réalité ne dispose pas de moyens ni d'outils adéquats et qui montre de loin ses faiblesses à émerger, à triompher; toutefois, Heiner Müller, à travers ses écrits et ses représentations dramaturgiques fait donc accélérer la mise en œuvre de son rêve. N'est-ce pas en ce désir effréné de réaliser le socialisme avant le terme marqué que se trouveraient les failles de sa chute? De sorte que l'on peut affirmer ce qui suit:

> La faute capitale des régimes de l'Est a consisté à croire que le socialisme aurait pu devenir une réalité grâce à une intensification de la vitesse: On était complètement obsédé par l'idée de dépasser le capitalisme et on a oublié qu'on avait comme programme d'être l'alternative au capitalisme[411].

De cette manière Heiner Müller parvient à faire disparaître tout mécanisme visant à accélérer le temps et donc à aliéner l'homme. En effet, le capitalisme, en remplaçant l'homme par la machine, vise à rendre l'humanité esclave de ce temps ; à rendre le temps maître de cette humanité et donc à l'aliéner. Or en le faisant, il la prive de sa liberté. C'est pourquoi la victoire du capitalisme sur le communisme avec la chute du Mur de Berlin est considérée de ce point de vue comme la chute du mur au temps ; ce mur qui permettait à l'humanité de sauvegarder et de demeurer dans le temps biologique. Et c'est ce qui explique donc le sens de la lutte révolutionnaire de Müller ainsi que de toute lutte révolutionnaire:

> La signification profonde des révolutions et des constructions socialistes était cependant bien différente – l'existence d'une zone temporelle soustraite au rythme révolutionnaire incessant du capitalisme représentait une « réserve pour l'humain, pour la vitesse biologique de l'homme » : « Le rideau de fer était un mur du temps. Du fait de son existence, le problème du temps était lié à la géographie. Maintenant, ce lien n'existe plus et l'homme est livré sans défense au monde des machines. Tout ce qu'il peut espérer, au milieu de ces machines qui se multiplient à l'infini, c'est de trouver encore un lieu à soi[412].

Il en est de même pour la chute du Mur de Berlin que Müller considère comme l'affirmation du capitalisme sur la planète avec pour corollaire l'aliénation de l'humanité:

> La chute du mur évoque pour Müller le risque concret que le capitalisme triomphe sur toute la planète et que sa forme d'existence démocratique « omnivore » s'affirme comme le seul horizon de l'humanité. D'où les allusions réitérées à propos d'un lien caché et scandaleux entre le devenir de l'Europe capitaliste après la

[411]Heiner Müller, Fautes d'impression: textes et entretiens, p. 187.
Voir également Andrea Cavazzi, « Sur quelques thèmes chez Heiner Müller». Cet article présente l'oeuvre littéraire de Heiner Müller à la lumière de l'histoire allemande et européenne. Il a été publié en mai 2014. URL: https://grm.revues.org/397. Nous en avons pris connaissance en date du 07 octobre 2017.
[412]Heiner Müller, Fautes d'impression: textes et entretiens, p. 171.
Andrea Cavazzi, « Sur quelques thèmes chez Heiner Müller». Cet article présente l'oeuvre littéraire de Heiner Müller à la lumière de l'histoire allemande et européenne. Il a été publié en mai 2014. URL: https://grm.revues.org/397. Nous en avons pris connaissance en date du 07 octobre 2017.

démocratisation de l'Est et le national-socialisme. Le coup d'État de Hitler était aussi une révolution. Le National-socialisme était un mouvement révolutionnaire[413].

Donc la pensée révolutionnaire chez Müller et donc son expression à travers ses drames n'est autre chose qu'une stratégie visant à contrecarrer toute expansion du capitalisme qu'il considère comme un frein à l'épanouissement de l'humanité. Du point de vue idéologique, il met plus l'accent sur le bien-être de la collectivité que celui de l'individu.

Finalement, il ressort de notre analyse que Müller met dans ses œuvres tout en œuvre pour faire de ses personnages des personnages révolutionnaires. Müller anticipe ainsi et se montre assez prévoyant quant à la menace d'un éventuel vent d'aliénation de l'homme par le capitalisme. Cette stratégie müllerienne anticipatoire a-t-elle vraiment aidé dans sa lutte idéologique contre le capitalisme? Force est de constater que la chute du mur et l'émergence du capitalisme sont les preuves d'une victoire de la révolution capitaliste (celle amorcée après la chute du Bloc soviétique à la fin des années 1990) qui a finalement aliéné l'humanité.

A travers une série d'œuvres qui sont les adaptations de Heiner Müller, nous verrons comment le dramaturge a pu révolutionner l'écriture théâtrale ou la pensée ainsi que la trame de l'histoire de ces œuvres. Mais que recherche Müller en procédant à une telle déformation de la trame de ces œuvres? En général, Müller trouve son intérêt à travers une histoire décrite dans une œuvre ; il n'est pas seulement touché par cette histoire racontée dans une œuvre donnée ; mais surtout il la réécrit et y apporte une touche particulière dans le sens d'une transformation. En réalité, cette stratégie müllérienne est en parfaite harmonie avec son désir de créer une révolution théâtrale.

À travers les deux termes, mort et révolution qui ne font qu'amplifier le sens d'une chose à caractère négatif, Heiner se montre un auteur ,, sceptique'' et même un ,, expert en ténèbres'' comme le soulignait Baillet.[414]Mais pourquoi Heiner Müller se montre-t-il tant sceptique et pessimiste voire cynique dans ses œuvres ou quels sont les mobiles d'un tel scepticisme ou pessimisme chez le dramaturge allemand?

À la question de savoir pourquoi les écrits de Müller ne laissent aucun espoir, l'auteur répond en ces termes: Je ne cherche pas à fourguer de l'espoir ; je ne suis pas un dealer[415].

Finalement, l'on serait en mesure de dire que Müller fait de la mort un élément fondamental de la révolution théâtrale et même idéologique. Là ou de manière naturelle, l'on redoute la mort, voire même les morts, ceux

[413]Idem., p. 188.
Andrea Cavazzi , « Sur quelques thèmes chez Heiner Müller». Cet article présente l'oeuvre littéraire de Heiner Müller à la lumière de l'histoire allemande et européenne. Il a été publié en mai 2014. URL:https://grm.revues.org/397. Nous en avons pris connaissance en date du 07 octobre 2017.
[414]Florence Baillet, HeinerMüller, Belin, Paris, 2003, p. 8.
[415] HeinerMüller, Fautes d'impression: textes et entretiens, p. 41.

qui ont disparu et qui pourrait créer une hantise dans l'esprit du commun des mortels, Müller exalte par contre cette réalité funeste. Une réflexion assez poussée sur l'attitude de l'écrivain nous donne de réaliser en lui une attitude assez atypique quant à son attitude vis-à-vis de la mort, également de comprendre la logique dont Müller fait preuve. Avant lui, beaucoup ont combattu pour la révolution socialiste en RDA et n'y sont malheureusement pas parvenus. Müller, en les faisant revivre dans ses pièces, il leur rend ainsi un vibrant hommage. A cet effet, Baillet dira:

> La disparition de la RDA et la réunification n'auraient fait qu'accentuer, selon Heiner Muller, la nécessité d'entreprendre un „dialogue avec les morts'' de plus en plus négligé. A l'heure de la prépondérance des valeurs économiques, l'Histoire n'intéresserait guère et serait réduite à l'instant[416].

Elle renchérit encore, en ce qui concerne le dialogue de Heiner Müller avec les morts :

> Le dialogue avec les morts, préconisé par Müller, serait alors une manière de tirer les leçons de l'Histoire et de rechercher dans le passé d'autres possibles qui ont été négligées. Il y a en particulier des époques de l'histoire allemande sur lesquelles l'écrivain est-allemand met l'accent, comme si elles recelaient à son avis des clés de la période immédiatement contemporaine: ce sont la Prusse de Frédéric II, l'Allemagne nazie et difficiles débuts, en RDA, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'un socialisme sur lequel pèse l'ombre de Staline et l'échec de la révolution spartakiste de janvier 1919[417].

[416] Baillet Florence, Belin, Paris, 2003, p. 108.
[417]Idem., p. 108.

1.1 L'homme: l'œuvre de la révolution dans *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution, Germania Mort à Berlin*.

Quel est le sens de la révolution chez Heiner Müller? En effet, Heiner Müller veut à travers son œuvre théâtrale, rompre avec les anciennes choses, les habitudes du passé, tout ce qui est de l'ordre du conventionnel ainsi que toutes les formes qui constituent une harmonie sociale. La seule raison qui explique cette pensée révolutionnaire est que Müller rêve à un idéal de vie sociale, idéologique, politique qui n'est pas possible dans la réalité. C'est pourquoi, il rend cette réalité possible à travers le théâtre révolutionnaire ou théâtre utopique. L'étude du corpus nous en dira davantage.

1.2 L'homme : l'ultime intrument de la révolution dans *Der Auftrag : Erinnerung an eine Revolution*

Dans cette pièce, *Der Auftrag*, Heiner Müller fait l'apologie de la révolution. Bien que toutes les conditions ne soient pas réunies, il la fait réaliser quand même. Et même en dépit de tout, il fallait que la révolution par les Nègres s'accomplisse. Même s'il ne semble pas bien placé pour le faire, il ira s'inspirer d'autres auteurs négritudiens comme Aimé Césaire dont il traduisit l'œuvre ou s'inspirer de sa consœur Seghers pour rendre possible cette révolution nègre. Ruhe à travers «Césaire en RDA – Saison im Kongo de Heiner Müller»[418] parle en long et large de cette inspiration et de cette influence de Heiner Müller par Aimé Césaire.

Pour Müller, l'homme est fait pour la révolution et la révolution, vice-versa est faite pour l'homme. Cette assertion serait d'autant moins vraie si les deux autres émissaires avaient également renoncé à la mission révolutionnaire après que Debuisson, le personnage-clé de cette révolution s'était retiré. Ceci pour dire que la question révolutionnaire se trouve au centre de cette pièce et même en définit la quintessence. Pour montrer la place prépondérante que Müller accorde à la révolution dans son œuvre, nous nous appuierons sur deux faits majeurs dans cette œuvre:

D'abord, montrer dans quelle mesure, le fait ou l'action révolutionnaire a poussé Debuisson, le fils de l'esclavagiste et riche blanc, à trahir sa classe sociale, c'est-à-dire abandonner cette classe sociale privilégiée pour se joindre aux nègres en vue d'un soulèvement dans les colonies. Donc ici, nous mettrons en évidence le renoncement à tous les privilèges possibles pour soutenir la révolution.

Deuxièmement, à quel point l'enjeu révolutionnaire a poussé l'un des trois émissaires à aller jusqu'au bout malgré tout. Nonobstant les risques majeurs que cela comportait ainsi que la non existence dela direction

[418] «Césaire en RDA – Saison im Kongo de Heiner Müller» In Ernstpeter Ruhe, Une œuvre mobile: Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 228.

révolutionnaire au pouvoir à Paris, Sasportas a tenu à aller jusqu'au bout. Montrer comment Müller a présenté ce personnage révolutionnaire corps, âme et esprit, prêt pour la révolution et rien d'autre que cela. Ceci semble être le bien-fondé de son existence. Aveuglé par le désir révolutionnaire, animé d'une haine viscérale contre les blancs; complètement étourdi par le désir de vengeance, incapable de se souvenir d'un quelconque bienfait de la part des blancs à son égard, totalement préparé pour la mort révolutionnaire; voici donc les extraits qui montrent dans cette pièce comment chez Müller, l'homme n'a d'autre essence autre que l'instrument né pour mener la révolution. En plus de ces deux arguments majeurs, nous trouverons d'autres subtilités concernant la rédaction de l'intrigue de cette pièce didactique, qui démontrent cette détermination chez l'auteur.

Debuisson est présenté dans *Der Auftrag : Erinnerung an eine Revolution* par Heiner Müller comme un personnage appartenant à une classe sociale aisée et privilégiée. Débuisson affirme lui-même être issu d'une position sociale privilégiée:

> Je suis celui que j'étais: Débuisson, fils de propriétaires esclavagistes de la Jamaïque, héritier d'une plantation avec quatre cents esclaves. Revenu au bercail pour prendre possession de son héritage, de retour du ciel sombre de l'Europe obscurci par la fumée des incendies et les vapeurs de sang de la nouvelle philosophie, dans l'air pur des Caraïbes après que les horreurs de la révolution lui aient ouvert les yeux sur cette vérité éternelle: en tout l'ancien est préférable au nouveau. D'ailleurs, je suis médecin, sauveur de l'humanité sans acception de personne, maîtres ou esclaves[419].

Debuisson est médecin, esclavagiste et héritier d'une plantation dans laquelle travaillent quatre cents esclaves. Bien que fils d'esclavagiste et lui-même esclavagiste, il a toutefois accepté de mener la révolution des esclaves noirs en Jamaïque. Par ailleurs, Debuisson étant à moitié Français et Anglais, comment accepterait-il qu'une révolution noire soit menée du côté anglophone dont il est également issu. Toutes preuves sont assez paradoxales; mais elles démontrent, en effet, le désir de Müller de faire mener la révolution vaille que vaille par ses personnages. Debuisson a accepté dans un premier temps de mener une révolution sans réfléchir aux conséquences que cela aurait occasionné; c'est après qu'il s'est rétracté. Ainsi il devient l'auteur d'une double trahison : il trahit sa race (la race blanche) et le groupe de ceux qui doivent mener la révolution noire en Jamaïque. Qu'en est-il de Sasportas?

Sasportas est présenté par Müller dans *Der Auftrag : Erinnerung an eine Revolution* comme un personnage qui est créé «par Dieu» pour mener la révolution. Müller lui accorde toute la légitimité possible en vue d'une telle mission. Du début de la pièce jusqu'à la fin, Sasportas est caractérisé par une condition

[419]Heiner Müller, Quartett précédé de La Mission-Prométhée-Vie de Gundling, Éditions de minuit, Paris, 1982, p. 15.
Heiner Müller, La Mission, mise en scène par Michael Thalheimer du 05 au 30 novembre 2014 au Grand Théâtre à Paris. URL: http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_mission.pdf. Nous avons consulté ce texte en date du 07 octobre 2017.

sociale extrêmement démunie, lésée; Müller crée donc les conditions d'un personnage naturellement défavorisé et place Sasportas dans de telles conditions afin de le pousser à la révolte; il légitime et justifie donc son action révolutionnaire. Il fait dire à Sasportas ceci :

> Fuyant la révolution noire victorieuse à Haiti, je me suis attaché à Monsieur Débuisson, puisque Dieu m'a créé pour l'esclavage. Je suis son esclave. Cela suffit-il[420]?

La position d'esclave à travers laquelle Müller présente Sasportas est largement au-dessous de celle qu'Anna Seghers donne à ce même personnage dans son œuvre. Dans la pièce de Seghers, *La Lumière sur le gibet*, elle présente Sasportas comme un juif espagnol et il est en Jamaïque en tant qu'un auxiliaire médical de Débuisson. Dans cette positon nettement élevée et très valorisante de Sasportas, Müller n'y trouverait pas du tout son compte puisqu'il tient absolument à montrer ce dernier comme un personnage défavorisé qui doit être coûte que coûte porté vers la révolution. Müller crée ainsi un environnement tout à fait délétère auquel Sasportas ne pouvait jamais échapper en vue de faire la révolution. Tout ce qui contribuerait donc à rendre Sasportas le plus amer et révolté possible, Müller a réuni afin de faire de lui l'agent capable de mener la révolution dans sa pièce. Toutefois, en choisissant Sasportas, un colonisé comme instrument de révolution, Müller crée un équilibre entre deux mondes (le monde noir et le monde blanc) entre lesquels existe un fossé et y apporte un éclairage dans une perspective d'égalité et de justice.

Par ailleurs, la pensée d'une révolution nègre chez Müller n'est autre que celle contenue dans les œuvres d'Anna Seghers et d'Heinrich von Kleist à travers leurs oeuvres respectives: *La force des faibles et les fiançailles à Saint Domingue*. Dans «La force des faibles» Anna Seghers représente des personnages de la société de peu d'importance pour accomplir des exploits voire des prodiges. En réalité l'auteure allemande soutient l'avis selon lequel elle ne raconterait pas des histoires relatives à des personnages héroïques, mais plutôt des personnages qui agissent d'une manière faible; cependant ils résistent et leur résistance exerce par la suite une puissance inattendue. Elle le dit d'une manière précise:

> Je raconte l'histoire des personnes qui ne sont pas héroïques, qui visiblement ne sont pas héroïques, de personnes non remarquables mais qui agissent faiblement. Mais à travers leurs forces morales et intellectuelles elles deviennent efficaces à certains moments ; il arrive aussi qu'elles fassent quelque chose de très remarquable et souvent elles montrent que, bien qu'elles semblent faibles, elles ont une grande force. Elles s'opposent, se résignent et leur refus provoque un grand effet[421].

[420] Heiner Müller, op. cit.
[421] Anna Seghers über den Zyklus „Die Kraft der Schwachen" im Gespräch mit Günter Caspar, 1964.

Ainsi Heiner Müller et Bernard Dadié utilisent cette forme d'écriture pour attirer leurs lecteurs respectifs sur l'importance d'une révolution similaire. Müller décide de faire accomplir la révolution par Sasportas, un esclave nègre ; une révolution dont le théâtre devrait être l'Occident. À contrario, elle se déroule sur une île et à travers un personnage qui n'était pas supposé le faire. Comme le dirait Baillet, «La Mission présenterait un passage de flambeau révolutionnaire: Sasportas, l'esclave noir, prendrait la succession de Débuisson, le bourgeois blanc, fils d'un esclavagiste, qui trahit la révolution». Sasportas assumerait la «lutte finale» que refuse Débuisson, lequel veut sa part de gâteau du monde et préfère jouir de sa vie, ici et maintenant.

A travers cette révolution nègre, Müller réussit à rendre possible ce qui en réalité ne pouvait pas l'être. Il substitue à la force révolutionnaire blanche une noire et un théâtre de révolution totalement différent de celui auquel l'on s'attendrait. Heiner Müller change doublement la nature de la révolution, c'est-à-dire une révolution blanche qu'il transforme en une révolution noire, mais aussi une révolution prolétarienne qui constitue à l'origine le motif majeur de son combat en une révolution nègre; ceci rejoint le rêve des partisans du mouvement de la Négritude comme Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Dadié en ce qui nous concerne ici. L'œuvre «La Mission» partant de cette analyse est l'endroit ou Dadié et Muller se rejoignent à travers la réalisation de leur rêve respectif. C'est également le lieu où les deux dramaturges se rejoignent sur le thème de la Négritude qui est le fait de revaloriser non seulement les valeurs culturelles nègres mais également l'homme noir lui-même.

En le faisant, Müller tente d'ennoblir l'homme noir à travers Sasportas. Il est le prototype du personnage de Congo Hoango de la nouvelle d'Heinrich von Kleist, le nègre Congo Hoango. Ce dernier était animé d'une haine viscérale contre la race blanche au point où, il a tué son patron Guillaume de Villeneuse qui lui a presque tout donné en héritage: une femme et toutes ses richesses. Ainsi, Heiner Müller est resté dans la logique de vengeance d'Heinrich von Kleist. Mais Heiner Müller va au-delà d'une simple vengeance chez Sasportas pour faire de lui un instrument redoutable de la révolution. Sasportas, homme intègre, d'une probité morale irréprochable et manifestant toujours le désir de lutter pour l'intérêt général au détriment de l'intérêt particulier. Il incarne par conséquent la solidarité, la justice.

Par ailleurs, il importe de jeter un regard critique sur le trait de caractère de Sasportas et celui de Débuisson quant au projet révolutionnaire. Le premier émissaire (Sasportas) s'est montré plus déterminé à aller jusqu'au bout de la mission malgré les énormes risques de mort que cela comportait. Débuisson, par contre, s'est contenté de démissionner, en renonçant simplement et purement à la mission. Il est le symbole de la trahison.

La pièce *La mission : souvenir d'une révolution* a une écriture véritablement atypique. Un vrai mélange de genre littéraire, notamment le mélange d'écriture théâtrale et l'écriture en prose, le théâtre et le roman s'entremêlent. Mais quel est l'effet d'une telle démarche artistique chez Müller? En effet, il veut étonner ses

lecteurs, ses spectateurs. Chez Müller, c'est finalement l'utopie qui règne ; il s'empresse de rendre l'impossible possible pour arriver à ses fins ; il veut gagner du temps. Mais, le comble de cette écriture, c'est une écriture théâtrale dans *La Mission: souvenir d'une révolution* qui est totalement hors de toute compréhension et de toute logique. Nous le voyons à travers la combinaison des noms des personnages.

Mais à bien y réfléchir, nous apercevons que Müller en combinant les noms Sasportas (le nom du héros révolutionnaire et jusqu'au-boutiste) et Robespierre (l'un des membres influents et non modéré et aussi jusqu'au-boutiste du Comité de salut public, lequel comité fut à la base de la Révolution Française en 1789) d'une part et d'autre part les noms Galloudec (personnage dont la position fut assez modérée dans la pièce la Mission) et Danton en référence à Georges Jacques Danton (l'une des figures majeures de la Révolution Française dont le tempérament était modérée, contrairement à celle de Robespierre qui le considéra comme un traître parce que s'alliant à l'Aristocratie), veut donner un poids historique à sa pièce (il rappelle l'histoire de la guillotine mais avec beaucoup d'exagération) et en même temps donner plus d'information sur le caractère révolutionnaire de ses héros. Mais également, Müller revient et met en évidence le thème de la trahison et de la vengeance à travers l'histoire de la Révolution Française qui touche Robespierre et Danton. Là encore, Müller, en juxtaposant les noms fait fi des règles classiques de l'écriture théâtrale. Il invente ainsi un genre d'écriture théâtrale qui lui octroie toute la liberté:

> Sasportasrobespierre : Va à ta place, Danton, au pilori de l'histoire. Voyez le pique-assiette, qui bouffe le pain des affamés. Le débauché qui déshonore les filles du peuple. Le traître, qui fait le dégoûté devant l'odeur du sang dans lequel la révolution lave le corps de la nouvelle société. Veux-tu que je te dise pourquoi tu ne peux plus voir le sang, Danton. Disais-tu révolution. Faire main basse sur le pot-au-feu, voilà ce qu'était ta révolution. L'entrée gratuite du bordel. C'est pour cela que tu t'es pavané à la tribune sous les applaudissements de la plèbe. Le lion qui lèche les bottes de l'aristocratie. Te plaît-elle la salive des Bourbons. As-tu bien chaud dans le cul de la monarchie[422]…

Müller rappelle l'histoire de la guillotine de Robespierre:

> Galloudecdanton: A moi, maintenant. Voyez le singe à la mâchoire brisée. Le buveur de sang qui ne peut pas la fermer. Ton serment sur la vertu te reste-t-il en travers de ta gueule, Incorruptible… Sens-tu le vent dans ta gorge… Prends garde que le grand amour du peuple ne te la fasse pas perdre complètement, ta tête de roublard… Des esclaves font tomber la tête de Robespierre des épaules de Sasportas et s'en servent comme un ballon de foot[423].

Müller utilise ici de l'hyperbole. L'hyperbole est une figure de style que Müller utilise beaucoup dans ses pièces pour exagérer les faits et pour créer de l'étonnement chez ses lecteurs mais aussi pour donner à ses pièces de théâtre un caractère comique.

---

[422]Heiner Müller, La Mission, mise en scène par Michael Thalheimer du 05 au 30 novembre 2014 au Grand Théâtre à Paris. URL: http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_mission.pdf. Nous avons consulté ce texte en date du 07 octobre 2017.

[423]Heiner Müller, op. cit,. pp. 22-23.

Par ailleurs, Müller en présentant Debuisson comme un personnage ayant renoncé à la révolution en Jamaïque fait tout de même de lui un personnage révolutionnaire. En tant que fils d'esclavagiste et disposant d'un héritage considérable dans la colonie, refuse d'entendre parler de la révolution qui ne provoquerait simplement que sa propre décadence. Cette décadence s'étendrait sur toute l'Europe à qui cette situation ne profite pas non plus. Il milite donc en faveur d'une révolution blanche qui a besoin de se pérenniser plutôt que de s'affaiblir. Et cette pérennité n'est possible qu'à travers l'existence des colonies. Ses compagnons Sasportas et Galloudec en épargnant sa vie bien qu'ayant trahi, Müller justement, laisse une ouverture et surtout un message d'espoir quant à la pérennité de cette classe bourgeoise représentée par Debuisson. Enfin, cette scène «érotique» à la fin de la pièce entre la trahison et Débuisson décrit le début de ce bonheur:

> Mais Galloudec et Sasportas s'en allèrent l'un avec l'autre, laissèrent Debuisson seul avec la trahison qui s'était avancée vers lui comme le serpent sorti. Debuisson ferma les yeux résistant à la tentation de regarder en face son premier amour, qui était la trahison. La trahison dansait. Debuisson plaquait ses mains sur ses yeux. Il entendait son cœur battre le rythme des pas de danse… Peut-être la danse avait-elle déjà et il n'y avait plus que son cœur qui battait la chamade, tandis que la trahison, les bras peut-être croisés sur les seins ou les mains sur les hanches ou déjà agrippées à ses flancs, le sexe peut-être tressaillant de désir, le regardait l'œil vague, lui debuisson, qui enfonçait de ses poings ses yeux dans leurs orbites résistant à sa soif de la honte du bonheur[424].

[424]Heiner Müller, Quartett précédé de la mission, op.cit., p. 41.

1.3 La révolution de l'écriture dans *Germania Mort à Berlin*

Qu'il s'agisse du fond ou de la forme de cette pièce dramatique de Müller, nous notons une profonde révolution. Ce qui rend de loin sa compréhension extrêmement complexe. D'abord, en ce qui concerne la structure de l'œuvre, elle ne respecte pas du tout le découpage classique d'une pièce de théâtre, encore moins l'évolution linéaire. Et puisque ce découpage est inexistant, cette pièce pourrait être considérée comme ayant un seul acte avec plusieurs scènes. Par ailleurs, la plupart des personnages ne portent pas de noms, tel que dans les scènes La Rue 2 avec des personnages anonymes (un autre), (Voix 1), (Voix 2), (Voix 3), (Homme 1), (Homme 2), (Homme 3), (Putain 1), (Putain 2), (Putain 3),(Nazi), (Communiste), (Marchand de crânes), etc.

Ensuite, en plus de cette transformation générale de l'écriture dramatique, l'on assiste dans cette œuvre à une totale déconstruction du discours sur l'histoire allemande par Heiner Müller. Ce dernier s'inspire de l'histoire de la République Démocratique Allemande certes, mais il la déconstruit. Klein, en effet, parle de cette déconstruction historique:

> Les influences de Müller dans *Germania* sont multiples. Klussman reproche fort justement certaines scènes de ,, Germania'' avec les comédies du Vormärz..., la tradition d'Aristophane, celle de la ballade qui associe l'amour et la mort. Il cite pêle-mêle la pantomine, l'expressionisme, le théâtre de la cruauté d'Artaud, John Heartfield. Il note que Müller bouscule la chronologie des évènements historiques. Effectivement, la scène 1 se passe en 1919, la scène 2 en 1949, la scène 3 en 1745, la scène 4 pendant la bataille de Stalingrad (1942/1943), la scène 6, le 5 mars 1953 à Berlin[425].

Quelques évènements historiques abordés par l'auteur vont attirer notre attention, mais il les présente d'une manière tout à fait différente: il s'agit de l'histoire concernant l'échec de la révolution spartakiste en RDA. Ceci constitue un évènement majeur dans *Germania Mort à Berlin* de Heiner Müller. En effet, cette histoire se déroule de manière linéaire et la mort de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg ont eu en réalité pour corollaire l'échec du mouvement allemand ouvrier en 1919 avec de lourdes conséquences sur tout le mouvement ouvrier en Europe. Mais en lieu et place d'un seul échec, Müller procèdera dans son œuvre à une succession d'échecs avec une déformation totale de l'histoire de cette révolution, de sorte que Klein dira que:

> Le montage de Müller ne vise pas à montrer le chemin parcouru et à poser un point d'orgue final, mais à superposer les échecs successifs… La conception de l'Histoire (Chez Müller) est totalement différente[426].

Ce drame est constitué de deux scènes majeures qui se déroulent dans la ville de Berlin. La première scène est intitulée *Rue 1* et la seconde *Rue 2*. Dans la scène, il s'agit du récit du soulèvement spartakiste, lequel soulèvement fut violemment réprimandé ; il fut écrasé par les autorités politiques du moment. Lors de ce soulèvement spartakiste, Rosa Luxembourg et de Karl Liebknecht furent assassinés.

[425] Klein Christian, op. cit. p. 129.
[426] Idem Klein.

Par ailleurs, un autre aspect de la révolution dans cette pièce dramatique concerne de profondes déformations au niveau du temps; Il existe un énorme écart entre le temps réel historique et le temps dans lequel Müller situe les évènements historiques dans son œuvre. En ce sens la remarque de Klein concernant le temps dans certaines scènes est très pertinente. En réalité Müller fait fi du temps réel des évènements:

> La scène 3 introduit une rupture dans le temps en nous transposant (fictivement) en 1745 au temps de Frédéric II de Prusse, une rupture avec l'espace scénique précédent, nous sommes dans le manège d'un cirque, une rupture de style, les personnages sont deux clowns qui jouent Frédérique II et le Marnier de Sans-souci. La scène 4 se situe au château de Potsdam en 1949. La scène est reliée à la précédente par le lieu, mais aussi par le thème... La scène 4, Concerto brandenbourgeois 2, est liée à la scène 3 par le décor et l'épisode final. Fatigué, le héros du travail s'asseoit sur le fauteuil empire de Frédéric II qui est vide. Ce geste symbolise la rupture avec le passé et la prise du pouvoir par la classe ouvrière. Mais le fantôme de Frédéric II surgit ,, en vampire'' et agresse l'intrus[427].

Toujours dans cette même veine, l'un des aspects les plus remarquables dans cette pièce de théâtre est aussi la stratégie du photomontage. Cette stratégie se définit comme une combinaison de négatif et du point de vue artistique, elle vise à transformer ce qui est réel de manière poétique ou humoristique. Cette stratégie artistique a également été utilisée par des gouvernements, notamment certains gouvernements communistes ont eu recours au trucage à des fins politiques ou idéologiques. Ainsi dans *Germania Tod in Berlin* l'on assiste à une série de superpositions de styles. En effet, cette technique artistique fut le propre du journal *Junge Kunst*, journal dont Müller participait à l'écriture. En réalité, en Janvier 2007, ce journal a consacré son premier numéro aux photomontages de Heartfield et aux futuristes russes.[428] Vu que Müller fût l'un des rédacteurs de ce journal, il fut tout simplement influencé par cette technique artistique qu'il utilisa à son tour dans ses pièces.

L'évocation de la mort, du sang, des scènes tragiques, la déconstruction de l'histoire, du temps et de l'espace historiques, tels sont les traits caractéristiques de l'écriture dramatique chez Heiner Müller. Parlant de cette écriture, il n'est pas du tout surprenant de voir dans *Germania Mort à Berlin* qu'il n'y a aucune intrigue et l'on assiste à une succession de scènes énoncées de manière disparate. Il n'est pas rare de voir que les drames de Heiner se terminent de manière tragique ou l'on y remarque des faits en rapport avec la mort d'un des protagonistes de son œuvre. Müller exalte-t-il la mort dans ses drames? Pourquoi Müller utilise-t-il la mort comme un instrument révolutionnaire? *La mort est le masque de la révolution et la révolution est le masque de la mort*[429], s'exprimait Sasportas, l'un des personnages principaux de La mission, souvenir d'une révolution''. Nous pouvons ainsi résumer ce qui constitue le caractère révolutionnaire de l'écriture dramatique dans Germania Mort à Berlin ainsi que dans la plupart des œuvres de Müller à travers Baillet:

[427] Christian Klein, Le principe dialogique dans l'œuvre théâtrale de Heiner Müller, p. 128.
[428] Idem., Klein.
[429] Heiner Müller, La mission : souvenir d'une révolution, op. cit., p. 18.

> Germania Mort à Berlin a été ébauchée entre 1956 et 1971. Avec La Bataille (un collage effectué en 1974 à partir de scènes qui ont été esquissées dès 1951), elles ont avec des pièces telles que Vie de Gundling (1976) ou encore Germania 3 (1996) d'aborder plus particulièrement, à l'aide de montages de textes, l'histoire de l'Allemagne présentée comme une catastrophe perpétuelle, une succession de destructions, voire d'autodestructions : „ d'un esclavage à l'autre, de Staline à la Deutsche Bank'' explique Müller dans le troisième volume de ses Erreurs Choisies[430].

Concernant l'histoire de l'Allemagne, Müller reste de plus en plus pessimiste et semble être plus préoccupé par les questions concernant la révolution plus que toutes autres.

> L'écrivain est-allemand place l'histoire allemande sous le signe de la répétition de l'échec de la Révolution, qu'il s'agisse des soulèvements paysans en 1525, de la Révolution de 1848 ou du mouvement spartakiste en 1918-1919: „La Guerre de paysans était une Révolution trop précoce et a conduit à ce que le potentiel révolutionnaire soit anéanti pendant des siècles.'' C'est dans ce passé de l'Allemagne que puise l'auteur dramatique pour commencer son présent[431].

Par ailleurs avec Müller, l'on se trouve au carrefour de plusieurs genres théâtraux à travers ses œuvres, notamment *Germania Mort à Berlin*. On y trouve le théâtre historique, le théâtre comique, le théâtre satirique qui frise le grotesque. Par exemple dans la scène « La sainte famille», Müller présente Hitler et Goebbels sous la forme la plus grossière possible. Hitler tire les «seins» de Goebbels et demande à ce dernier qui attend un enfant de lui, si leur héritier se porte bien:

> Hitler : Joseph (Goebbels avec pied-bot et seins énormes, en état de grossesse avancée.
>
> Goebbels: Mon führer (Hitler tapote le vendre de Goebbels). Que devient notre héritier?
>
> Hitler : Dépêche d'accoucher. Garde[432]!

Si Heiner Müller étonne plus d'un lecteur par ses déformations de plus en plus récurrentes des règles de l'art dramatique ainsi que de l'histoire à travers ses œuvres de manière générale, ce qui fait de Müller un auteur révolutionnaire, Bernard Dadié ne l'est pas moins. Ici, en évoquant la question de la révolution chez ces deux auteurs, nous faisons allusion à tout de même un changement, un nouvel apport sur le plan de l'esthétique dramatique. Justement, concernant l'apport de l'ancienne génération de dramaturges au théâtre, il y a très souvent eu une certaine polémique, surtout concernant l'art dramatique africain. La nouvelle génération de dramaturges africains lance la pièce à l'ancienne parce qu'elle estime que les derniers ont apporté très peu sur le plan de l'esthétique littéraire.

[430] Baillet Florence, Heiner Müller, Belin, Paris, 2003, p. 101.
[431]Idem., p.101.

[432] Heiner Müller, Germania Mort à Berlin, op. cit, p. 75.

2. La révolution théâtrale dans les pièces de Bernard Dadié: *Béatrice du Congo et Îles de tempête*

Pour résoudre ce problème, Kotchy estime que les anciens n'ont pas moins de mérite que les nouveaux. Il déclare clairement ceci:

> À cette heure ou les jeunes dramaturges croient avoir ouvert des voies nouvelles, très proches de la représentation traditionnelle, alors même qu'ils pastichent un Kéita Fodeba, un Soyinka ou un Césaire, tout en jetant l'anathème sur certains devanciers… En fait pour se situer au plan d'une véritable dramaturgie africaine plutôt qu'à celui d'une polémique des nouveaux et des anciens, tous tributaires du théâtre d'expression étrangère, on serait tenté de tourner le dos aux uns et aux autres. En effet, la création dramaturgique la plus africaine, pensons-nous, est celle qui prendra sa source dans nos terroirs. Qu'est-ce-à dire? Celle qui s'inspirera des besoins, des préoccupations de nos masses laborieuses et utilisera comme moyens d'expression nos langues nationales avec leurs modes de figuration, et les techniques traditionnelles repensées et réadaptées aux exigences du monde moderne, enrichies, le cas échéant, des techniques fécondantes des autres civilisations[433].

Toutefois, aucune raison ne peut reléguer Dadié ainsi que son théâtre au second plan ni à un théâtre d'une posture désuète. Même les premiers écrivains défenseurs de la Négritude, pour aucune raison ne peuvent être considérés comme ayant démérité. Ils ont jeté les bases d'un mouvement littéraire et défendu bec et ongles, au risque de leurs vies l'intégrité et la dignité de la race noire; ils ont redonné le goût à une existence humaine en tant que noire alors que les détracteurs de cette littérature nègre militaient activement à bafouer cette race et œuvraient sans aucune raison à sa disparition. Tout comme certains auteurs de la première et de la seconde génération de Négritudiens à l'instar d'Aimé Césaire et Kateb Yacine, Dadié s'est résolument tourné vers le théâtre socio-politique[434].

Il est toutefois important de souligner que les Négritudiens de la première génération et ceux de la seconde génération n'avaient pas la même préoccupation. Pour les premiers, la préoccupation majeure était de parler directement à ceux qu'ils considéraient comme les bourreaux des Noirs, c'est-à-dire les colonisateurs. Pour ce faire, ils utilisaient directement la langue du colonisateur et notamment la poésie ou le théâtre qui leur facilitait la critique du colonisateur. Ils faisaient donc un meilleur usage du français (pour ceux issus des colonies françaises). Or, ceux de la troisième, voire de la quatrième génération mettent l'accent pour la plupart sur l'esthétique littéraire dans la pièce dramatique. Ils mettent plus l'accent sur la forme ; ce qui est contraire à ceux qui ont mis l'accent sur le fond.

---

[433]Kotchy Barthélémy, La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, L'harmattan, 1984, Paris, p. 9.
Voir aussi La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié In livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm.
[434]Idem., p.11.

Dans le théâtre en général et dans le théâtre négro-africain, Dadié a apporté une profonde révolution. L'un des aspects de cette révolution concerne le temps historique, notamment dans Béatrice du Congo et Île de tempête. La révolution au niveau du temps historique concerne l'abréviation du temps par Bernard Dadié et Kotchy l'exprime en ces termes:

> Sur le plan purement historique, le temps s'accélère à un rythme tel que des époques relativement éloignées finissent par se télescoper comme à la fin de la pièce où Toussaint et Napoléon sont emprisonnés, le premier à Fort en Joux et le second à Sainte-Hélène: Les deux personnages meurent à quelques heures d'intervalle, alors qu'historiquement, Toussaint meurt en avril 1803 et Napoléon le 5 mai 1821. En outre, dans ce dernier Tableau VII, il y a une telle fusion des deux temps que l'on a l'impression que les deux "prisons" sont côte à côte[435].

Par ailleurs, en ce qui concerne la pratique de la traite négrière, Dadié présente cette pratique avec beaucoup d'emphase. Ceci serait sans nul doute un procédé de style à travers lequel l'auteur traduit le caractère inhumain de cette pratique et au-delà exprime son indignation face à ce « crime contre l'humanité»:

> Le courtier : Il faut les acheter
>
> Le Négrier : Non, ils sont trop vieux.
>
> Le courtier : Que veux-tu que j'en fasse? Pour chaque homme, une bouteille de liqueur.
>
> Le Négrier : C'est trop cher.
>
> Le courtier : Que veux-tu que j'en fasse[436]?

Il s'agit de la chosification des hommes, des noirs destinés à la vente. Évidemment cette scène décrit en substance la pratique de la traite négrière sur les côtes africaines ainsi que dans les villes et villages négriers depuis le XIVe jusqu'à la fin du XIXe siècle. C'est à peine que l'homme noir en tant que marchandise coûte autant cher qu'une bouteille de liqueur.

[435] Ile de tempête de Bernard Dadié dans Afrithéâtre.com: Théâtre contemporain du monde noir francophone.
[436]Bernard Dadié, Île de tempête, Présence africaine, 1973, Acte I, Scène 5, p. 14.

2.1 La femme: nouvel espoir de la révolution dans Béatrice du Congo, Ile de tempête

La femme ou les femmes occupent une place de choix dans les pièces théâtrales ou dans les œuvres de Bernard Dadié d'une manière générale. Elles sont pour la plupart du temps décrites comme des personnages qui incarnent l'intégrité, la lutte émancipatrice pouvant contribuer à la liberté et à l'épanouissement politique et social de leurs sociétés respectives. En effet, loin d'être considéré comme une discrimination, Dadié traduit dans ses œuvres les réalités sociales. De ce point de vue Dadié exprime le rôle très important que joue la femme dans la tribu dont il est issu. Vinciléoni le dit en ces termes :

> La place des femmes dans le théâtre de Dadié peut en partie s'expliquer par des raisons culturelles et historiques : Dadié appartient à ces ethnies agni-nzima ou la femme, traditionnellement, a un rôle dans la transmission des connaissances historiques comme dans la désignation des détenteurs du pouvoir. Plus d'une fois, elles assumèrent le rôle de chef de lignée (rappelons la légende agni-baoulé), et lorsqu'elles veulent parler dans une assemblée du peuple, elles ont droit à un siège à l'instar du roi. En outre, on ne saurait oublier le rôle joué par les femmes ivoiriennes dans la lutte du RDA : marche des femmes sur Grand-Bassam, grève des produits importés, participation à la composition du journal le Démocrate[437].

Par ailleurs, nous découvrons dans les œuvres de Dadié que nous étudions en ce moment, un certain nombre de femmes, qui à travers leur caractère et leur détermination peuvent être mises au rang de celles qui se sont faites passer pour les dignes porte-paroles de leur peuple respectif. Ainsi nous verrons successivement les personnages de Maman Chimpa Vita (mère de Béatrice), Dona Béatrice elle-même, la première femme et la deuxième femme que nous trouvons dans la pièce *Béatrice du Congo*.

Maman Chimpa Vita a, dès les premiers instants de la pénétration bitandaise dans le royaume congolais jusqu'à l'assujettissement total du peuple congolais, traité cette présence de malheur. Donc avec l'accomplissement de cette prophétie, elle et sa fille peuvent être considérées comme des visionnaires:

> *Malheur! Le malheur vient de franchir les portes du royaume…*
>
> *Le malheur est entré dans le royaume; les sages ne savent plus tenir leur langue. Le mouton fait parler le berger*[438].

Celle-ci fut la toute première à dénoncer le contact entre le peuple congolais et les Bitandais et à considérer toutes les promesses de ces derniers comme une tromperie. Elle n'eut pas du tout peur de quelque menace que ce soit de la part du tout puissant roi du royaume du Congo. Dadié la présente, en effet, comme une pure

[437]Nicole Vinciléoni, Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, p. 238.

[438] Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op. cit., p. 34.

clairvoyante, une visionnaire qui voit le danger de loin et qui avertit. En fin de compte, le roi du Congo s'est aperçu du malheur dont cette dernière parlait dès l'arrivée des Bitandais dans le royaume du Congo. De ce point de vue, Dadié accorde une certaine supériorité, une intelligence supérieure à celle du roi et de ses notables. Quant à Béatrice du Congo, Dadié lui octroie une position de femme révolutionnaire. Elle quitte donc la position de religieuse pour parvenir à la position de femme engagée pour la cause de son peuple. Mais à quelle préoccupation répond une telle transformation du statut social chez Dadié?

A travers le personnage de Dona Béatrice, nous assistons à une véritable démonstration de la pensée révolutionnaire chez Dadié. Il a été capable de changer cette dévote en une militante politique déterminée dans la recherche d'une justice sociale au sein de son peuple. Pour elle, il faut revendiquer cette liberté et donc payer un prix pour l'obtention de cette liberté. Face à une telle transformation opérée par Dadié, nous pouvons nous demander si cela est possible en réalité:

> Dadié transforme la mission religieuse de Béatrice en vocation révolutionnaire. Mais y a-t-il une réelle dichotomie entre ces deux Béatrices ? Tout dogme religieux mettant en cause le dogme préexistant, celui de L'ordre, n'est-il pas en soi un acte révolutionnaire ? Et Dona Béatrice, en créant en 1704 la secte des "Antoniens", accomplissait déjà un acte de refus politique. Autrement comment comprendre son acte de brûler la Croix et de ne pas reconnaître le pape ? Ce double refus qui en fait est une façon d'enseigner une autre relation à Dieu, constitue la négation de la caution spirituelle de l'ordre colonial. Par ailleurs le regard que jette Dadié sur la Béatrice prophétesse accouche d'une révélation: le manque spirituel qui la pousse à créer la secte des "Antoniens", est la manifestation inconsciente de trois autres manques[439].

Comment s'explique cette triple problématique liée à la réaction de Dona Béatrice ? D'abord, nous soulignons que l'action de Dona Béatrice exprime un manque territorial. La question de la terre est un enjeu extrêmement crucial pour la militante; non seulement pour elle mais pour le Roi du Congo qui finalement a compris le message de la prophétesse. Il se montre assez radical dans sa prise de décision face à ceux qui veulent leur ravir leurs terres ainsi que d'autres biens:

LE ROI : Monsieur Lopez, j'ai décidé d'interdire la traite dans mon royaume.

LOPEZ : Sa majesté ne fait-elle pas erreur lorsqu'elle parle de son royaume ?... Les terres dont vous parlez n'appartiennent-elles pas au souverain du Bitanda?

LE ROI : Que dites-vous ? Mes terres à moi ?... C'est un vol... Mes terres à moi... les terres du Zaïre.

[439]Koffi Kwahulé : « Bernard Dadié, Béatrice du Congo ». URL : http : www.afritheatre.com/.../fiche_titre.php. Nous avons consulté ce site en date du 07 octobre 2017.

LA PROMESSE : Tout appartient au souverain du Bitanda[440].

Par ailleurs, Dona Béatrice se montre également intransigeante quant à cet enjeu capital. Elle désire et réclame la libération immédiate du territoire congolais:

> Que ma terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres, enfer pour nous. Le Zaïre doit donc être libéré en tant que territoire[441].

En plus du manque territorial, l'action de Dona Béatrice évoque un manque politique. En réalité, la stratégie utilisée par le royaume du Bitanda qui consiste à signer plusieurs traités de protectorat avec le royaume du Congo n'a d'autre but que de lui ravir toute autorité politique. Ayant donc signé tous ces traités, le royaume du Bitanda et toutes ses autorités se sentent désormais en mesure de posséder la totalité du royaume. Ceci est remarquable et le roi du Congo exprime ses regrets en ces termes:

> Je n'ai été qu'un jouet, un pantin. Nous avons dialogué sans nous comprendre, nous avons parlé sans tenir le même langage, vécu dans la même maison sans nous connaître. Ils sont restés des étrangers; des écumeurs d'océan… des usuriers, des usurpateurs. Qui n'a pas leur amitié devient leur cible. Le droit est mort sous le poids des amitiés et des complaisances. Que Dieu nous garde désormais de toute politique du profit[442].

En somme, un peuple qui n'a plus de terre; qui a perdu sa propre vision politique ou dont la vision politique est dictée de l'extérieur ; un peuple qui a perdu tous ses fondements spirituels; dont les valeurs morales et intellectuelles ont été bafouées au profit d'autres valeurs; alors que reste-t-il encore à ce peuple? Ce peuple va simplement à sa perte et à sa disparition ; il a perdu ses racines, son tronc et même sa tête. Cette caricature dramatique effectuée par Dadié n'est autre chose que la situation de l'Afrique noire post-coloniale: une Afrique décimée, une Afrique meurtrie; une Afrique qui n'a plus de repères, une Afrique hydride, décapitée ; mais une Afrique en laquelle ses fils et ses filles croient encore aujourd'hui à l'instar de la combattante Dona Béatrice. Dadié réussit à présenter Kimpa Vita sous l'identité d'une personne qui réclame la liberté de son peuple.

Qu'est-ce que Dadié veut montrer à ses lecteurs à travers une telle révolution menée par des personnages féminins? A travers cette révolution de l'écriture, Dadié révolutionne la position et le rôle social de la femme africaine. Il montre que cette dernière n'est simplement faite pour faire des enfants, faire la cuisine ou

[440]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, pp. 128-130.

[441]Koffi Kwahulé : «Bernard Dadié, Béatrice du Congo». URL: http: www.afritheatre.com/.../fiche_titre.php. Nous avons consulté ce site en date du 07 octobre 2017.
[442]Idem., p. 127.

purement une position marginale, mais Dadié nous fait voyager de cette époque d'Afrique traditionnelle ou le rôle de la femme est de simplement faire la cuisine et de procréer à une époque d'Afrique des temps modernes ou la femme est émancipée et est acteur de changement politique et social à travers son engagement. Dadié réfute à travers cela toute considération erronée de la femme africaine ; mais également la nécessité de ce changement qui s'opère avec le temps. Enfin, s'ajoute aux deux manques exprimés par l'attitude de Dona Béatrice, le manque spirituel et culturel. C'est en effet dans son patrimoine culturel et spirituel que le Royaume du Congo puise ses forces spirituelles, sa foi et ses valeurs morales; or ces fondements ont été mis en cause et relayés par les Bitandais. Ceux-ci ont imposé leurs civilisations, leurs mœurs, leurs dieux aux Congolais. C'est contre cette stratégie de déstabilisation culturelle et spirituelle que s'insurge Dona Béatrice. Sa réaction est assez virulente contre une telle aliénation spirituelle :

> Dona Béatrice: L'excès de pouvoir aveuglerait-il ? Nous voyons les prétendus frères chrétiens, s'infiltrer partout. Bientôt nos vivrons tous sous le joug étranger, si cela n'était déjà. Nous avons le devoir de prévenir…de nous battre et nous nous battrons… Je dis aux hommes de refuser les dieux des sujétions, les dieux des misères, les dieux de la traite[443]…

En somme, un peuple qui n'a plus de terre ; qui a perdu sa propre vision politique ou dont la vision politique est dictée de l'extérieur ; un peuple qui a perdu tous ses fondements spirituels; dont les valeurs morales et intellectuelles ont été bafouées au profit d'autres valeurs; alors que reste-t-il encore à ce peuple? Ce peuple va simplement à sa perte et sa disparition ; il a perdu ses racines, son tronc et même sa tête. Cette caricature dramatique effectuée par Dadié n'est autre chose que la situation de l'Afrique noire post-coloniale: une Afrique décimée, une Afrique meurtrie ; une Afrique qui n'a plus de repères, une Afrique hydride, décapitée ; mais une Afrique en laquelle ses fils et ses filles croient encore aujourd'hui à l'instar de la combattante Dona Béatrice. Dadié réussit à présenter Kimpa Vita sous l'identité d'une personne qui réclame la liberté de son peuple.

Qu'est-ce que Dadié veut montrer à ses lecteurs à travers une telle révolution menée par des personnages féminins? A travers cette révolution de l'écriture, Dadié révolutionne la position et le rôle social de la femme africaine. Il montre que cette dernière n'est simplement faite pour faire des enfants, faire la cuisine ou purement une position marginale, mais Dadié nous fait voyager de cette époque d'Afrique traditionnelle ou le rôle de la femme est de simplement faire la cuisine et de procréer à une époque d'Afrique des temps modernes ou la femme est émancipée et un acteur de changement politique et social à travers son

[443] Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op. cit., p. 87.

engagement. Dadié réfute à travers cela toute considération erronée de la femme africaine ; mais également la nécessité de ce changement qui s'opère avec le temps.

Si la gente féminine est présentée comme un instrument de révolution de manière générale, les personnages masculins, au contraire, ne font du tout bonne presse. Comment cela s'explique-t-il chez Dadié. En effet Dadié tient toujours à donner une image très positive de la femme dans ses œuvres. Il s'agit donc là de l'un des aspects de la révolution que Dadié apporte dans le théâtre négro-africain d'après les indépendances. Cela signifierait que les hommes ont échoué dans leur rôle de leaders politiques.

2-2- **Le genre masculin et son incapacité à mener la révolution dans Béatrice du Congo, Iles de tempête**

Dadié présente en général ses personnages principaux masculins sous un angle purement négatif ; il montre par ailleurs leur incapacité à réussir dans leurs différentes missions. Leurs missions se soldent généralement par un échec ou par la mort. Les exemples suivants le démontrent si bien:

> Thôgô-gnini est truqué par le regard du Blanc, Nahoubou devient Nahoubou 1° poussé par les Voix, le Mani Congo est "un agent bitandais" et ce sont les Anciens qui demandent à Béatrice d'intervenir, enfin Toussaint Louverture n'est satisfait de lui que lorsqu'il ressemble à Napoléon. Ce rapport au monde fait du personnage, et plus particulièrement de Toussaint Louverture un homme seul, pire, esseulé face à la France et à Haïti[444].

Par ailleurs, deux tableaux diamètralement opposés semblent se dresser dans les drames de Dadié, notamment dans *Béâtrice du Congo* d'une part et *Île de tempête* d'autre part. Dans le premier tableau représenté par Béatrice du Congo, nous assistons en gros dans les trois actes que comprend la pièce, à une distinction claire et nette du rôle joué d'une part par les hommes et d'autre part les femmes. Il s'agit en effet d'analyser ce rôle sous l'angle social et politique. Quel rôle les hommes jouent-ils pour contribuer à l'épanouissement social au sein de la société congolaise?

La société congolaise, telle que présentée par Dadié, vivait en parfaite harmonie avant l'arrivée des Bitandais: parfaite harmonie entre les hommes et les femmes, parfaite harmonie entre la population et les dirigeants, parfaite harmonie entre le peuple et ses traditions et ses ,,divinités''. C'est une société dans laquelle il n'existait presqu'aucun conflit de leadership et au sein de laquelle chaque couche sociale, femmes et hommes, riches et pauvres, le peuple et ses dirigeants vivaient en parfaite harmonie. Parlant de cette parfaite harmonie, Vinciéléoni dirait que les femmes ont leur mot à dire quant aux affaires en cours. Il existait en effet un profond respect entre les hommes et les femmes. C'est effectivement cette fidélité à ses

[444] Afrithéâtre : île de tempête, Bernard Dadié.

«dieux» et à ses traditions, qui poussa le peuple congolais à offrir une hospitalité „aveugle'' dont les conséquences furent fâcheuses, au peuple bitandais (le peuple portugais). N'est-ce pas de cette harmonieuse relation entre les différentes couches sociales congolaises que découle cette stabilité politique, culturelle et économique dont jouissait cette société congolaise? Toutefois, cette harmonie au sein de cette société va connaître une profonde perturbation, voire la désagrégation au sein du royaume avec l'arrivée des Bitandais avec de nouvelles mœurs, comme le dirait le Mani Congo (roi du Congo) en ces termes:

> Chacune de mes femmes est un pacte avec les tribus qui forment mon royaume. Mes unions sont autant des unions de cœurs que des unions politiques. Devrait-on désunir ce qui dans un pays est élément de paix[445].

Donc, c'est-à-l'instant ou le statut des femmes au sein de ce royaume fut touché à travers la mise en question de la polygamie, que la stabilité du royaume du Congo, commença à se porter mal. Mais à y voir de près ce qui pourrait constituer un sujet de déstabilisation, c'est-à-dire, la fin de la polygamie, nous pouvons affirmer que c'est là que commence la liberté de la femme congolaise; en effet, avec la polygamie, il est évident que la femme congolaise, du point de vue des Bitandais, ne bénéficie pas des conditions idoines de vie et non moins de ses droits d'être bien traitée, contrairement à ce que penseraient les congolais. Or, le prétendu respect dont parlent ces derniers passe nécessairement par un meilleur traitement de la femme, en admettant une seule femme pour un seul homme afin que ce dernier ait le temps et les moyens de s'occuper d'elle en bonne et due forme. Alors que de ce point de vue la polygamie a tendance à chosifier la femme. Les hommes se permettant d'avoir deux ou plusieurs femmes et ne leur offrent pas toujours le nécessaire pour leur bien-être. C'est ce que soutient d'ailleurs Diogo en ces termes:

> Une femme déclarée devant Dieu et devant les hommes, et ensuite des favorites qui doivent être luxueusement logées, témoignerait, s'il est nécessaire, que le Bitanda cherche moins à imposer une morale chrétienne qu'une norme plus conforme, en fait, à ses mœurs et à ses intérêts[446].

Bien que les Bitandais, de prime abord soient vus par le peuple congolais comme des déstabilisateurs du royaume du Congo, et surtout par Béatrice du Congo, il va s'en dire que cette dernière mène un combat qui devrait en réalité être celui des hommes si nous considérons la question de la polygamie qui milite en faveur de la femme. De ce point de vue, nous assistons à une inversion des rôles dans l'œuvre de Bernard Dadié.

---

[445] Bernard Dadié, Béatrice du Congo, p. 77.
Voir aussi dans https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00199210/document.
Voir également http: //www.afritheatre.com/.../fiche_titre.php.
Edwige Gbouablé, Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005).

[446] Vinciléoni, Comprendre l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié, op. cit., p. 199.
Voir également la thèse d'Edwige Gbouablé, op.cit.

Les hommes devraient être plus engagés dans cette lutte révolutionnaire que les femmes. Toutefois, nous pouvons affirmer que les femmes congolaises à l'instar de Béatrice du Congo et de sa mère Maman Chimpa Vita font table rase sur les intérêts généraux du peuple, centralisent, défendent la quintessence d'un peuple au détrimentde l'intérêt de la femme seulement. N'est-ce pas que cet intérêt général est plus important que toute autre préoccupation? Ainsi, les femmes, n'ont pas regardé juste à leurs intérêts égoïstes mesquins, mais plutôt à ceux des autres.

Par ailleurs, les hommes, parce qu'égoïstes, n'ont ménagé aucun effort pour prendre les devants du combat révolutionnaire. Les exemples sont légions dans *Île de Tempête* et *Béatrice du Congo* ainsi que Monsieur Thôgô-Gnini.

En effet, Dadié a présenté dans ses drames la gent masculine comme celle-là qui est incapable de mener la révolution qui contribuerait à la pleine autonomie et à la liberté de son peuple. Les personnages qui illustrent mieux cette réalité sont le roi du Mani Congo dans *Béatrice du Congo* et Toussaint Louverture dans *Île de tempête*.

Le mani Congo, roi congolais, a pensé d'abord à ses propres intérêts avant ceux de son peuple. Dadié traduit ainsi le caractère de la plupart des chefs d'État africains, qui de prime abord se passent pour les libérateurs de leur peuple respectif alors qu'en réalité ils viennent au pouvoir pour empirer la situation des populations. Le roi commence par le renoncement à ses mœurs, à ses propres coutumes:

> Qu'on m'apporte ici tous les fétiches du royaume et qu'on les brûle. … En tant que père de la Nation, j'intime l'ordre à tous de me suivre aveuglement[447]…

Au lieu de penser à l'intérêt général, ces nouveaux chefs pensent à leurs propres intérêts et ne se contentent que de signer des accords et autres traités pouvant préserver leurs biens à eux-seuls. Cette forme de gouvernance est le prototype de celles dont ont malheureusement hérité les pays africains après les indépendances jusqu'à ce jour. Elles n'ont eu que ses conséquences fâcheuses sur le continent. Cette forme de gouvernance a été perpétuée jusqu'à ce jour grâce aux pays colonisateurs qui semblent faire la part belle aux pays dirigeants des anciennes colonies:

> Vous avez raison. Je veux que mon palais ait le même luxe que celui de mon frère du Bitanda…que ma capitale ait le même aspect que la capitale du Bitanda… des capitales jumelles[448].

[447] Bermard Dadié, Béatrice du Congo, p. 75.
[448] Bernard Dadié, Île de tempête, op. cit., p. 80.

Enfin, cet égoïsme et ce désir insatiable de partager seul le pouvoir s'explique par le fait de vouloir s'accaparer seul les ressources économiques. Tous les arrangements politiques faits avec les personnes extérieures ainsi que leurs retombées économiques et financières, se font au détriment du peuple. Comment peuvent-ils donc mener une révolution digne de ce nom qui puisse leur permettre de se libérer du joug ou de l'asservissement colonial?

Ils ne sont prêts ni aujourd'hui ni demain pour le changement de l'ordre des choses. Ainsi, le roi du Congo, après ses premiers échanges avec les Bitandais, reçoit de l'argent dont il se réjouit fortement:

> Ma garde blanche, mes serviteurs blancs! Il va falloir que ma garde redouble de vigilance… Ça c'est pour expédier au Bitanda… Ça pour les dépenses… Je vais faire dresser deux, trois, quatre enceintes autour de mes palais… le flot des gueux commence à m'effrayer. Dei Majorem ad Gloriam[449].

Ce désir insatiable de s'accaparer toutes richesses pour soi, notamment l'égoïsme des dirigeants des peuples opprimés est également mis en évidence dans *Île de Tempête* à travers le personnage de Toussaint Louverture. Peut-on parler d'une véritable révolution qui ne peut profiter qu'à la minorité de ceux qui la mènent et qui maintient le peuple dans une situati.on pire que la précédente?

D'abord, Toussaint Louverture donne l'impression à tous qu'il se préoccupe davantage de la situation de son peuple et qu'il est prêt à se sacrifier pour ce peuple qui a aussi besoin de s'affirmer parmi tant d'autres et de parvenir à son émancipation:

> Comment freiner tous ces appétits? Ne s'agit-il pas pour nous d'être à la jointure du jour et de la nuit? d'être présents au crépuscule et à l'aurore? Ce que je veux? Redonner des souvenirs et de l'orgueil aux miens! Que le nègre se respecte! Mais partout la resquille, la concussion. Déjà incompris! Produire! Produire pour exporter et démontrer que nous sommes majeurs[450].

Par ailleurs, à l'égoïsme qui caractérise Toussaint Louverture dans sa quête du pouvoir et de l'autonomie pour son peuple, s'ajoute son désir de rattacher le sort de Saint-Domingue à celui de la métropole; ceci rend son combat pour la révolution à Saint Domingue assez ambigu. L'on se demande, comment peut-il réserver un même sort, les mêmes stratégies de gestion politique, économique et sociale différentes. Il ne cesse de faire allusion à la Révolution Française et son désir de reproduire la même carte en ces termes:

> Je maintiens ici la présence française dans les traditions de 89 (1789) et me voilà déjà suspect d'indépendance, de rébellion… Que serait-ce si je proclamais l'indépendance? Incompris ici, incompris en métropole! Et toujours constant, le silence hautain et sinistre de Bonaparte[451].

[449] Bernard Dadié, Beatrice du Congo, op. cit., p. 85.
[450]Bernard Dadié, Île de Tempête, p. 61.
[451] Bernard Dadié, Île de tempête, p. 65.

C'est assez ambigu de vouloir diriger un peuple nègre avec un modèle de gouvernement calqué sur celui de la métropole et surtout d'être incompris par les deux parties. Est-ce un plan de gouvernement réaliste? Partage-t-il vraiment les mêmes aspirations et les mêmes attentes que ce peuple noir dont il prétend faire le bonheur? Telles sont les questions qu'on pourrait se poser face aux ambitions démesurées et inadaptées de Toussaint Louverture. Ceci n'est que l'attitude de dirigeants néocolonialistes et Dadié le traduit ici à travers le personnageprincipal de Toussaint Louverture. Par ailleurs, Dadié traduit les sentiments les plus profonds et les plus cachés qui motivent les actes que posent les dirigeants indigènes nègres vis-à-vis de leurs pairs. Ces sentiments se traduisent par un désir de mettre absolument une différence entre eux et ces derniers, de les spolier, et d'éprouver une véritable indifférence vis-à-vis d'eux. Les propos du second technicien qui suivent, traduisent bel et bien cet état de fait:

> Ayez la conscience tranquille. Excellence, vous ne pourrez jamais ni les habiller, ni les loger, les soigner tous. Depuis des millénaires, nous sommes aux prises, en Europe, avec les mêmes problèmes. Aussi avons-nous pris le sage parti d'abandonner chacun à son sort. Faites comme nous[452].

Enfin, l'envie complètement démesurée de Toussaint de vouloir traiter ses pairs et de leur réserver un sort pire qu'il n'a été par le passé, sous l'ère coloniale, tout comme sa volonté de dicter ses convictions à la métropole, a provoqué sa chute brutale. Toutefois, bien que Toussaint prétende établir une politique à coloration française, la métropole ne se reconnaît pas du tout en sa politique et le considère comme un traître, en qui elle voit des traits d'un futur usurpateur et défenseur de ses propres intérêts plutôt que des siennes; il est même considéré comme une menace par l'Europe; en réalité, Toussaint s'est montré de plus en plus récalcitrant vis-à-vis de la métropole, tout comme Toussaint l'exprimera en ces termes:

> Il nous faut tout expliquer à l'Europe qui se sent menacée… Par notre révolution, n'avons-nous pas déséquilibré les rapports? Troublé des sommeils? Faussé des calculs? Dérangé pour tout dire?... des siècles de silence nous ont rendus patients. Si la France veut des amis, elle les aura, que dis-je, elle les a, mais des esclaves plus jamais[453]!

Qu'il s'agisse de *Béatrice du Congo*, *Île de tempête* et de Monsieur Thôgô-gnini ou d'autres pièces de Bernard Dadié, force est de constater que l'auteur met en évidence la trahison des peuples nègres par ceux qui se considèrent comme les nouveaux maîtres qui ont prétendu réserver un meilleur lendemain à leurs pairs. Ce fut totalement le contraire; ceux-ci ont asservi à nouveau leur peuple et ont malheureusement eu une fin tragique. A part le personnage de Béatrice du Congo, les autres personnages tels que Toussaint Louverture, Monsieur Thôgo-gnini, ont connu une fin tragique.

[452]Bernard Dadié, Île de tempête, p. 71.
[453] Idem., p. 71.

Tout comme dans *Béatrice du Congo* où Dona Béatrice a fait preuve d'intrépidité, d'audace et d'obstination dans la quête de la liberté du peuple congolais, ce qui lui a valu la mort, Toussaint Louverture se montre comme un libérateur éclairé, un homme déterminé dans la revendication de la liberté pour le peuple nègre. Il ne fait preuve d'aucune indulgence vis-à-vis des colons qu'ils considèrent comme ceux qui confisquent la liberté deson peuple; il ne se montre pas du tout tendre, encore moins diplomate envers ces derniers. Il s'exprime en ces termes:

> Comment freiner tous ces appétits? Ne s'agit-il pas pour nous d'être à la jointure du jour et de la nuit? Ce que je veux? Redonner des souvenirs et de l'orgueil aux miens! Que le nègre se respecte! Mais partout la resquille, la conclusion. Déjà incompris! Produire! Produire pour exporter et démontrer que nous sommes majeurs[454].

Par ailleurs, Toussaint Louverture incarne le nouveau dirigeant qui vient pour susciter le goût du travail et de la discipline chez ses frères nègres. Toutefois, en tant que nouveau dirigeant des Nègres, il semble plus leur demander que ne leur demandaient les colons blancs. Voici ce qu'affirme, Dessalines, l'un des collaborateurs de Toussaint en ce qui concerne les nouvelles tâches assignées à leurs frères nègres :

> Dans mon secteur, pas de problème, les travailleurs se rendent aux champs dès cinq heures du matin pour n'en revenir qu'à neuf heures du soir. Je n'admets vagabondage. La production a donc décuplé[455].

Toussaint Louverture soutient cette surexploitation des nègres et même la justifie. Il renchérit: Les nôtres ont-ils compris que c'est dans leur propre intérêt que nous leur demandons tant de sacrifices[456]?

En effet, Dadié, à travers les propos de ses deux personnages, traduit la pensée du néocolonialisme qui est une nouvelle forme de colonisation imposée aux noirs africains ou aux nègres peu après les indépendances, laquelle nouvelle colonisation leur fut imposée par leurs propres frères. Malheureusement le sort des populations noires ou nègres colonisés est devenu pire que par le passé. Cette forme de gouvernement politique a existé en Afrique pendant la période d'après les indépendances, c'est-à-dire après le départ des colons blancs; ce sont désormais les colons noirs qui assurent une relève en réservant à leurs frères des conditions de vie pires que celles sous l'ère de la colonisation blanche. En plus de la colonisation blanche qui est une pratique avilissante et déculturante contre la race noire, le néocolonialisme fut aussi un des défis majeurs de l'écrivain.

Les nouveaux dirigeants africains (qu'il s'agisse de l'ère d'après les indépendances ou de l'ère actuelle), à l'instar de Toussaint Louverure, ont toujours clamé agir dans l'intérêt de la population qu'ils dirigent ou

[454] Bernard Dadié, île de tempête, p. 61.
[455]Idem., p. 66.
[456] Idem.

qu'ils ont l'intention de diriger. Les propos qui suivent sont ceux de Toussaint Louverture et ils illustrent bel et bien ce point de vue:

> Mon souci actuel est de nourrir, habiller et soigner mon peuple[457].

Toutefois, la réalité est celle qu'affirme l'un des techniciens de Toussaint Louverture :

> Excellence, vous n'avez plus rien de commun avec la négraille. Pensez d'abord à vous[458].

En réalité, contrairement à certains personnages qui illustrent les leaders politiques noirs, avides de la libération de leurs peuples respectifs à l'instar de Dona Béatrice dans *Béatrice du Congo*, Toussaint Louverture incarne dans cette pièce, le prototype du dirigeant néocolonialiste dictateur ou autocrate. Il ne regarde guère à la capacité de production du peuple, mais plutôt à ses propres ambitions. Pourvu qu'il les atteigne, c'est l'essentiel. Peu importe l'effet d'une quelconque pression sur le peuple; également, il est le seul à juger de la pertinence de sa politique:

> Je fais la politique, Monsieur Moyse et j'interdis à quiconque de juger ma politique, de prétendre me dicter ma conduite. Je suis le libérateur. Une caricature de société occidentale! Moyse, mesurez vos paroles.[459]

Qu'il s'agisse de *Béatrice du Congo* ou *d'Île de tempête*, Dadié a présenté la religion comme un instrument d'asservissement au service de la cause coloniale et néocoloniale. Mais il faut donc comprendre par là une fausse compréhension ou une mauvaise interprétation du rôle assigné à la chose religieuse. Bien plus que les colons blancs, «les colons noirs ou néocolons» en ont fait un véritable abus. C'est ici le cas du personnage Bonaparte à Fourché :

> Il faudrait me donner la liste des prêtres qui pourraient nous aider dans notre œuvre de pacification. Car quand un homme meurt de faim à côté d'un autre qui regorge de biens, il lui est impossible d'accepter cette différence s'il n'y a pas une autorité qui lui dise :,, Dieu le veut ainsi, il faut qu'il ait des pauvres et des riches, mais ensuite et pourtant l'éternité le partage se fera autrement.'' Notre société repose sur ces certitudes à cultiver à n'importe quel prix[460].

Par ailleurs, Toussaint Louverture et Béatrice du Congo sont deux personnages aux ambitions assez départagées. Le premier incarne un semblant de libérateur du peuple et donne l'image d'un leader qui augure un changement, une révolution tant au niveau de la vie politique, sociale, économique et même culturelle, pouvant contribuer à une véritable liberté du peuple. Or, ce fut un véritable leurre. Les conditions de vie du peuple se sont plutôt empirées sous son règne. Par ailleurs, c'est un dirigeant aux ambitions démesurées.

[457] Idem.
[458] Bernard Dadié, île de Tempête, op. cit, p. 66.
[459]Idem., p.91.
[460]Idem., op. cit. p. 91.

C'est en effet, sous le nouveau règne de Toussaint Louverture que les désirs insatiables ont été manifestés par ses collaborateurs, notamment, M. Mercure, un haut personnage du régime, qui s'exprime en ces termes :

> Je suis le maître ici. L'esclavage a été supprimé, mais pas le système qui a fait ses preuves… (parlant de son neveu), il n'est pas compétent, mais je demanderai au Général Toussaint Louverture de lui donner une place de choix, la confiance n'a-t-elle pas le pas sur la compétence?... A boire! Rattraper le temps perdu! Que chacun sache que je suis un très haut personnage[461].

Ici, M. Mercure, haut personnage du nouveau régime de Toussaint Louverture, se montre comme un jouisseur avide et cynique; il incarne les nouveaux riches dans la plupart des régimes africains postcoloniaux caractérisés par le népotisme, la délation, la politique du clan au détriment de l'intérêt général. Il affirme ceci: ,, La confiance n'a-t-elle pas le pas sur la compétence?''

Et même Toussaint qui se dit le libérateur du peuple et donc qui est supposé être le nouvel espoir de son peuple, n'a pas en réalité de programme qui pourrait permettre au peuple de retrouver sa liberté et sa dignité. En effet, entre les mains des noirs, ce pouvoir devrait continuer d'être géré par la métropole ; ce qui fait ressortir ici un triple équivoque :

> L'équivoque est triple: Toussaint, libérateur des Noirs, entretient la fiction d'un pouvoir qui tiendrait sa légitimité de la métropole, ce pouvoir noir agit en fonction d'un modèle de pouvoir blanc ; ce pouvoir, à l'origine révolutionnaire, prône la liberté et l'égalité et agit selon des méthodes qui sont celles des pouvoirs despotiques[462].

L'intention réelle de Toussaint Louverture ne consistait pas à octroyer une autonomie en tant que telle à son peuple, mais il voulait, avec la complicité de ses alliés qui sont les colons, continuer à exercer leur influence sur le peuple de Saint-Domingue. Il n'a jamais réalisé que ses frères noirs étaient capables d'assurer la relève en ce qui concerne la gestion des affaires publiques. Quel mépris donc à l'égard de ses congénères. Il le souligne bien encore à Dessalines en ces termes:

> Enfin, Dessalines, voyons! Quelle place de choix pouvais-je offrir aux nègres affranchis sans spécialité, et sans capitaux, pour mettre le pays en valeur. Quel nègre a jamais de sa vie, tenu un budget comme le tiennent les autres? …On me reproche d'avoir fait revenir des colons, de leur avoir rendu leurs domaines, d'y avoir attaché les nègres. Pouvais- agir autrement[463]?

Cet asservissement de l'homme noir par l'homme noir, Dadié en parle également dans sa pièce théâtrale, *Monsieur Thôgô-Gnini*. Le personnage principal du même nom devient un agent du blanc pour exploiter ses propres frères. Ces nouveaux colons de l'Afrique ont été pires que les premiers; ils ont été sans aucune pitié pour leurs propres frères. Ainsi, parlant de lui, Vinciléoni dira ceci :

> Son revirement dès que le courtier lui propose argent et honneur s'il veut l'aider à davantage exploiter le travail de ses frères noirs, montre que sa religion est bien celle de l'argent et qu'elle est en train d'étouffer en lui toute autre considération telle que l'appartenance nationale ou le respect de soi. Il

[461]Idem., p. 61.
[462] Bernard Dadié, Iles de tempête, p. 65.
[463]Idem., pp-65-66.

> devient l'agent et le garant d'un nouvelasservissement de ses frères, préférant les honneurs à l'honneur, répétant les formules clichés des Blancs sur le temps et l'argent, comme s'il voulait, en assimilant parfaitement leur leçon, s'identifier à leur manière d'être[464].

Le second personnage, notamment Dona Béatrice, s'est érigé en martyr pour son peuple; elle est caractérisée par la loyauté, la constance dans sa position et sa détermination dans le combat en vue de l'affranchissement de son peuple. Elle le fait de manière désintéressée, au détriment de ses intérêts personnels s'entend. Elle n'a pas eu peur de sacrifier sa vie sur le bûcher pour le salut de son peuple. Dadié présente Dona Béatrice et Toussaint Louverture comme deux personnages ayant des caractères et des ambitions diamètralement opposés.

Finalement à travers sa pièce théâtrale, Dadié parvient à trouver le véritable acteur capable d'apporter une réelle révolution au sein du peuple noir ; il s'agit, en effet, de Dessalines. C'est lui qui, à l'instar de Béatrice du Congo, aspire profondément à une véritable liberté pour son peuple. Il se démarque totalement de Toussaint Louverture dont les ambitions sont tournées vers la métropole. Face à Toussaint, Dessalines dira :

> Je refuse d'être le bourreau des nègres. Chez Dessalines, on regrette les Blancs esclavagistes. Son langage prophétique s'apparente à celui de Béatrice du Congo: Général Toussaint, ce qui compte, ce qui est essentiel, c'est de redonner à chaque homme le goût de vivre, c'est-à-dire le sens de la dignité et de l'honneur, de remettre debout tous ces hommes accroupis[465].

[464] Vinciléoni, Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié, p.179.
[465] Vincileoni., op. cit., p. 69.

III. L'action révolutionnaire dans les drames de Heiner Müller et de Bernard B. Dadié

1-Démission et trahison contre la mission révolutionnaire dans *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution, Germania Tod in Berlin.*

Dans ces deux drames, il a été question de plus en plus de trahison et de démission. Cette démission fut orchestrée par le personnage de Débuisson, le plus important des 3 (trois) émissaires chargés d'accomplir la mission en Jamaïque. En effet, comme le dirait Klein, à travers la mission, Müller voulait réaffirmer son appartenance à la RDA et aussi se restituer dans le mouvement révolutionnaire européen, de clarifier lui-même son tiers-mondisme. Par ailleurs, selon Klein, le motif d'une exportation du modèle européen est attaché à la problématique de la trahison chez Müller. Tandis qu'Anna Seghers écrit dans un ordre ancien à partir de son expérience en exil et de la résistance au National-socialisme, Müller se positionne comme un artiste du nouvel de la RDA avec le paradigme de la révolution et de l'altération de l'utopie révolutionnaire dans un socialisme réel[466].

1.1 Les personnages de Victor Debuisson et Galloudec dans *La Mission : souvenir d'une révolution*

Debuisson et Galloudec sont deux personnages importants de l'œuvre de Müller *La mission*. Bien qu'ils ne soient pas considérés comme des modèles dans cette œuvre, leur action donne à celle des autres une certaine originalité ainsi que son plein sens. En effet, Débuisson a joué dans cette pièce, le rôle de traître par définition. Fils de planteurs esclavagistes, il avait „trahi'' sa classe en rejoignant la révolution. En retournant à son milieu d'origine, il agit conformément à ses intérêts comme nouveau propriétaire terrien blanc. Il suit donc les règles de l'analyse marxiste. Les deux autres, notamment Sasportas et Galloudec, jusqu'à la mort suivent les règles de l'éthique révolutionnaire. L'acte de „trahison'' de Débuisson pourrait-être considéré comme un acte délibéré ou un acte commis sous une certaine contrainte? Avait-il le choix de refuser de se rétracter? Debuisson serait-il toujours de nature à trahir les autres? Ou s'agit-il tout simplement pour Heiner de faireporter cette lourde et lâche responsabilité à son personnage pour traduire une certaine idéologie?

Débuisson, de par son identité, est fils d'un esclavagiste blanc qui a hérité de beaucoup de richesse de la part de son père et donc appartenant à une classe sociale aisée. En réalité, il n'existait aucun contact, aucun point commun entre ces deux classes; malgré ce grand fossé entre;ces deux classes, Debuisson a accepté de faire

[466]Christian Klein, Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution in Hans-Thies Lehmann & Patrick Primavesi, Heiner Müller: Handbuch, p. 190.

partir de ceux qui ont décidé de mener une révolution en Jamaïque, c'est-à-dire, renverser la classe dominante et oppressante blanche dans ce pays en faisant partie des trois émissaires envoyés par le directoire de la révolution en France. Ceci constitue une première trahison. Il se présente lui-même de la manière suivante: Débuisson, fils de propriétaires esclavagistes de la Jamaïque, héritier d'une plantation avec quatre cents esclaves.

La seconde trahison concerne sa rétraction face à la mission révolutionnaire en Jamaïque. Il préfère renoncer à son rôle combien de fois important dans la mission de libération des noirs que de risquer sa vie. Il change de camp de manière radicale. Mais, en analysant de près cette trahison de Débuisson, l'on arrive rapidement à la conclusion selon laquelle Müller assimile Débuisson et son incapacité à mener une révolution jusqu'au bout, à l'échec de la révolution socialiste en RDA. Ce désir de démission et de trahison est fortement ressenti dans les propos de Débuisson en ces termes:

> La révolution n'a plus de patrie, ce n'est pas nouveau sous le soleil qui ne brillera peut-être jamais sur une nouvelle terre, l'esclavage a de multiples visages, nous n'avons pas encore vu le dernier , ni toi Sasportas, ni nous Galloudec, ce que nous avons pris pour l'aurore de la liberté n'était peut-être qu'un nouvel esclavage plus effroyable, comparé auquel le règne du fouet dans les Caraibes et ailleurs n'est qu'un aimable avant-goût de la félicité du paradis, et ta bien-aimée inconnue , la liberté, quand ses masques seront usés, peut-être n'aura-t-elle pas d'autre visage que la trahison : ce que tu ne trahis pas aujourd'hui te tuera demain[467].

La position de Débuisson, sa rétraction serait la source de l'échec de cette révolution (la révolution des noirs); en évoquant cet énième échec, Heiner Müller veut rester fidèle à la tradition en RDA, caractérisée par les échecs successifs des révolutions socialistes, exceptée celle de 1989-90 appelée communément le vent de l'Est; toutefois, dans cette pièce, il la rend cette fois-ci possible à travers Sasportas. En effet, toute la haine viscérale de ce dernier vis-à-vis de la race blanche et son désir de mener malgré tout la révolution sont assez remarquables. Du coup, il rend cette révolution possible, non pas à travers l'un des siens mais à travers un esclave noir, du nom de Sasportas, qui vaille que vaille et au risque de sa vie s'obstine à faire réussir cette révolution. Qu'est-ce qui explique en effet, ce choix d'identité à mener la révolution? Plusieurs raisons expliquent ce choix effectué par Heiner Müller de faire de Saportas la personne déterminée à aller jusqu'au bout de la lutte révolutionnaire:

> Pour Klein, il se garde de parler à la place du Tiers-monde. Il n'en pas la qualité requise donc en tant qu'Européen. Il s'inspire prudemment d'un poète africain, qu'il a eu l'occasion de traduire, Aimé Césaire[468].

[467] Heiner Müller, Quartett précédé de La mission, op.c it. p. 36.
[468]Christian Klein, Le principe dialogique dans l'œuvre théâtrale de Heiner Müller, p. 428.

Toutefois, il faut signaler que les pièces de Müller sont assez dynamiques, notamment *La Mission : Souvenir d'une révolution*. L'échec et le succès s'entremêlent. Par exemple, là où se termine l'échec commence la victoire. Le personnage de Debuisson par exemple est présenté à travers la pièce et surtout à la fin comme le personnage ayant failli à la mission révolutionnaire en faveur des esclaves noirs en Jamaïque. Müller présente l'échec de cette révolution des esclaves tout en rendant possible une autre révolution, notamment celle de la classe bourgeoise incarnée par Debuisson en tant que fils d'un esclavagiste blanc.

1.2 Démission et trahison contre la mission révolutionnaire dans Béatrice du Congo, Ile de tempête

Tout comme Müller a révolutionné le théâtre épique brechtien, puis le Lehrstück müllérien, Bernard Dadié a révolutionné le théâtre colonial et même le théâtre africain. La révolution dans le théâtre de Dadié ainsi que la révolution du théâtre sont des chefs-d'œuvres considérables dont nous parlerons dans cette partie de notre travail. Que vise Dadié à travers un art théâtral basé essentiellement sur l'oralité? Ce rôle fondamental que joue l'oralité dans le théâtre africain à travers l'usage des chants, des proverbes, de la légende, des gestes et autres stratégies de communication dans la société africaine utilisées dans le théâtre de Dadié participent justement à cette innovation dramatique dont Kablan parle en ces termes:

> A l'aide de genres oraux non narratifs tels que le proverbe et le chant et de genres oraux narratifs tels que la légende, Bernard B. Dadié s'engage à la valorisation de la tradition en vue de sa conservation[469].

Par ailleurs, à travers le recours à l'oralité dans leur œuvre théâtrale, certains dramaturges africains comme Dadié visent à assurer à l'art oral africain une certaine pérennité. En effet, la tradition orale reste un héritage propre à l'Afrique traditionnelle et même moderne en ce sens que dans cette société traditionnelle le savoir se transmet par voie orale et ainsi de générations en générations. Baumgardt et Derive soutiennent à juste titre cette assertion:

> L'oralité apparait comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire[470].

---

[469] Adiabla Vincent Kablan, « L'oralité comme signe d'innovation dramatique dans Assémien Dehylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié», l'oralité joue un rôle primordial dans la tradition africaine t surtout dans le processus de pérennisation du savoir. URL : https://gerflint.fr/Base/France8/Adiaba.pdf. Nous avons visité ce site le 07 octovre 2017.

[470] BAUMGARDT, Ursula et DERIVE Jean (dir,), Littératures orales africaines - Perspectives théoriques et méthodologique, Karthala, Paris, 2008, p. 17.
Voir aussi l'article de Vincent Kablan Adiabla, « L'oralité comme signe d'innovation dramatique dans Assémien Dehylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié », l'oralité joue un rôle primordial dans la tradition africaine t surtout dans le processus de pérennisation du savoir. URL : https://gerflint.fr/Base/France8/Adiaba.pdf. Nous avons visité ce site le 07 octovre 2017.

La mise en évidence de cette oralité est assez remarquable dans les drames de Bernard Dadié, tels que *Assémien Daylé*, *Béatrice du congo* ou autres. Ainsi, dans Assémien Déhylé, l'usage des proverbes est assez fréquent dans les discours des personnages de ce drame. Les proverbes dans le langage oral africain est un moyen d'édification et de consolidation de celui qui parle. Il incarne également l'expression de la sagesse, de la maturité et du savoir. Kablan confirme cette place prépondérante du proverbe dans le discours oral africain:

> Le proverbe relève d'une oralité d'édification. Sa présence dans le discours n'est donc pas fortuite : il s'adapte aux situations à travers le jeu du personnage. Par une médiation métaphorique, ce genre oral bref intervient en effet, à la fois comme un embrayeur de conscience et comme un stimulateur pour le destinataire. Dans le contexte de la pièce, par sa teneur, le proverbe prend une fonction situationnelle, circonstancielle. Il s'adapte au contexte de son utilisation, et au fil de l'œuvre, devenant ainsi un indice de rythmisation thématique par affinité aux différents tableaux. Aussi, l'auteur intègre-t-il les proverbes dans un processus d'amplification qui accentue l'intensité dramatique[471].

Nous pouvons entre autres citer quelques proverbes issus de l'œuvre de Bernard Dadié. Les proverbes sont des éléments assez importants de la culture africaine et qui constituent une véritable source de richesse dans les pièces de Dadié en particulier et dans l'art africain en général:

Proverbe 1 : L'avenir d'un enfant à en croire les anciens, se prédit au berceau, et si loin qu'il aille, l'oiseau ne change pas de plumage.

Proverbe 2 : Les anciens disent que le lionceau achève l'entreprise du lion et que si la panthère se bat, c'est pour défendre les siens

Proverbe 3 : Allons montrer à ce Dankira errant que hors du terrier, le rat palmiste ne trouve pas d'abri favorable. (p. 39)

Proverbe 4 : On ne charrie l'acajou qu'après l'avoir abattu.

Proverbe 5 : Il est vrai que pour butiner le miel, il ne faut pas que l'abeille reste à la ruche.

Proverbe 6 : C'est quand l'orage a passé que l'on peut dire il a plu

Proverbe 7 : La rivière a beau déborder, l'oiseau trouve toujours un endroit où se poser.

Proverbe 8 : Quand la jeune tortue a perdu son chemin, elle retourne sur ses pas pour demander conseil aux vieilles[472].

---

[471]Ibidem., Vincent Kablan Adiabla.

[472] Dadié, Assémien Déhylé, op.cit., pp. 31-44.
Vincent Kablan Adiabla, « L'oralité comme signe d'innovation dramatique dans Assémien Dehylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié », l'oralité joue un rôle primordial dans la tradition africaine t surtout dans le processus de pérennisation du savoir. URL : https://gerflint.fr/Base/France8/Adiaba.pdf. Nous avons visité ce site le 07 octovre 2017.

Les proverbes dans les drames de Dadié jouent un rôle purement didactique. L'auteur s'appuie sur les réalités sociales, les faits et les éléments propres aux réalités des spectateurs pour véhiculer son message. Qu'il s'agisse de ses héros ou de ses lecteurs ou de ses auditeurs, le but visé par Dadié est de pousser ces derniers à s'enraciner dans la culture de leur terroir ou à mieux faire comprendre les réalités de ce terroir à ceux qui ne les connaissent pas. Bien évidemment, Dadié en tant que grand défenseur de la culture africaine, invite la jeune génération à s'enraciner dans sa culture et cet enracinement passe par la maîtrise des proverbes. En effet, les proverbes sont l'expression de la maturité et de la sagesse. Tout comme par exemple en littérature concernant l'histoire des idéées, il serait difficile d'avancer une thèse sans l'appuyer par les citations d'éminents penseurs sur la question, il en est ainsi dans la tradition africaine. Il faut toujours corroborer ses idées par les proverbes.

Ainsi, dans sa pièce de théâtre *Assémian Déhylé* le jeune Assémian qui sera appelé à diriger un jour à la place du roi, doit suivre toutes les étapes de l'initiation à la vie d'adulte. En effet, nous faisons un clin d'œil à cette pièce en vue d'un soutien à notre corpus et surtout parce qu'elle fait partie des premières pièces de Dadié qui regorgent de richesses inouïes puisées de la tradition orale:

> Toutes les paroles qui lui sont adressées sont de véritables conseils qui lui permettent d'acquérir la maturité nécessaire à la vie adulte. En saturant à souhait sa pièce de proverbes, en les intégrant habilement à l'environnement discursif de son héros, Bernard Dadié instruit son lecteur-spectateur de l'organisation de la société traditionnelle akan. Il s'agit d'une société dont les règles de succession en matière de pouvoir sont enseignées au potentiel successeur dès le bas âge. La quasi-totalité des proverbes intégrés aux trois tableaux de la pièce contribuent à préparer le jeune Assémien à ses charges et fonctions à venir. Les exemples suivants sont les plus expressifs[473].

L'idée d'une éventuelle succession du roi par son neveu Assémien est traduite de la manière suivante:

Les anciens disent que le lionceau achève l'entreprise du lion (p. 37)

Par ailleurs, le recours fréquent à la classe des aînés, des adultes s'impose dans la société traditionnelle. Ceux-ci sont les dépositaires du savoir et ce sont eux qui ont la capacité de détecter parmi les jeunes lequel a la capacité de transmettre fidèlement ce savoir:

Quand la jeune tortue a perdu son chemin, elle retourne sur ses pas demander conseil aux vieilles (p. 45)[474].

[473]Ibidem., Adiabla Vincent Kablan.

[474] Adiabla Vincent Kablan, «L'oralité comme signe d'innovation dramatique dans Assémien Dehylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié», l'oralité joue un rôle primordial dans la tradition africaine t surtout dans le processus de pérennisation du savoir. URL : https://gerflint.fr/Base/France8/Adiaba.pdf. Nous avons visité ce site le 07 octovre 2017.

Les proverbes, dans le contexte de l'art africain, sont considérés comme un langage propre à une classe sociale donnée: celle des personnes initiées ou détentrices de la sagesse. Quiconque utilise les proverbes fait montre de sagesse et de maturité ; elle se montre douée dans l'art de la parole. C'est cette méthode de l'art oral qui facilite la parole. . Et comme pour soumettre toute personne, susceptible d'entrer dans cette classe sociale donnée, les aînés utilisent les proverbes pour passer de l'âge d'adolescence à l'âge des initiés. Assémien fait désormais partie des personnes qui sont considérées comme sages, matures ; donc il devra réussir cette épreuve de maîtrise de l'art oral. Les proverbes cités plus haut sous forme de langage codé trouvent leurs explications dans les lignes qui suivent:

> Dans ces trois proverbes, l'auteur procède par métaphores. Celles-ci assimilent Assémien à un "oiseau", un "lionceau" et à une "tortue" en vue de le préparer moralement aux fonctions qui seront les siennes dans un futur proche. Ici, les animaux référencés symbolisent un mode de vie, un parcours initiatique qui vise à éduquer l'auditeur. Dans ce contexte, le contenu des proverbes prend une fonction didactique. Les proverbes deviennent la preuve que le théâtre en Afrique selon Jacques Scherer (1992 : 115), « s'appuie sur une tradition et des usages sociaux » qui façonnent l'individu en lui conférant une personnalité marquée du sceau de l'exemplarité dans les actes posés et dans les décisions prises[475].

Par ailleurs, Assémien, doit passer par un certain nombre d'épreuves afin de démontrer sa maturité et sa capacité à succéder au roi. Le roi est le dépositaire du savoir ancestral, des coutumes et des traditions ; donc il n'est pas du tout fortuit de le préparer et de le soumettre à l'épreuve de la connaissance ancestrale. Ceci est confirmé comme suit:

> Assémien symbolise un pouvoir dont le mérite est lié au respect des règles communautaires, mais aussi à cette part d'héroïsme qui le différencie de la masse. Toute légitimité est l'émanation d'un don de soi, d'un savoir-être et d'un savoir-faire. Les épreuves auxquelles la reine dans la légende et Assémien dans la pièce, sont confrontés constituent les obstacles dont le franchissement matérialise et renforce leur pouvoir[476].

Plusieurs symboles ou autres éléments sont mentionnés dans les proverbes et possèdent une signification particulière. L'expression orale est de plus en plus soutenue par des éléments de la nature pour renforcer ou approfondir une idée. Cet art démontre également la maîtrise du maniement de la langue et il témoigne également de l'individuà s'imprègner des réalités de son terroir ; c'est en effet, l'une des préoccupations majeures dans l'œuvre littéraire de Bernard Dadié car selon lui, tout peuple qui met sous le boisseau la culture, va sans doute à sa perte. Voici donc l'explication de certains symboles tels que l'oiseau dans Assémien Déhylé:

---

[475] Adiabla Vincent Kablan, l'oralité comme signe d'innovation dramatique dans Assémien Déhylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié in Synergies, France, 2011, pp.13-21, numéro 3.
[476] Idem, Adiabla Vincent Kablan.

À l'oiseau, la tradition associe la capacité de toute autorité à pouvoir s'élever, sa hauteur d'esprit. Au lion, l'oralité lie l'idée de la force et de l'endurance tandis qu'à la tortue, l'on associe la sagesse dont doit faire preuve tout souverain pour garantir la survie et la tranquillité de son peuple[477].

[477]Vincent Kablan Adiabla, « L'oralité comme signe d'innovation dramatique dans Assémien Dehylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié », l'oralité joue un rôle primordial dans la tradition africaine t surtout dans le processus de pérennisation du savoir. URL : https://gerflint.fr/Base/France8/Adiaba.pdf. Nous avons visité ce site le 07 octovre 2017.

1.3 De la conquête du royaume à la démission et à trahison du roi «Mani Congo» et de ses notables dans *Béatrice du Congo*.

La démission du roi « Mani Congo » et de ses notables dans ce drame de Dadié ne s'est pas faite d'une manière brutale, mais de manière lente et progressive. En effet, le roi Henri, pour parvenir à ses fins, envoie un de ses collaborateurs, Diego, qui réussit à aliéner totalement le souverain du Zaïre. Il l'amène d'abord à renoncer à ses propres institutions pour adopter celle des Bitandais. Il renonce aux croyances ancestrales, se fait couronner sous le nouveau nom de Don Carlos 1er, répudie ses femmes pour ne plus conserver qu'une seule épouse: une seule déclarée devant Dieu et devant les hommes… Et ensuite des favorites qui doivent luxueusement logées[478].

On pare le souverain de ses nouveaux attributs royaux, un parasol et ses habits…Le souverain est zaïrois, tel un gamin, réapprend à tout faire comme les Blancs, y compris leur manière de manger.

Don Carlos ne rêve plus que de routes, de plantations et, comble de ridicule, suprême degré d'aliénation, il s'efforce d'émailler son discours d'expressions latines.

La rupture d'avec le passé consommée, la civilisation de l'occupant totalement adoptée, la voie est désormais libre pour l'exploitation matérielle du Zaïre. C'est ainsi que les Bitandais vont commencer par contrôler les secteurs stratégiques du royaume: la santé, l'éducation, l'agriculture et l'économie…Abdiquant totalement sa personnalité, il confie tous les pouvoirs aux colons, puisqu'il ne fait nullement confiance aux Nègres… Mais bien avant de conquérir le royaume du Zaïre, le royaume du Bitanda s'était lui-même donné une mission civilisatrice.

Au XVe siècle, à l'instar d'autres puissances occidentales, le Portugal (ici le Bitanda) était réputé pour sa puissance militaire, économique et culturelle en Europe. Ces atouts lui ont permis d'exercer sa suprématie et d'avoir une certaine influence sur certaines nations du monde.

C'est cette influence et cette suprématie que l'auteur mentionne dès le début de cette pièce. En effet, dans l'acte 1, tableau 1, (au lever du rideau) nous voyons une nation portugaise très puissante militairement et économiquement, qui est venue à bout de ses envahisseurs, les Maures. Cette bataille contre l'envahisseur, les Maures et surtout cette victoire constituera un leitmotiv pour le peuple portugais de se lancer dans d'autres conquêtes dans le monde entier. Les passages suivants illustrent bien cette victoire:

[478]Dadié, Béatrice du Congo, Acte II, Tableau 1.

> Musique occidentale qui domine musique arabe», «la musique arabe faiblit, la musique occidentale croît», «Victoire! Gloire à Dieu! Mort aux Infidèles! Ceuta! Ceuta!», « Hissez partout le drapeau de la victoire!», « Enfin les voilà partis! Vaincus! Les barbares qui depuis des siècles écumaient le pays! La force a vaincu la force pour redonner à chacun le goût de l'aventure. Cette victoire restera gravée en lettres de feu dans notre histoire», «La liberté reconquise…Tous les biens à nous, sans partage. La terre[479]…

Fort de cette puissance économique et militaire, les Bitandais décident d'aller à la conquête des colonies, notamment en Afrique afin de renforcer leur hégémonie. L'une de leurs cibles est le Royaume du Congo (le Mbanza Congo). Pour atteindre cet objectif, force est de reconnaître qu'ils se sont assignés une mission civilisatrice dont le fondement est l'expansion du christianisme en Afrique. Le christianisme a donc servi d'élément catalyseur de cette conquête. C'est ce que le roi portugais Henri exprime si bien en ces termes:

> Notre devoir après la victoire éclatante que nous accorde le ciel est de propager la véritable religion, de la porter aux confins de la terre…du monde…Ne sommes-nous pas devenus la mesure, Diogo ! Ne sommes- nous pas appelés à modeler le monde? A être le pasteur, le nouvel ange au glaive flamboyant[480].

Il faut comprendre que cette œuvre de conquête coloniale entreprise par le Portugal a été assimilée à une œuvre de Dieu. Tout repose par conséquent sur Dieu et face à cette «mission» soi-disant divine, nul n'a le droit de s'y dérober. Dadié, à travers cela fait un clin d'œil à la manière dont le christianisme avait été utilisé à des fins purement impérialistes et économiques. Ce qui est tout à fait différent de sa mission véritable: Y-a-t-il chretien, digne de ce nom, qui refuserait de se mettre au service de Dieu[481]?

Les termes et expressions «service de Dieu», « gloire de Dieu» sont les maîtres mots utilisés de façon récurrente dans les discours des Portugais pour faire asseoir leur politique de conquête coloniale. Ce projet de conquête coloniale n'avait en fait qu'une seule et unique ambition: l'accroissement de l'économie bitandaise. Henri l'exprime si bien:

> L'or, les diamants, les rubis, les mines inépuisables de richesses, les fleuves roulant des pépites d'or, les esclaves, les monopoles, les bénéfices énormes, la fortune à votre portée. Devenir plus riche que le roi Salomon… Notre économie va bouleverser l'économie du monde…Notre ville sera la capitale de l'or, du négoce…le centre nerveux du monde[482].

Il s'agit donc de partir d'une puissance économique basée sur la conquête des richesses coloniales pour faire du Bitanda une puissance mondiale. Qu'en est-il donc de l'exécution proprement dite de ce projet colonial à travers l'œuvre?

---

[479]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, Acte I, Tableau I, p. 9.
[480]Idem., p. 12.
[481]Idem. .12.
[482] Idem., p.12.

La phase d'exécution proprement dite du projet colonial ne se fit pas du tout attendre puisque les moyens pour y parvenir avaient déjà été préparés. Il s'agit des hommes, d'une puissante idéologie, des moyens matériels et financiers, etc. Les retombées de cette conquête coloniale sont tellement considérables qu'il fallait tout mettre en œuvre pour une réussite totale du projet. A la différence d'autres territoires dont la pénétration se fit avec beaucoup de résistance, force est de reconnaître que c'est avec beaucoup de «révérence» que l'impérialisme bitandais (dont l'instigateur principal, Diogo çao) fut accueilli au Mbanza Congo.

Cette mission «civilisatrice» et impérialiste, qui devait vaille que vaille réussir, il fallait non seulement trouver des hommes appropriés, mais également des moyens qui doivent accompagner les idées de ces hommes. Ainsi Diogo Çao, répondant à l'ordre de «Sa Majesté roi Henri» devrait faire preuve de son ingéniosité pour que le «Bitanda» atteigne les objectifs qui lui sont assignés et avoir le mérite d'une des grandes puissances de l'Occident.

«Sois curieux et perspicace[483]», telle devrait être l'attitude de Diogo çao afin de réussir cette mission.

Les moyens qui doivent accompagner cette mission impérialiste sont d'ordre financier et matériel. Ainsi le rôle des «financiers» s'avère très indispensable dans la réussite d'une telle mission. D'où la promptitude des financiers fut de mise dans la conquête du Mbanza Congo: «Nous partons!» Il ne faut donc pas rater cette mission «divine». Point n'est donc besoin d'oublier le message du roi bitandais «n'oubliez pas mon message»[484] pour «l'amour de Dieu».

Nous pouvons distinguer l'œuvre coloniale bitandaise sous trois aspects fondamentaux:

Il fallait dans un premier temps s'imprégner de la culture, des mœurs et des traditions ancestrales sur lesquelles reposent les forces du Mbanza Congo. Le roi ainsi que les notables du Mbanza Congo étant les dépositaires de ces traditions ancestrales et donc incarnant le peuple, toute conquête du peuple passait nécessairement et de prime abord par ces derniers. Tout le travail donc se trouvait à ce niveau. C'est ce que «les impérialistes» bitandais ont fort réussi. Il fallait non seulement savoir ces moeurs, mais mieux, il fallait les faire totalement disparaître en suscitant le dégoût des mœurs ancestrales en ce peuple à travers leurs premiers représentants qui sont le roi et ses notables.

Dans un second temps il fallait attirer toute l'attention du roi et de ses notables sur la prééminence des mœurs bitandaises. En conséquence tout ce qui n'était pas bitandais et donc toute valeur ancestrale autre que

[483] Bernard Dadié, Béatrice du Congo, p. 25.
[484]Idem., p. 26.

les valeurs bitandaises n'était que désuète et même répugnante. Enfin l'affirmation de la puissance bitandaise détenant désormais toute l'économie du Mbanza Congo; ce qui lui donne le pouvoir de contrôler désormais à sa guise tout le royaume du Mbanza Congo et d'en détenir toute la gestion jusqu'à ce cette aliénation aboutisse à une prise de conscience qui malheureusement est venue très tardivement.

1.4 La démission et la trahison de Toussaint Louverture

Issu de la communauté noire de Saint-Domingue, ancienne colonie française, Toussaint Louverture, bien qu'ayant vécu dans les mêmes conditions que les siens et subi également tous les méfaits des pratiques coloniales, il ne s'est pas empêché de maintenir ses frères noirs dans les mêmes conditions. Cela est considéré comme une haute trahison et encore pis, comme une démission. Le peuple noir n'attendait-elle pas d'avoir un noir au pouvoir pour penser être enfin libre? Malheureusement, ce fut simplement une désillusion car l'espoir en lui était très grand. Telles que présentées ici, l'histoire et la tragédie de Toussaint Louverture sont presque similaires à celles du roi Christophe dans le théâtre d'Aimée Césaire. Nous avions évoqué dans ce travail, l'admiration que Dadié avait eu pour Aimé Césaire ainsi que pour son écriture.

Aimé Césaire a écrit La Tragédie du roi Christophe en 1963. Dans sa pièce, le roi Christophe, premier noir à accéder au pouvoir en Haïti, est partagé entre ses ambitions personnelles et l'exercice de la démocratie et des projets pouvant contribuer au développement du pays. Finalement Christophe est tombé dans le péché de la plupart des États africains qui ont accédé à leur indépendance de manière précoce, c'est-à-dire dans la tyrannie et la dictature. Face donc à ces ambitions extrêmement démesurées, Christophe n'a pas pu répondre aux aspirations de son peuple et concilier cette aspiration avec ce que ce peuple était capable de fournir comme effort. Sous un éventuel prétexte de faire davantage travailler le peuple pour le faire sortir de la misère et de la pauvreté, avait-il vraiment raison? La suite de l'histoire nous confirme que Christophe, à l'instar de Toussaint Louverture, était loin de se préoccuper du sort de son peuple. Il était plutôt préoccupé par sa personnalité et par son désir de pérenniser son règne. Voici un passage qui illustre évidemment la gestion démesurée du peuple haïtien qui venait de sortir fraîchement de la colonisation:

> Savez-vous pourquoi il travaille jour et nuit? Savez-vous, ces lubies féroces, comme vous dîtes, ce travail forcené… C'est pour que désormais il n'y ait plus de par le monde une jeune fille noire qui ait honte de sa peau et trouve dans sa couleur un obstacle à la réalisation des vœux de son cœur[485].

C'est justement cette démesure dans le pouvoir qui fit couler Toussaint Louverture dans *Île de Tempête*. Dadié, en tant que grand admirateur d'Aimé Césaire, a dû s'inspirer de l'histoire tragique écrite par Césaire pour écrire sa pièce. Qu'il s'agisse de Christophe ou de Toussaint Louverture, cette démesure dans la gestion politique des affaires de leurs peuples respectifs s'apparente à une trahison ou à une démission. En effet, la

[485]Aimé Césaire, La tragédie du roi Christophe, p. 82 .

prise du pouvoir par un noir qui connaît les hauts et les bas d'un peuple ayant longtemps vécu dans l'asservissement colonial, ne donne ni à Toussaint Louverture, ni à Christophe, nul d'entre eux n'a droit à aucune excuse. Bien que voulant mettre une politique de libération de son peuple en place, Toussaint Louverture reste toujours attaché à la métropole. En effet, cette gestion de la vie politique qui vise à faire la part belle à la métropole en écrasant son peuple et en bradant même les richesses de son peuple à la métropole est proche à Toussaint Louverture. Il trahit hautement son peuple. Il dira ainsi à l'un de ses collaborateurs:

> Non! Dessalines, jamais je ne morcellerai les domaines. Les paysans n'ont pas à manifester, mais à travailler. Dessalines, il faut remettre de l'ordre dans tout cela…J'ai du reste le soutien de la métropole[486].

A cette trahison de Toussaint Louverture, s'ajoute également la démission. Toussaint Louverture n'a pas géré Saint-Domingue dans l'intérêt supérieur de son peuple. Pour y parvenir parfaitement, il était indispensable pour lui de savoir la capacité de travail d son peuple. Or, à un peuple qui venait de sortir fraichement du joug colonial, il ne lui a aucunement pas laissé le temps de se remettre de ses blessures, de ses souvenirs douloureux, de ses travaux difficiles; etc. au contraire, il a doublé la tâche à laquelle il était soumis autrefois, sans aucun changement:

> Des nègres travaillent, chantant en sourdine les mêmes chansons que du temps des colons blancs. Ils sont surveillés par les soldats noirs armés. Un homme vient enlever l'ancienne pancarte « Domaine du Marquis du Rocher de la Casse» et la remplace par la pancarte « Domaine du Général Martial Zoé Coutou». Le général Coutou inspecte son domaine[487].

[486]Bernard Dadié, Île de tempête, op. cit. p. 62.
[487] Idem., p. 59.

1.5 La détermination de Dona Béatrice dans *Béatrice du Congo*

Dadié choisit une femme pour mener la révolution politique dans sa pièce théâtrale ,,Béatrice du Congo''Mais quelle place Dadié accorde-t-il à la femme dans son œuvre théâtrale? Quelle image Dadié cache-t-il derrière la figure emblématique de *Béatrice du Congo*, du vrai nom Kimpa Vita? A travers *Béatrice du Congo*, Dadié rend hommage à l'héroïsme de la femme africaine. Qu'il s'agisse de ses drames, de ses contes, de ses chroniques, la présence de la femme est omniprésente. Comment présente-t-il Béatrice du Congo dans son drame ou quels sont les traits caractéristiques de Kimpa Vita que nous pouvons découvrir dans ce drame?

En effet, Dadié présente *Béatrice du Congo* dans un premier temps comme une digne combattante pour la liberté. Plusieurs raisons expliquent cet état de fait. La force de caractère de Dona Béatrice depuis le début jusqu'à la fin est toujours restée la même. Elle s'est toujours montrée antipathique vis-à-vis de l'œuvre colonisatrice et déshumanisante des Bitandais. Cette force de caractère qu'elle a hérité de sa mère «Maman Chimpa Vita» ne pouvait être influencée d'aucune manière, ni par les siens c'est-à-dire le roi congolais et ses notables, ni par les Bitandais. L'expression de Dona Béatrice est toujours restée crue, virulente, empoignante. Il est donc important que cette expression soit analysée.

Secundo, la ligne de combat est restée croissante. Jamais Dona Béatrice n'a eu d'autres ambitions que celles qu'elle a toujours eues: contribuer à la libération de son peuple en éveillant sa conscience. Cet objectif devrait vaille que vaille être atteint, même au risque de sa mort. L'on serait même tenté, vu sa détermination, d'affirmer qu'elle fit de la mort une partie intégrante de sa lutte émancipatrice, tout comme les grands martyrs. Par ailleurs, s'il est vrai que Dona Béatrice est assez intrépide dans son combat, il est d'autant vrai également que l'expression de son langage est véritablement virulente. Il est indispensable d'analyser de plus près cette expression.

L'expression de Dona Béatrice est très virulente, acerbe, empoignante. Elle a une force de caractère très marquée et cela est caractéristique de sa personne. Dona Béatrice est le prototype de sa mère Maman Chimpa Vita dont elle poursuit l'œuvre de résistance contre la manœuvre colonisatrice des blancs avec beaucoup de perspicacité et d'audace. Maman Chimpa Vita a, dès les premiers instants de la pénétration bitandaise dans le royaume congolais jusqu'à l'assujettissement total du peuple congolais, traité cette présence de malheur. Donc avec l'accomplissement de cette prophétie, elle et sa fille peuvent être considérées comme des visionnaires:

> Malheur! Le malheur vient de franchir les portes du royaume…Le malheur est entré dans le royaume; les sages ne savent plus tenir leur langue. Le mouton fait parler le berger[488].

Par ailleurs elle considère même tous les biens matériels ainsi que d'autres prétendus avantages de la part des bitandais comme un véritable leurre. Tandis que les notables et le roi recevaient de Diogo des cantines et de la verroterie, des miroirs, des habits… et contrairement à la foule qui se rejouissait, Maman Chimpa Vita voyait toujours à travers ces actes une véritable supercherie et une véritable source de malheur:

Le malheur est entré dans le royaume. Les sages ont perdu la raison[489].

Maman Chimpa Vita et celle qui l'incarnera plus tard c'est-à-dire Dona Béatrice ne ménagent aucun effort pour se démarquer du reste du peuple et ce à travers l'expression de leur langage. Dans l'expression du langage, disons, Dona Béatrice est restée égale à elle-même depuis le début jusqu'à la fin. A aucun moment elle n'a fléchi parce que Dona Béatrice était avide du changement. C'est le symbole de la révolution congolaise. La mission de cette héroïne détermine tout ce qu'elle pose comme action. Il ne faut donc pas faillir à cette mission combien de fois noble mais surtout difficile. Elle ne peut et ne doit qu'être antipathique à tous ceux qui ont d'autres ambitions qu'aliéner par leurs gains «sordides» le peuple congolais.

Dona Béatrice a pour force de caractère le langage cru, véhément, acerbe. Aussi ce langage est-il le plus souvent emmaillé de nombreux proverbes. Qu'il s'agisse du langage dévoilé ou du langage empreint de proverbes, tous sont choquants et dépourvus de toute tendresse. Il faut, en effet, choquer au maximum la conscience de son peuple, s'il en existe une et là où elle n'existerait pas, il faut en créer. Jetons donc un regard attentif sur le langage proverbial de Dona Béatrice, langage symbolisant la trop grande sagesse de cette dernière. Tandis que Diogo donnait de nouveaux noms aux congolais suite au changement des différents symboles du royaume congolais (emblème, drapeau, la capitale, etc.), Dona Béatrice exprima son indignation en ces termes: Le lion va devenir caméléon…le boa se laisse manger par la brebis…Oh! Ancêtres, ouvrez bien les yeux et les oreilles[490]!

Ce double usage du langage voilé c'est-à-dire le langage proverbial et du langage non voilé serait un moyen ultime utilisé par Dona Béatrice pour interpeller ses interlocuteurs notamment ses frères congolais avec à leur tête le roi et les bitandais qu'elle trouve suffisamment lents, voire même sourds pour comprendre son message. Ce langage virulent de Dona Béatrice aura son couronnement à un moment où elle se trouvait face à la mort. Ainsi, face à la mort, elle se montra encore plus engagée dans son combat.Pour elle il fallait aller jusqu'au bout de ce combat et la mort en valait la peine. Face à ses bourreaux, Dona Béatrice a toujours tenu

[488]Dadié, Béatrice du Congo, p. 34.
[489]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, p. 43.
[490] Idem., p. 71.

un langage d'autorité. Tandis qu'attachée au bûcher, elle devait être brûlée, Dona Béatrice tenait encore tête à ses bourreaux et continuait à leur faire prendre conscience. Elle tenait à son message de libération de son peuple. Elle était même prête à servir de libation pour la liberté de son peuple:

> Je regarde la croix sur laquelle, par tradition, on recrucifie les pauvres et surtout nous… Nous sommes les peuples qui portant le poids des autres vieillissent dès le berceau. Mais nous avons espoir de voir Dieu sourire un jour à nous aussi… Qui a fait assassiner Diogo 1er, Bernado 1er, Alvarez II, et j'en passe, qui? Me brûler ! N'avez-vous pas assassiné le roi parce qu'il avait enfin compris qu'il n'était que votre captif…Me brûler! Prenez garde que l'incendie allumé ne s'éteigne qu'avec le départ du dernier Bitandais…du dernier Bitandais, j'ai dit… Je lis surtout dans les yeux des hommes. Je veux que chacun s'assume, que chacun sache quelle merveille de création il est, quelle somme de rêves prodigieux il porte en lui. Je refuse qu'on fasse de nous des bêtes étiques pour abattoir céleste. Je dis à mes frères et sœurs du Zaïre de renverser les structures imposées devenues corsets d'airains d'airain sur lesquels veillent des spécialistes attentifs. Je lis dans les yeux et même dans les vôtres, charriant des flots de peurs[491].

Nous n'épuiserons jamais le sujet concernant cette héroïne Dona Béatrice. Cependant retenons que contrairement aux hommes qui ont failli à leur mission et qui ont choisi la voie de la collaboration et de la compromission, elle a choisi la voie royale de la révolution populaire. Elle a même fait trembler les oppresseurs jusqu'aux tripes.

Par son courage, sa perspicacité, son abnégation, Dona Béatrice est présentée comme une héroïne pour le peuple congolais et le symbole par excellence pour toute l'Afrique ainsi que tous les peuples opprimés dans le monde entier. Dona Béatrice a mené un combat digne. Elle a préféré la mort dans la dignité, lequel sacrifice a suscité l'éveil de conscience de son peuple, à la lâcheté. Nous retenons que la liberté n'est possible que par le combat, le sacrifice. Aucune liberté ne s'offre et cette illustration, l'écrivain Bernard Dadié l'a si bien réussie à travers son personnage Dona Béatrice.

A travers le personnage de Dona Béatrice, nous pouvons dire clairement que Bernard Dadié a pu révolutionner la pensée africaine concernant la place de la femme dans cette société. La place de la femme a longtemps été reléguée au second plan. Du coup, Dadié redynamise sa position sociale ainsi que son rôle dans une société africaine plus ou moins misogyne à certains égards. Elles n'occuperont plus cette position de second plan, de femmes seulement destinées à la procréation, à faire le ménage. Elles sont de ce point de vue désormais appelées aussi à présider à la destinée de leur peuple respectif. Étant donc émancipées, elles pourront désormais, avec un esprit lucide et clairvoyant, constituer des instruments de développement pour leur peuple.

Cette place en tant que défenseur de la dignité de leur peuple, Tamsir Niane l'a également conférée aux femmes dans son œuvre:

[491]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, pp. 136-145.

> Les femmes décident de prendre à leur tour les armes pour défendre la patrie. S'adressant au roi, Sogona, la porte-parole déclare: Prince, prince, donne-nous des armes, des fusils, laisse-nous combattre à notre tour ; nous venons de voir nos époux, nos fils mourir pour Sikasso ; nous voulons suivre leur exemple. Arme nos mains de femmes, nos bras que l'on dit faibles ; ils sont prêts à défendre la ville[492].

Par ailleurs, Playa n'en dira pas moins en ce qui concerne la bravoure des femmes et le rôle non négligeable qu'elles peuvent jouer dans la libération de leur peuple respectif. Cette réalité vient rectifier la vision primitive en Afrique, vision selon laquelle les femmes africaines ont leur place dans la cuisine ou celles qui sont justes bonnes pour procréer ou s'occuper de l'éducation des enfants. Elles se montrent très vaillantes et déterminées à libérer leur peuple:

> Père de l'univers! Nous sommes l'armée des buffles, les farouches amazones, plus rudes au combat que les hommes. Quand nous brandirons nos fusils pour montrer à l'assaut des cités ennemis, les hommes n'auront plus qu'à cultiver les champs de manioc. Puissant roi, vous êtes notre force, et l'ardeur qui nous rend invincibles. Nous avons renoncé à la maternité et fait vœu de chasteté, mais nous sommes liées, à la vie, à la mort, à notre coutelas. Pour votre gloire, ô maître du monde, nous danserons comme des papillons fascinés, nous danserons sans trêve, autour de votre lumière brillant vos amazones, les antilopes furieuses, sont impatientes de prouver que votre armée est invincible[493].

La remarque est assez claire. Dadié, dans la plupart de ses œuvres, a un fort penchant pour la femme africaine. L'image de la femme est en général reliée à la protestation, à la revendication d'un droit légitime. Cela est accompagné d'un sentiment de glorification et d'honneur vis-à-vis de cette dernière. Mais, qu'est-ce qui explique tant l'attachement de Dadié à la femme ou qu'est-ce que la femme symbolise dans les œuvres de Dadié au point de lui accorder tant d'importance? Dadié, n'est-il pas en train de trahir la pensée de ses congenères, pensée selon laquelle la femme doit avoir très peu d'influence sur les hommes; elle doit avoir peu de mots à dire dans l'assemblée.

Seydian Badian donne si bien l'image de la femme dans la société traditionnelle musulmane africaine à l'instar de Maman Tené. Mère de Fany, elle n'a absolument rien à dire en ce qui concerne le mariage de sa fille Kany; autrement sa décision importe très peu. Alors que son époux, Le père Benfa décide de donner leur fille en mariage au riche et vieux Famagan, cette dernière n'a aucune objection à exprimer, encore moins aucun mot à dire. Elle doit, conformément à la tradition musulmane, se conformer à tout ce que son époux dit. Tout ce que Maman Tené avait à faire dans ce projet de mariage, était juste d'informer sa fille de son futur mariage avec le vieux Famagan, qui a même l'âge de son père, en lieu et place d'un jeune homme,

[492]Djibril Tamsir Niane, Sikasso ou la dernière citadelle, suivi de Shaka, P.J Oswald, Paris, 1971, p. 61
Voir la thèse d'Edwige Gbouablé :«Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005)».URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00199210/document
Nous avons visité ce site à la date du 07 novembre 2017.
Voir également http: //www.afritheatre.com/.../fiche_titre.php.
[493]Jean Playa, Kondo le requin, Éditions CLE, Cameroun, 1981, pp. 26, 27, 67.

Samou que Fany aimait et avec lequel elle rêvait de se marier. Elle annonce la nouvelle du mariage de Fany, décision irrévocable en ces termes:

> Kany, ton père et ses frères se sont réunis. Ils ont décidé que tu épouses Famagan. Sache donc te conduire en conséquence. Dans la rue, au marché, partout où tu seras, n'oublie pas que tu as un mari désormais. Et les gens t'observeront. C'est la parole de ton père[494].

Tandis que certains auteurs tels Badian et autres, évoquent la triste réalité du musellement de la femme dans la société africaine traditionnelle, société dans laquelle la femme est presque chosifiée, Bernard Dadié fait renaître l'espoir et rectifier ce qui semblait être l'une des tares de cette société, c'est-à-dire le frein à tout épanouissement de la gente féminine et le refus de toute émancipation de cette dernière. Il redore donc le blason longtemps terni dans cette société traditionnelle qui est restée très longtemps dans l'ignorance. Donc Dadié, dans ses œuvres rend en quelque sorte justice à la femme africaine souffrant longtemps du mépris, du bafouement de ses droits les plus légitimes: le droit à la scolarisation, le droit à la libre expression et à l'opinion personnelle, le droit à la décision personnelle, le droit à la dignité humaine. Qu'il s'agisse de ses pièces de théâtre *Monsieur Thôgô-gnini*, *Île de tempête*, *Béâtrice du Congo*, *Assémien Déhilé roi du Sanwi* ou de son roman autobiographique *Climbié*, Dadié présente la femme comme l'incarnation de la révolution.

Hormis cette position ferme que Dadié semble prendre face à l'injustice faite à la femme dans la société traditionnelle africaine, l'auteur de Climbié a été profondément marqué par les femmes en ce qui concerne l'histoire politique de son pays. L'action remarquable de ces femmes dans la vie politique en Côte d'Ivoire d'avant les indépendances se présente comme suit:

> Dadié, le militant emprisonné en 1949 se souvient. Il se souvient que le 24 décembre 1949, plus de quatre mille femmes parties à pied d'Abidjan, marchèrent sur Grand-Bassam (40 km) pour protester contre l'incarcération jugée arbitraire des membres du R.D.A. Dadié le militant, fils de militant (son père Gabriel Dadié fut membre fondateur du R.D.A.) se souvient que les affrontements furent violents, et que les forces de l'ordre chargèrent. Et le prisonnier se souvient que quelques mois plus tard, bon nombre d'entre eux furent libérés... L'homme se souvient également que, quelques années plus tôt, dans la partie Orientale de l'ancien Togo allemand (sous contrôle français depuis 1919), près de deux mille femmes pénétrèrent dans les jardins du gouvernement le 24 janvier 1933 pour protester contre l'incarcération de deux militants indépendantistes, contre la situation économique des familles et contre une mesure qui écartait des écoles les enfants de plus de seize ans. Le militant se souvient que le 25 janvier, c'est l'émeute totale à Lomé, et que malgré la violence de la répression, le pouvoir colonial cédera sur tous les points[495].

---

[494]Seydian Badian K., Sous l'orage suivi de la mort de Chaka, Présence Africaine, Paris, 1972, p.71. Voir aussi ethiopiques.refer.sn/.../spip.php

[495]Koffi Kwahulé: «Béatrice du Congo, Bernard Dadié».
URL :http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=914. Nous avons visité ce site en date du 06 octobre 2017.

Dadié a toujours un semblant de dette vis-à-vis de ces vaillantes héroïnes qui, à des périodes vraiment cruciales de l'histoire de lutte contre le colonialisme, ont apporté leur pierre à l'édifice du continent noir. Il leur rend inlassablement hommage dans ses pièces. Nous n'oublions pas également le très grand penchant que Dadié a aussi pour sa mère et réciproquement dû au fait qu'il fut l'enfant unique de cette dernière. Toutefois cet hommage, il essaie de le rendre à travers Dona Béatrice qui elle à son tour incarne bien d'autres figures historiques féminines dans l'histoire de l'Afrique noire. Par ailleurs Dadié va plus loin dans son désir de rendre hommage à la femme africaine à travers Dona Béatrice. Il l'a fait passer du statut de religieuse au statut de femme révolutionnaire. A travers cette réalité, Dadié apporte une véritable révolution dans l'écriture dramatique:

> Si le Mani Congo est le condensé des trois rois qui ont marqué le royaume du Kongo, Dona Béatrice est la mémoire de la Résistance pendant quatre siècles, de Zingha à Nkuwu à Pedro IV. Ainsi la confrontation au Tableau I de l'Acte II entre le Mani Congo et Dona Béatrice apparaît-elle comme la collision entre les deux moments forts de l'histoire du Kongo: l'apogée où écoles, églises et factories se multiplient au 16e siècle sous Affonso 1, et la décadence où tout est détruit sous Pedro IV au 17e siècle et au 18e siècle. La période de misère juge la période d'abondance. Avec cette confrontation historiquement impossible, Dadié transforme la mission religieuse de Béatrice en vocation révolutionnaire[496].

[496]Koffi Kwahulé: « Béatrice du Congo, Bernard Dadié». URL: http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=914. Nous avons visité ce site en date du 06 octobre 2017.

IV. La révolution du théâtre dans les drames de Heiner Müller et Bernard B. Dadié: apport du théâtre mullérien et dadiéen à l'évolution du théâtre moderne

Cette partie, somme toute, nous paraît extrêmement capitale. Il s'agit pour nous de montrer ce que les deux auteurs apportent en réalité au théâtre moderne, au théâtre contemporain. Quel est le sang nouveau que ces deux auteurs injectent dans le théâtre moderne. Ceci s'appuie autant sur la forme que sur le fond de la pièce théâtrale. En effet, il n'y a rien qui soit fortuit dans les pièces de théâtre de Heiner Müller; tout converge vers la revitalisation, la redynamisation d'un idéal : l'utopie théâtrale müllerienne. Il déconstruit à dessein l'histoire; se démarque de la forme classique de l'écriture théâtrale. Il fait un mélange de genres littéraires dans ses pièces théâtrales : la forme poétique, lyrique, romanesque, etc. voici autant de genres littéraires qu'il n'est pas rare de trouver dans les pièces de théâtre de Heiner Müller. Comment pouvons-nous le montrer à travers *Germania Mort à Berlin* et *Mission, Souvenir d'une révolution*? L'importance du théâtre utopique chez HeinerMüller s'explique par le fait qu'il utilise ce genre de théâtre pour réaliser ses rêves. Il s'agit tout simplement d'un théâtre d'illusion.

1. La contribution de Heiner Müller à la révolution du théâtre

1-1 La révolution de l'écriture théâtrale chez Heiner Müller

Tout comme Dadié, Müller accorde également une place de choix à la femme dans ses drames. Mais, contrairement à Dadié qui présente la femme dans un esprit d'ennoblissement de cette dernière, l'image de la femme dans les drames de Müller est beaucoup empreinte de négation et de violence. Ceci se démontre par la représentation de femmes prostituées dans *Germania, Mort à Berlin* avec des personnages tels que Putain 1, 2 et 3 (Scène 2 : La Rue 2, Berlin 1949). L'une des raisons de cette image négative de la femme chez Müller serait entre autres le suicide de l'épouse de Heiner Müller, c'est-à-dire Inge Müller, après l'exclusion de Heiner Müllerde l'Union des écrivains en 1959. Ce suicide aurait-il eu de sérieuses répercussions sur Heiner Müller au point de présenter désormais la femme sous un aspect purement négatif. L'évocation du fleuve *Spree* dans *Germania Mort à Berlin* est significative en ce sens qu'il rappelle la mort de Roxa Luxemburg. Cette militante communiste fut assassinée lors de la révolution allemande en janvier 1919. Ce clin d'œil à Roxa Luxembourg exprime déjà une ambivalence en ce qui concerne la perception de la femme chez Heiner Müller; d'une part elle incarne la dégradation des mœurs au sein de la société allemande en pleine crise

économique après la Première Guerre mondiale et d'autre part l'héroïsme de la femme allemande incarnée par Rosa Luxemburg. Cette dernière rappelle le souvenir d'une femme révolutionnaire:

> Hilse : *La Spree t'a déjà lavée de tout ce sang. Tu as l'air pâle. Les rats dans le Landwehrkanal*
>
> *Se sont-ils acharnés sur toi. Les chiens.*
>
> *Les lâches chiens. Ils sont pires*[497]*…*

L'apport de Heiner Müller au théâtre contemporain est assez fondamental. Baillet le mentionne en ces termes :

Heiner Müller renouvelle ainsi l'écriture dramatique en assimilant les éléments non seulement au genre épique mais aussi à la poésie, à l'essai, etc. Au lieu de borner son horizon à „la pièce bien faite'', il transforme son théâtre en laboratoire de nouvelles formes. En effet, cette manière de mélanger les genres est assez typique aux postmodernistes. Par ailleurs, le fait de lire la pièce de théâtre désormais non pas sous sa forme traditionnelle avec plusieurs actes et plusieurs scènes n'ajoute-t-elle pas quelque chose de nouveau au théâtre? L'on dirait que c'est assez novateur de lire désormais une pièce de théâtre comme un roman ou une nouvelle.

Ainsi la contribution de Heiner Müller au théâtre moderne est remarquable. Ce dramaturge a la capacité de de changer le rôle d'un être social en fonction d'un contexte socio-historique donné. Ceci démontre le caractère prolifique de Heiner Müller en ce qui concerne le sens qu'il donne à ses personnages dans différents contextes donnés. Il démontre également sa capacité d'adaptation et de flexibilité. Même s'il n'a pas la possibilité de présenter les personnages à travers différents rôles, il les conçoit comme des personnages ayant une double identité. C'est le cas de Debuisson dans *La Mission, souvenir d'unerévolution*. Bien que fils d'esclavagiste, Debuisson accepte de faire partie des commanditaires de la révolution en Jamaïque, les deux autres étant Sasportas et Galloudec. Dans la première action, en acceptant d'aller mener la révolution, Müller le présente comme une personne loyale. Mais chemin faisant, Debuisson se rétracte. Il refuse d'aller jusqu'au bout de la mission révolutionnaire. Il change d'avis, d'ambition; dans la seconde action, Müller présente Debuisson comme un traître ; une personne indécise, versatile. Voyons la double identité de ce personnage dans Germania Mort à Berlin :

> Debuisson:
>
> C'est un mauvais début. Mettons nos masques. Je suis celui que j'étais : Debuisson, fils de propriétaires esclavagistes de la Jamaïque, héritier d'une plantation avec quatre cents esclaves. Revenu au bercail pour prendre possession de son héritage, de retour du ciel sombre de l'Europe obscurci par la fumée des

[497]Heiner Müller, Germania mort à Berlin, scène Mort à Berlin 2, p. 102.

> incendieset des vapeurs de sang de la nouvelle philosophie, dans l'air pur des Caraïbes après que les horreurs de la révolution lui aient ouvert les yeux sur cette vérité éternelle: en tout l'ancien est préférable au nouveau. D'ailleurs je suis médecin, sauveur de l'humanité sans acception de personne, maîtres ou esclaves. Je guéris l'un ou l'autre, afin que tout reste en l'état, tant que ça dure, mon visage le visage rose du propriétaire esclavagiste qui n'a rien à craindre en ce monde hormis la mort[498].

Nous notons une série de contradictions dans les propos de Débuisson. Le fils d'un esclavagiste, héritier d'une plantation avec quatre cents esclaves. De plus, Müller qualifie la situation de la révolution en Europe de «ciel sombre obscurci par la fumée des incendies… dans l'air pur des Caraïbes». Donc, il y a une contradiction dans les propos de Débuisson. Si «*l'ancien*» parlant de l'ordre ancien, la période précédant la révolution est «*préférable au nouveau*», pourquoi alors décider de participer à la révolution? Debuisson est le prototype d'une personnalité ambiguë qui désire appartenir à deux classes sociales en même temps dans une situation de stabilité, mais qui désire en même temps la révolution.

Ceci donne au théâtre müllérien une diversité et une originalité particulière. Bien que rendant son art dramatique extrêmement complexe et difficile à comprendre, ceci fait de l'art dramatique müllérien, un art particulièrement fécond ainsi que de l'art dramatique en général. Parlant de cette contribution, Lehmann dira ceci:

> L'une des contributions majeures de Müller à l'histoire du théâtre est sa représentation des personnes sexualisées à des rôles réduits de genres schématiques, les femmes sont poussées aussi bien dans les formations historiques que socio-politiques contemporaines. Seul parmi ses contemporains, Müller montre le lien qui existe entre les pratiques de l'oppression dans les institutions du genre et de la sexualité d'une part et d'autre part entre les formations économiques et nationales. Ses pièces présentent toujours le rôle des femmes dans différents contextes problématiques au premier-plan : il s'agit de La Construction de la RDA (La Déplacée ou la Vie à la campagne) ; dans la Révolution communiste (Ciment) ; à travers l'invention des relations sexuelles entre les couches sociales (Quartett); comme métaphore des pratiques sadiques à l'égard des esclaves (La Mission) ; ou comme le seul espoir en un futur changement social (Hamletmachine) ; Prises dans leur spécificité , les pièces de Heiner Müller comme d'une manière particulière, tout comme le thème „ Femmes'' influence les formations sociales et étatiques ; ensemble, elles donnent une histoire de pratiques d'oppression, à travers laquelle, les femmes, aussi bien dans les sociétés capitalistes comme communistes sont contraintes. Et elles font de telle sorte que les principes de la domination masculine puissent l'emporter de loin sur le changement économique et historique[499].

Outre la capacité de Müller à interchanger le rôle de ses personnages selon les contextes socio-historiques donnés, Heiner Müller rompt totalement avec le théâtre brechtien dont il se réclamait dans les premières heures de ses activités théâtrales. En lieu et place de l'art théâtral didactique, lequel art n'a nullement apporté

---

[498] Heiner Müller, op.cit., p. 15.
Voir aussi La mission de Heiner, mise en scène par Michael Thalmeier du 05 au 30 novembre 2014 au grand théâtre de Paris. URL: http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_mission.pdf. Nous avons visité le site à la date du 06 octobre 2017.

[499] Lehmann, Medea In Heiner Müller: Handbuch, p. 256.

à la révolution socialiste en RDA, Müller en revanche prône un art dramatique d'utopie ou de désillusion. Parlant de la totale démarcation de l'art théâtral müllérien de celui de Bertolt Brecht, Baillet dira ceci:

> Le texte de l',,Adieu à la pièce didactique a donc souvent été interprété comme le signe d'une rupture au sein de l'oeuvre mullérienne: des pièces telles que Philioctète en 1964, Horace en 1969 (dont le titre est une allusion à la pièce de Brecht Les Horaces et les Curiaces) et Mauser en 1970, réunies par l'auteur lui-même sous l'appellation de ,, série expérimentale'' , seraient des variations mullériennes du Lehrstuck tandis qu'une pièce comme Hamlet-machine, écrite en 1977, témoignerait d'une prise de distances par rapport à ce théâtre brechtien en annonçant l'échec de la Révolution et en recourant à une forme fragmentaire[500].

Cette rupture d'avec la pièce didactique de Brecht s'est fait de manière graduelle et ce à travers plusieurs pièces. Il ne s'est pas simplement agi d'une simple rupture d'avec le théâtre brechtien. Müller s'est progressivement porté vers une nouvelle dramaturgie tant au niveau du fond qu'au niveau de la forme. En effet, Müller envisageait une révolution totale du théâtre. C'est ce que fait remarquer encore Baillet:

> En 1977, Heiner Müller rédige non seulement «l'Adieu à la pièce didactique », mais aussi le texte intitulé Hamlet-machine, qu'il présente lui-même, lors d'une interview de 1978 intitulée ,, Il s'agit de développer une nouvelle dramaturgie'', comme ,, l'aboutissement d'un lent processus de réduction'' entamé en 1957 avec l'Homme qui casse les salaires. L'évolution de son écriture l'aurait ainsi peu à peu conduit à une forme fragmentaire radicale, en l'occurrence au démontage d'Hamlet, dont les cinq actes sont ramenés à cinq séquences constituant en tout et pour tout huit pages. Selon Heiner Muller, il n'y a plus d'histoire (et donc d'histoire), dans la mesure où la Révolution, qui était encore au centre de Mauser, devient impossible. La mise en pièces du drame est alors une manifestation de cet échec[501].

Par ailleurs, l'un des aspects les plus remarquables de la révolution du théâtre chez Heiner Müller consiste est sa capacité à outrepasser les barrières idéologiques. Il se sert du théâtre pour rendre possible ce qui naturellement n'avoir pas droit de cité : il rend possible la révolution noire ; il fait du tiers-monde un nouveau sujet du mouvement révolutionnaire. L'un des aspects remarquables de l'œuvre de Müller est sa capacité à déplacer le lieu et les instigateurs de la révolution. Il substitue à la révolution socialiste manquée une révolution noire. Son œuvre,, La Mission'' en est une belle illustration. La révolution à laquelle il a rêvé en RDA, il la rend possible en terre noire et ce par un nègre. Cette pensée rejoint tout à fait celle des socialistes et constitue un point d'ancrage pour la révolution prolétarienne. Ainsi Muller fait du théâtre un instrument dont il se sert pour se donner plus de marge de manœuvre. C'est ce qu'il fit donc dans sa pièce La Mission et Baillet en parle en ces termes:

> Au premier abord il est vrai, La Mission'' présenterait un passage du flambeau révolutionnaire : Saportas, l'esclave noir, prendrait la sucession de Débuission, le bourgeois blanc, fils d'un esclavagiste, qui trahit la Révolution[502].

Le théâtre avec Müller devient un nouveau cadre de transposition du discours. Heiner Müller s'inspire des discours de plusieurs auteurs tant des temps antiques (la Grèce antique) que des temps modernes pour se

[500] Florence Baillet, p. 132.
[501] Idem, p.149.
[502] Baillet, Heiner Müller , p. 161.

projeter dans un genre de théâtre fiction, un théâtre utopique. Il crée ainsi le dialogue entre plusieurs textes De ce point de vue Baillet dira que:

: Les traductions et adaptations de mythes antiques ou de pièces shakespeariennes relèvent en ce sens d'un mode d'écriture plus général dans l'œuvre mullérienne : l'écrivain s'empare de textes d'origine diverse comme de matériaux qu'il travaille tout en conservant plus ou moins la trace de leur origine si bien qu'un dialogue semble naître entre ces différents écrits…Le répertoire du reécrivain Müller est vaste. Il donne une image de ses lectures qui ne se limitent pas à la littérature,, autorisée dans le bloc de l'Est :Müller s'intéresse par exemple à Franz Kafka, Ernst Junger ou Ernst Bloch qui n'étaient guère en odeur de sainteté en RDA (de 1949 à 1953)[503].

Enfin, tout en faisant contribuer tous ses efforts à l'aboutissement d'un théâtre utopique, le théâtre müllerien qui regroupe presque tous les genres théâtraux, notamment le théâtre historique, tragique, comique, satirique, un théâtre de déconstruction, HeinerMüller transforme totalement la pièce de théâtre ou la scène théâtrale qu'elle soit physique ou virtuelle en un lieu où règne désormais l'amertume le plus total. Ses pièces poussent ainsi à la révolte, à la colère, à la vengeance, somme toute à l'action. Aucune attente d'un dénouement heureux n'est envisageable dans les pièces de Heiner Müller, notamment dans Germania mort à Berlin et Mission, souvenir d'une révolution. Müller change ainsi la vocation du théâtre en tant qu'instrument de divertissement en un instrument d'engagement social et politique.

1.2 La révolution de l'écriture théâtrale chez Bernard Dadié

1.2.1- Un théâtre qui promeut la tradition orale et l'écriture

Le théâtre de Dadié est fondamentalement basé sur l'oralité. Ce théâtre prend sa source du Théâtre de William Ponty qui, comme le dit Gbouagblé, s'est constitué de faits historiques recueillis çà et là, d'informations arrachés à la mémoire des vieillards. Très vite, le conte, la légende et le mythe vont être mués en récits dramatiques[504]. Ainsi, tout comme les autres dramaturges de la première génération, Bernard Dadié est parvenu à transcrire les réalités orales africaines en écriture dramatique. Le théâtre de Dadié est un théâtre qui a pris ses racines dans le terroir africain et qui fait l'apologie de la tradition africaine. Pour Dadié, la culture demeure le fondement du développement de tout peuple, comme le dit si bien:

> Contrairement à l'opinion selon laquelle seule la promotion économique peut nous libérer du sous-développement, Bernard Dadié croit et s'attèle à cette conviction que tout peuple qui met sous le boisseau le développement de la culture est condamner à régresser : la culture est en effet le fondement ou l'un des fondements non négligeables de tout progrès social[505].

[503]Baillet, Heiner Müller, p. 104.
[504]Edwige Gbouablé, Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005). Université de Rennes, Février, 2007.
[505] Kochy Barthélémy, op. cit.

La tradition africaine a été une véritable source d'inspiration et de réflexion pour les dramaturges africains. Ainsi ils se sont évertués à transcrire de manière fidèle à travers leurs œuvres dramatiques les traditions, les coutumes les mythes, etc., dans le but de transmettre ces valeurs traditionnelles et ancestrales aux générations futures. Les contes et légendes, les proverbes, l'usage des métaphores, les devinettes, voici autant d'éléments qui soutiennent l'univers théâtral de Bernard Dadié. C'est un théâtre qui se veut plus proche des réalités du peuple en vue de l'éduquer.

Le peuple et le désir d'éduquer ce peuple a toujours constitué la préoccupation majeure de l'auteur de Béâtrice du Congo et d'Iles de tempêtes. Son théâtre se veut un théâtre populaire et surtout un théâtre qui vise à rapprocher les peuples de leurs dirigeants politiques et ce sous un ton satirique. Dans Béâtrice du Congo, le Mani Congo, le roi est coupé du peuple, des réalités de son peuple et finit par se retrouver dans les tentacules du peuple bitandais. Il voulut s'en défaire mais c'était trop tard. Il en est ainsi du dirigeant de l'Ile Haïti Toussaint Louverture, qui une fois parvenu au pouvoir, oublia les réalités de son peuple en lui imposa l'impossible. Ce grand fossé entre lui et le peuple l'a conduit à sa chute:

Toujours dans la dynamique d'incitation de son peuple à un profond enracinement dans le terroir, nous pouvons citer à titre exceptionnel la pièce de Dadié ,,Assémien Déhilé, roi du Sanwi'', pièce écrite par Dadié en 1979, et dans laquelle le jeune Assémien, au soir de la vie de son oncle, le roi, devait recevoir l'initiation nécessaire pour succéder à ce dernier. Dadié met ainsi en évidence un pan très important de la tradition concernant la succession matrilinéaire chez le peuple Akan (peuple vivant au Sud, au Centre et à l'Est de la Côte d'Ivoire). Cet art théâtral dadiéen met en évidence tous les éléments caractéristiques de la vie traditionnelle africaine: il s'agit de l'importance du temps et d'autres éléments naturels tels que: le soir, la nuit, le clair de lune aux lieux de rencontres tels que l'arbre à palabre, autour du feu. L'allusion faite aux jeunes, aux vieux et aux vieillards signifie l'organisation d'une population en classe sociales. Ceci explique par ailleurs l'usage des nombreux proverbes dans *Béatrice du Congo* et *Iles de tempête*.

Faisant donc preuve de sagesse, Maman Chimpa Vita interpelle le roi, le Mani Congo d'une manière codée, mais ce dernier n'a malheureusement pas pu l'entendre. À l'entrée des bitandais, Mama Chimpa Vita s'écria:
Le malheur est entré dans le royaume ; les sages ne savent plus tenir leur langue. Le mouton fait parler le berger[506]…

L'art théâtral dadiéen allie l'oralité à l'écriture pour lui donner un impact plus universel. En le faisant, Dadié contribue de deux manières à l'épanouissement de la littérature. Dans un premier temps, en transposant les réalités orales, les connaissances et la sagesse traditionnelles en écriture, ce dernier travaille

Kotchy Barthélémy, La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié. URL: livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm. Nous avons consulté ce document à la date du 06 octobre 2017.

[506]Bernard Dadié, Béatrice du Congo, op. cit, p. 34.

davantage à la pérennisation de cette sagesse. Non seulement cela, mais il ,,détabouise'' ou démystifie le savoir traditionnel qui en réalité se transmet de génération en génération et par voie orale. En effet, cet art, cette capacité à ,,mémoriser le savoir'' n'était réservée qu'aux griots seuls. Ceux-ci servaient de mémoire des rois et du peuple. Toutefois, cet art théâtral qui consiste à concilier la tradition et l'écriture en vue de la pérennisation du savoir pour les futures générations est assez révolutionnaire eu égard à la position des griots et de la question du savoir dans l'Afrique traditionnelle. Selon ces griots, ces seuls dépositaires, du savoir, l'écriture n'a d'autres rôles que l'altération ou la dénaturalisation du savoir. Dans l'œuvre de Tamsir Niane, cette position est assez claire et affiche une position de mépris, vis-à-vis de l'écriture:

> Les griots connaissent l'histoire des rois et des royaumes, c'est pourquoi ils sont les meilleurs conseillers des rois. Tout grand roi veut avoir un chantre pour perpétuer sa mémoire, car c'est le griot qui sauve la mémoire des rois, les hommes ont la mémoire courte. Les royaumes ont leur destin tracé comme les hommes ; les devins le savent qui scrutent l'avenir ; ils ont, eux, la science de l'avenir; nous autres griots nous sommes les dépositaires de la science du passé, mais qui connaît l'histoire d'un pays peut lire dans son avenir. D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé ; mais cette invention a tué la mémoire chez eux ; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix humaine. Chez eux tout le monde croit connaître alors que le savoir doit être un secret 1 ; les prophètes n'ont pas écrit et leur parole n'en a été que plus vivante. Quelle piètre connaissance que la connaissance qui est figée dans les livres muets[507].

Dadié, à travers son théâtre jette un pont entre l'art oral traditionnel et l'écriture dans une Afrique traditionnelle qui a aussi besoin d'entrer en contact avec les autres peuples et les autres cultures. Il démystifie non seulement le savoir ancestral en le rendant accessible aux fils et filles du terroir, mais il contribue hautement à l'universalité de la culture africaine. Quel sens et quel impact aurait cette culture si elle reste seulement sous la forme orale? Aussi longtemps que cette sagesse africaine restera la chasse gardée des griots sous un aspect purement oral, cette sagesse disparaîtra avec la disparition des vieillards. En effet, comme le dit le sage écrivain et ethnologue traditionnaliste africain Hampâté Ba, ,,en Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle''. De ce point de vue, Dadié, en transposant les réalités de la culture africaine dans le théâtre, répond en effet à cette préoccupation. Cette préoccupation qui a animé plus d'un écrivain africain qui se sont trouvés face aux deux civilisations: celle de l'oralité et celle de l'écriture. Elle se traduit donc à travers ce qui suit:

> Conscient justement de la menace qui pèse sur les traditions orales africaines dont les détenteurs, le plus souvent très âgés, risquent de disparaître les uns après les autres avec leurs savoirs séculaires, le disciple de Tierno Bokar, lance de la tribune de l'Unesco un appel retentissant pour la sauvegarde du patrimoine en perdition sur le continent[508].

---

[507] www.babelio.com/.../Niane-Soundjata-ou-Lepopee-mandingue--Djibril-Tamsir-N/105226.
Voir aussi http: // www.temple-parvis.com/.../cosmogonies/cosmo-mandingues.pdf.
Soundjata ou l'épopée mandingue, extrait publé le 04 octobe 2014 à 11h01. Il est consultable sur l'URL : http://kababachir.com/soundjata-lepopee-mandingue/. Nous avons consulté ce site à la date du 06 octobre 2017.

[508] Ahmadou Touré, Ahmadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse.

Du coup, le théâtre dadiéen vient mettre un terme aux conflits et aux préoccupations culturelles qui ont miné l'esprit des fils et des filles du continent, qui se sont retrouvés un moment donné, au carrefour des deux civilisations, à l'instar d'Hampâté Bâ. Toutefois, pour Dadié, une parfaite maîtrise de la civilisation de l'autre passe d'abord par la parfaite maîtrise de celle qui est propre à soi. La parfaite maîtrise de sa culture passe avant tout par la maîtrise des langues locales, le respect des coutumes et des traditions. En ce sens, Dadié a toujours travaillé dans le but de la pérennisation des coutumes ancestrales à travers ses œuvres.

Par ailleurs, le fait de baser son théâtre sur la tradition orale africaine, a fortement influencé la nature du théâtre dadiéen: c'est un théâtre qui s'exprime dans un langage simple et assez digeste; qui évite toute complexité grammaticale et syntaxique. De ce point de vue c'est un théâtre assez révolutionnaire en ce sens qu'il se démarque de toute complexité d'écriture, tant au niveau du fond qu'au niveau de la forme. Ce langage théâtral direct épouse les caractéristiques du langage que tenaient les écrivains noirs face aux colons; ceux-ci parlaient directement au colonisateurs, sans aucun détour pour se faire entendre ici et tout de suite.

Par ailleurs, du fait de transposer les coutumes et les traditions qui sont des éléments de base d'un peuple donné fait donc du théâtre dadiéen un théâtre d'éducation. Il pousse son spectateur ou son lecteur vers le respect des mœurs. Tout en simplifiant le message destiné à la population, il n'altère pas le contenu de son message. Celui est caractérisé par son aspect assez ésotérique. Pour cela, il faut absolument une dose d'initiation pour parvenir au décodage des paroles. Nous le remarquons dans „Assémien Déhylé'':

> Et pourtant le devin continue son discours hermétique : « Hein vieux…N'allez jamais au-devant de la barque, car vous risquez de vous mouiller… Et vous savez encore que quand vous buttez du pied gauche, vous portez le pied droit en avant pour ne pas tomber, et que le pied gauche est le frère de la main droite qui a pour fils le pied droit[509]:

Enfiin, Dadié a su donné un sens purement africain au théâtre; un théâtre qui s'appuie sur les forces du terroir, sur les coutumes, les traditions, les coutumes africaines à l'instar de Hourantier et Wèrèwèrè Liking avec le théâtre rituel qui se définit comme:

> Il est une tentative de réponse au malaise provoqué par la pratique du théâtre conventionnel occidental jugé inadapté au public africain. Ce théâtre s'inscrit, en effet, dans ce qu'on appelle le théâtre de recherche parce qu'oeuvrant pour une esthétique africaine ayant ses propres aspirations. C'est donc mues par le besoin d'une dramaturgie véritablement africaine, source d'espoir et de rêve collectif, que Marie-José Hourantier et Wèrèwèrè Liking ont impulsé une expression théâtrale inspirée des rituels traditionnels. Témoins d'une société décadente où s'intensifie la crise identitaire et où volent en éclat les structures traditionnelles, les deux auteurs ont décidé d'exhumer les anciens rites connus pour leur efficacité[510].

[509]Edwige Gbouablé, Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005), op. cit. URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00199210/document.

[510]Edwige Gbouablé, Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005), thèse soutenue le 18 décembre 2007, op. cit., p. 210. Thèse consultable sur l'URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00199210/document.

Par ailleurs, Dadié contribue à l'épanouissement du théâtre en faisant de celui-ci un instrument de satire sociale, mais aussi de censure. La satire des sociétés africaines avant et après les indépendances sont les préoccupations majeures de l'écrivain Dadié. A travers cette satire, Dadié dénonce les méfaits de la colonisation mais également des sociétés traditionnelle et moderne nègres. Les aspects négatifs de la tradition, des coutumes, des rites… mais aussi du nègre nouveau parvenu au pouvoir; tels sont les thèmes majeurs qui meublent le théâtre de Dadié. Le combat contre les systèmes colonial et néocolonial, telles sont les préoccupations majeures des écrivains de la première et de la seconde génération d'écrivains négritudiens. En réalité, Dadié a toujours considéré la voix des précurseurs du mouvement de la négritude comme la voix la mieux indiquée par le ton très acerbe que ceux-ci ont utilisé pour dénoncer le colonisateur. En effet, face au déni des colons blancs de reconnaître les valeurs culturelles authentiques noires, le ton utilisé par Aimé Césaire a été plus que virulent contre ces derniers qu'il a traité d'imposteurs. Face à cette soi-disant mission civilisatrice, ce dernier la trouve purement et simplement dévastatrice en vies, en cultures et en mentalités:

> On me parle de progrès, de réalisations, de maladies guéries, de niveaux de vie élevés au-dessus d'eux-mêmes. Moi, je vous parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées[511].

Mais après les indépendances, si vraiment indépendance, il y a eu pour ces peuples en perpétuelle lutte contre un système et une gestion sociétale autres que les leurs depuis des siècles. Ceci n'est pas désormais sans séquelles sur le mode de vie du colonisé. Les ex-colonisés vont vite faire d'assurer une certaine continuité de l'industrie coloniale au sein des ex-colonies. Ils vont préparer le néocolonialisme. Entre le colonialisme hier dans les colonies et le néocolonialisme aujourd'hui, il n'y a eu aucune différence ; au contraire la situation s'est détériorée avec l'émergence d'autres maux qui ont miné les populations. Dadié, à travers le théâtre met en évidence le néocolonialisme qui se traduit par le simple fait de changer de main en ce qui concerne la gestion du pouvoir en Afrique. Gbouablé le dira en ces termes:

> Le fonctionnement de la société africaine d'après les indépendances présente la même configuration que celle du temps colonial. Il y existe, des structures d'oppression, d'intimidation et de déshumanisation. Les mœurs politiques se sont davantage dégradées avec l'avènement de maux tels que la gabegie, le népotisme, le tribalisme etc. Le système colonial a simplement changé de main et de couleur[512].

[511]Aimé Césaire: Aimé Césaire, Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la négritude, Paris, Présence africaine, 2004, p. 23.
Voir aussi Gboublé In tel.archives-ouvertes.fr/.../tel-00199210/document
[512]Edwige Gbouablé, Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005), thèse soutenue le 18 décembre 2007, op. cit., p. 170. Thèse consultable sur l'URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00199210/document.

Un autre aspect de la contribution de Dadié à l'écriture théâtrale est son travail considérable au niveau de la révolution spatio-temporelle. De ce point de vue, nous pouvons dire que Dadié a réussi à changer la société congolaise en la société bitandaise y compris le changement du nom du roi (le mani congo); les notables changent de statut : ils deviennent des ducs. Il réussit également à abréger le temps et le déroulement des évènements historiques. Dans Béatrice du Congo, Dadié parvient à condenser trois siècles d'histoire en trois actes. Bien que survolant le temps, il maintient l'esprit et la lettre de l'histoire.

Dadié réussit également à désorganiser l'histoire, voire à la modifier et comme le dirait Vinciléoni, un exemple de modification de l'histoire est le dédoublement de Béatrice Kimpa Vita en Mama Chimpa Vita et en sa fille Béatrice. Il rappelle l'histoire des prophétesses qui la précédèrent, telle une Apollonia Fumaria, en même temps qu'il symbolise toutes les résistances à l'homme blanc, marchand d'esclaves et trafiquant de Dieu, qui furent le fait de quelques grands dignitaires, mais aussi du peuple congo, dès l'arrivée des Portugais sur leur sol.

Cette modification du temps et de l'espace, bien-sûr Dadié la met en place dans ses œuvres afin de gagner du temps mais aussi de l'espace nécessaire pour véhiculer son message. Gbouagblé le dit plus explicitement en ces termes:

> En somme, le temps historique chez Dadié ne s'inscrit pas dans une relation chronologique et fidèle des événements. Le dramaturge procède à une désorganisation de l'histoire afin de transposer au mieux, sur le terrain dramaturgique, les conflits saisis en divers endroits[513].

Par ailleurs, le théâtre de Dadié est un théâtre de démystification du colon blanc, mais aussi de l'Occident. L'un des objectifs du dramaturge et du combattant de la Négritude est de démystifier au maximum le colon, cet être qui s'est montré pendant des siècles aux yeux du colonisé comme un mythe voire un dieu. Dadié parvient donc à démystifier le colon blanc en signe de réaction à la négation de l'homme noir. Il l'expose dans son univers quotidien et hors de la colonie en réaction à toute action de dévalorisation de l'homme noir. Ainsi, il vise à effacer de la mémoire du noir toute crainte, tout travail de lavage de cerveau opéré par le colon et qui maintient le noir en bride, dans une incapacité existentielle et d'affirmation de soi. Il tente ainsi d'effacer le complexe d'infériorité logé depuis des siècles dans l'esprit du noir. Vinciléoni dira donc que Dadié s'adonne à une entreprise de démystification de l'Occident civilisateur[514].

[513]Idem., Edwige Gbouablé.
[514] Vinciléoni, op. cit., p.154.

Conclusion de la troisième partie de la thèse

La révolution dans *Mission: souvenir d'une révolution*, Heiner Müller déplace la révolution de la métropole (France) à la colonie (Jamaïque). Il s'approprie les textes discursifs d'Anna Seghers *La lumière sur le gibet* sur la révolution. Il reste ainsi fidèle à la philosophie révolutionnaire de l'écrivaine allemande selon laquelle les faibles sont capables de grandes choses. Bien évidemment, Müller traduit cette réalité à travers la complicité des personnages de sa pièce qu'il présente comme des émissaires notamment Sasportas, Galloudec et Debuisson. Ces trois émissaires ont eu pour mission de mener une révolution en Jamaïque. Müller met en exergue l'idéologie marxiste : Prolétaires de tous pays, unisez-vous!!!

Par ailleurs, à travers le personnage Debuisson, Müller tout en le considérant comme le symbole de la trahison, le présente aussi comme un intrument de révolution bourgeoise. Debuisson est présenté comme l'intrument ayant fait échouer la révolution populaire, mais en même temps comme un moyen de révolution de la classe bourgeoise. Il incarne également la pensée marxiste selon laquelle toute conscience est conscience de classe sociale. Qu'il s'agisse de *Germania Tod à Berlin ou de Mission : souvenir d'une révolution,* presque tous les textes de Heiner porte sont assez révolutionnaires, tant du point de vue de la forme comme du fond.

Faut-il également reconnaître que la révolution chez Heiner Müller s'explique par le fait qu'il idéalise tout ce qui pourrait être considéré comme péjoratif ou une fin comme la mort, la trahison pour en faire en faire quelque chose de positif : « La révolution est le masque de la mort, la mort est le masque de la révolution».[515] Müller considère la mort non pas comme pas comme une cessation de vie, ni une fin, mais comme la genèse de la vie; là où la vie prend ses sources. *Germania Tod in Berlin* est l'histoire de la révolution manquée en RDA en 1919 et ses conséquences. Müller a également révolutionné l'écriture théâtrale à travers le mélange des genres au sein de ses drames.

Quant à Dadié, il a également révolutionné le théâtre (tant au niveau du fond que de la forme). Dans Béatrice du Congo, il a condensé une histoire de plusieurs siècles en trois actes. L'un de ses personnages principaux Dona Béatrice s'érige en martyr pour défendre la cause de sa patrie. De ce point de vue, Dadié a pu rendre la révolution féminine possible dans ses drames ; ainsi il renverse toute considération sociale africaine qui a toujours relegué la junt féminine au second plan. Contrairement à la junt féminine, la junte masculine, qu'il s'agisse d'Îles de tempête ou d'autres drames de Dadié, la junte masculine incarnée par les leaders des sociétés africaines, a toujours connu des échecs.

[515] Heiner Müller, Mission, souvenir d'une révolution, p.18.

Enfin, l'idée de la révolution est omniprésente dans les drames de Heiner Müller et de Bernard Dadié. À travers les œuvres de nos deux auteurs, nous remarquons la révolution de l'écriture théâtrale. Müller et Dadié déconstruisent l'histoire tout comme l'écriture des textes littéraires. L'on assiste à une utopie théâtrale chez Heiner Müller tandis que Dadié parvient à traduire la littérature orale, l'art oral africain en écriture dans un souci de pérennisation de cet art. Il répond donc à la préoccupation selon laquelle, lorsqu'un vieillard meurt en Afrique, c'est une bibliothèque qui brûle.[516] En introduisant de nouvelles formes (la poésie, le roman, le récit) au sein de l'écriture théâtrale ainsi que l'art oral africain avec une écriture plus simplifiée du texte dramatique, Müller et Dadié ont contribué hautement à la révolution du théâtre contemporain.

[516] Ahmadou Hampaté Bâ, discours prononcé le 22 septembre 1960, quelques mois avant son intervention à l'Unesco.

Conclusion génrale de la thèse

Face à la réalité inquiétante causée par la crise des cultures à l'ère de la mondialisation, il est impossible de demeurer dans un silence coupable. Il fallait aussitôt affronter le problème de la crise culturelle suscitée par la prééminence d'une culture sur une autre, ce qui pourrait, si rien n'est fait, provoquer la disparition d'autres cultures au profit d'une minorité culturelle. En fait, toute tendance visant à placer une culture au-dessus d'une autre n'est qu'une considération erronée. Au sens goethéen du terme, la culture nationale ne vaut ce qu'elle est que par l'apport d'une autre qui lui sert en quelque sorte de miroir; autrement dit, sans l'autre, la première n'a aucune valeur. C'est dans le souci de rapprocher différentes aires culturelles en vue d'un meilleur épanouissement de la «Weltliteratur» ou de la littérature mondiale que nous avons choisi ce thème.

Ainsi dans la perspective d'une contribution de la littérature à la résolution de la crise culturelle mondiale, nous avons choisi comme thème de notre thèse: **La transposition du discours sur le colonialisme et la révolution dans les drames de Heiner Müller *Der Auftrag: Erinnerung an eine Révolution, Germania Tod in Berlin et de Bernard B. Dadié Béatrice du Congo, Iles de tempête dans les années 70***. Cette thèse se penche sur la question de la transposition du discours sur le colonialisme et la révolution chez deux auteurs issus d'aires culturelles différentes: Heiner Müller, dramaturge allemand né et ayant vécu la quasi-totalité de sa jeunesse sous l'ère nazie et Bernard B. Dadié, dramaturge africain ayant expérimenté les méfaits de la colonisation.Par ailleurs, cette thèse, se veut une contribution à l'évolution de la pensée littéraire et historique en ce sens qu'elle ambitionne situer nos deux auteurs par rapport aux courants de pensée, d'une part l'art postdramatique chez Heiner Müller et Bernard Dadié et d'autre part présenter Heiner Müller comme un digne héritier du marxisme et surtout d'un postmarxisme qui embrasse les pensées marxistes, benjaminiennes, deuleuziennes et guattariennes.

Bien que Heiner Müller et Bernard Dadié soient issus de cultures différentes, ils partagent beaucoup de réalités culturelles en commun tout comme il existe des dissimilitudes entre eux. Face à la crise culturelle causée par la mondialisation aujourd'hui, le combat en vue de l'épanouissement d'une diversité culturelle mondiale vaut la peine d'être mené. Le rapprochement des aires culturelles et la promotion de l'égalité entre les différentes cultures a été prônée par Wolfgang von Goethe à travers le concept de la Weltliteratur ou de la littérature mondiale. Cette thèse se veut une réponse à cette préoccupation.

Qui parle de Goethe et d'autres promoteurs de la littérature mondiale, parle également de Senghor et d'autres promoteurs de la civilisation de l'universel. En effet, Senghor a emprunté ce concept à Teilhard de Chardin et il le désigne comme une sorte de «rendez-vous du donner et du recevoir» où les peuples du monde

doivent mettre en commun ce qu'ils ont de particulier et de spécifique. En réalité la culture mondiale et la civilisation de l'universel partagent les mêmes idéaux c'est-à-dire le dialogue entre les cultures.

Par ailleurs, la colonisation est l'un des phénomènes sociologiques les plus durement ressentis non seulement en Afrique qui fut le théâtre d'une telle tragédie et d'un tel crime contre l'humanité, mais aussi dans les autres parties du monde (du XIV au XIX e siècle) et qui fut abordé tant par les écrivains issus des ex-colonies que par ceux des ex-pays colonisateurs.

Dans la perspective de la littérature comparée, nous avons choisi Heiner Müller et Bernard Dadié, deux auteurs issus d'aires culturelles différentes mais qui ont beaucoup de choses en commun:

D'abord, concernant la colonisation, Dadié l'a vécu directement, tandis que Heiner Müller s'est inspiré d'autres auteurs ayant abordé la question, tels qu'Anna Seghers, Heinrich von Kleist, etc. Toutefois, Müller assimile facilement la colonisation à l'hitlérisme et au fascisme en Europe au XIX et XX e siècle. Dadié a vécu la dictature sous l'ère coloniale ainsi que la confiscation de la liberté (il fit la prison pendant la période coloniale en Côte d'Ivoire). Müller a également connu la dictature sous l'ère hitlérienne et expérimenté indirectement la prison à travers son père. Par ailleurs, Müller et Dadié ont eu une enfance particulièrement difficile; ceci a réveillé en eux le sens de la révolution, d'une part la révolution négro-africaine qui consiste à la revalorisation de la race et de la culture africaines et d'autre part la révolution du socialisme en Europe plus particulièrement en Allemagne post hitlérien.

Mais bien que leurs ambitions fussent nobles, comment ont-ils mené leur combat, autrement dit, quels sont les arguments idéologiques qui leur ont permis d'atteindre leurs objectifs respectifs? Dadié et Müller sont-ils identifiables à leurs idéologies respectives ou sont-ils caractérisés par un langage idéologique d'une part et un comportement social d'autre part? Telles sont les principales préoccupations qui ont fait l'objet de la deuxième partie de notre thèse.

La révolution socialiste chère à Heiner Müller n'a malheureusement pas été possible de son vivant en Allemagne. Cet échec fut couronné par la chute du Mur de Berlin à la fin des années 80; en effet, cette chute symbolise chez l'auteur de *la Mission, souvenir d'une révolution*, la victoire du capitalisme sur le socialisme et le communisme; également chez Dadié, la revalorisation de la culture et de la race noires longtemps blâmées par le colonisateur et sommées de disparaître, fut la principale préoccupation et revendication de l'auteur jusqu'à ce jour.

En ce qui concerne l'idéologie ou les idéologies sur lesquelles Dadié etMüller se sont appuyés, il ressort la réalité suivante:

Dadié, à l'instar des précurseurs de la Négritude tels qu'Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, s'est appuyé successivement sur le surréalisme, en tant qu'idéologie permettant de libérer l'inconscient. Il se traduit par l'écriture automatique cherchant à éviter les contraintes de la logique et donc à s'adresser au colonisateur de manière crue.

C'est surtout les surréalistes français dont André Breton en tête, qui ont été un véritable appoint pour les défenseurs de la Négritude. Dadié a été marqué par le surréalisme et le communisme bien que ce dernier refuse toujours d'avoir été influencé par un quelconque maître à penser. Toutefois, ce que nous savons et qui s'affirme vrai est qu'il a été profondément marqué par les œuvres d'Aimé Césaire qui a longtemps été surréaliste et communiste. S'il est vrai que Dadié s'est inspiré indirectement des pères fondateurs de la Négritude, Müller n'en demeure pas moins. Il se trouve au carrefour de plusieurs idéologies notamment le marxisme, le socialisme mais il fut surtout profondément marqué par les œuvres d'Anna Seghers et de Bertolt Brecht auquel il doit ses premiers pas dans l'écriture et la pratique de l'art dramatique.

En effet, quelle est la place de l'idéologie dans l'analyse d'un sujet tel que le nôtre?

N'est-ce pas à juste titre que Karl Marx déplorait le manque d'accointance entre l'idéologie et l'engagement du penseur dans sa société respective? Cette préoccupation nous a permis d'analyser avec circonspection la position idéologique de nos deux auteurs. Marx lui-même était-il en parfaite symbiose avec sa propre pensée? Nullement pas; Marx a justifié l'intervention coloniale de l'Angleterre en Inde et l'a même considérée comme un sort inévitable. Ceci nous mène à la réflexion de savoir jusqu'à quel point Dadié et Müllerdéfendent la cause des colonisés et militent en faveur de la révolution négro-africaine et marxiste.

Dadié a toujours vécu ce qu'il a pensé dans ses œuvres. En effet, bien qu'ayant occupé d'importants postes dans les gouvernements précédents des années 80 dans son pays avec les postes de ministre de la culture et de hautes responsabilités politiques, Dadié n'a jamais eu le désir de se compromettre avec les nouvelles pratiques du néocolonialisme dans lequel beaucoup de ses congénères sont tombés et du coup les a muselés. Dadié a toujours pensé et vécu la pensée de l'affranchissement du peuple noir et surtout du peuple africain du néocolonialisme et refusé la dévalorisation de la culture sous un quelconque prétexte.

Müller, quant à lui a toujours rêvé d'une révolution communiste à travers le choix qu'il a opéré en restant en RDA malgré la dictature du régime russe de l'époque. Toutefois, à la différence de Dadié, Müller a été beaucoup influencé par ses positions postmodernes; ce qui explique le plus souvent un certain vacillement dans la position idéologique de l'auteur. Par ailleurs, bien qu'enraciné dans sa propre culture et invitant les autres à le faire, Dadié a refusé tout radicalisme en ce qui concerne ses rapports avec le colonisateur blanc. Dadié a épousé la position de Senghor, qui tout en prônant la civilisation de l'universel reste totalement ouvert

aux cultures et civilisations; un exemple patent de cette position est sa position vis-à-vis de l'école occidentale dont il a toujours loué les bienfaits et invite la jeunesse de son continent à s'engager dans cette voie.

Parlant donc de l'engagement social, Heiner Müller et Bernard Dadié ont été successivement journalistes, militants politiques (un militantisme actif) homme de lettres; ils ont utilisé les écrits littéraires comme un instrument de lutte politique et idéologique. Mais au-delà de toutes ces réalités, Dadié et Müller ont révolutionné le théâtre; ils ont non seulement pensé et écrit sur la révolution mais ils ont aussi inventé un nouveau type de théâtre qui, peut-on oser le dire un théâtre révolutionnaire, c'est-à-dire un théâtre qui ne tient pas toujours compte des règles conventionnelles de l'art dramatique. En lieu et place du théâtre aristotélicien Müller a suivi les traces du théâtre de réflexion de Bertolt Brecht (Müllerl'a adopté pendant ses premiers pas, mais il s'en est démarqué par la suite après avoir découvert ses limites).

En effet, Müller est passé successivement du théâtre épique et didactique brechtien au théâtre utopique, un théâtre de déconstruction en passant par le théâtre postmoderne et ce depuis la fin des années 1950 jusqu'à sa mort en 1995. Le théâtre utopique n'était simplement qu'un théâtre d'illusion qui lui a permis de réaliser ses rêves. Dans «Germania Mort à Berlin» et «Mission: Souvenir d'une révolution», nous assistons à une véritable déconstruction de l'histoire, un montage et une nouvelle forme d'écriture théâtrale qui ne tient plus compte des règles conventionnelles du théâtre classique. Ceci n'est que l'expression de l'aspiration de plus en plus croissante à la liberté chez Müller.

Müller, en effet, a estimé que le théâtre épique brechtien a été incapable de mener à la révolution, chose qui lui tenait véritablement à cœur, notamment la révolution socialiste en RDA et surtout en Allemagne à la fin de Seconde Guerre mondiale. Müller ne s'est pas arrêté là; il s'est frayé une nouvelle voie qui fut propre à lui, c'est la voie du théâtre postmoderne; le théâtre müllérien est le type de théâtre qui défie toutes les règles conventionnelles et classiques du théâtre moderne. La révolution théâtrale créée par Müller passe, sans aucune contrainte, d'un genre à un autre; d'une œuvre en prose par exemple à une pièce de théâtre ou de la poésie au théâtre. Ainsi dans «Germania Mort à Berlin» nous assistons à une juxtaposition de plusieurs scènes contenues dans un seul et unique acte dans lequel s'entremêlent presque toutes les formes d'écriture poétique, en prose et dramatique. Toutefois, l'analyse des textes discursifs issus de ces pièces nous ont permis de réaliser la richesse du théâtre müllerien en ce sens qu'il est un théâtre historique, satirique, comique, tragique et utopique.

Dadié, quant à lui, sans toutefois déformer le théâtre au sens postmoderne du terme, s'est frayé une nouvelle voie dans le théâtre moderne: il a créé un théâtre qui joue pleinement le rôle d'instrument de conscientisation à travers l'émergence d'un théâtre satirique et surtout d'éducation culturelle et intellectuelle de son peuple et de la jeunesse africaine en particulier. Il fait de ses pièces de théâtre de véritables vaisseaux

ou réservoirs culturels et de sources d'enseignement des valeurs ancestrales et de sagesse tutélaire. Aussi «Béatrice du Congo» et «Iles de tempêtes» qui ont fait l'objet de notre étude regorgent-elles de nombreux proverbes qui sont des codes ou expressions qui traduisent la sagesse africaine. Le théâtre dadiéen se démarque ainsi du simple rôle de théâtre en tant que moyen de divertissement pour orienter la jeunesse africaine vers un profond enracinement dans les valeurs culturelles du terroir, car selon lui, tout peuple qui met la culture sous le boisseau , court vers sa perdition.

Par ailleurs Dadié et Müller orientent leur théâtre de plus en plus vers le tragique. C'est l'une des caractéristiques majeures de leur théâtre. Le tragique signifie chez ces deux auteurs tout simplement la voie de la conscientisation du peuple noir chez Dadié d'une part et d'autre part un moyen d'affranchissement du funeste (de la mort) chez Müller. Il idéalise la mort et lui attribue une valeur essentielle pour parvenir à la vie, ce qu'il traduit à travers l'un de ses personnages, Sasportas:«La mort est le masque de la révolution[517]».

A travers le tragique, Müller veut affranchir son peuple, le peuple européen et surtout allemand des terreurs de guerres et d'autres actes d'atrocité qui se sont multipliés pendant la période nazie et bien avant. Ceci fait du théâtre dadiéen un théâtre épique ainsi que celui de Müller; c'est un théâtre d'affranchissement. Le théâtre dadiéen est essentiellement basé sur la tradition orale et se caractérise par une très grande simplicité au niveau de l'écriture, les tournures complexes n'existant pas du tout chez Dadié. L'oralité n'est-elle pas l'une des caractéristiques majeures de l'art africain. Dadié reste ainsi fidèle à l'esprit et à la lettre de cet art.

Aussi ne faut-il pas oublier que notre thèse traite de la transposition du discours sur la colonisation et la révolution dans les œuvres de Müller et de Bernard Dadié. Il ressort de l'analyse du discours sur le colonialisme dans *«Beatrice du Congo»* et *«Iles de tempête»* que les textes discursifs sur le colonialisme de Dadié ont été profondément inspirés de ceux des précurseurs de la Négritude et plus particulièrement d'Aimé Césaire pour lequel Dadié a eu une profonde admiration. Toutefois, Dadié a donné à ces textes discursifs une orientation qui lui est propre. Là où Césaire a attribué la mort de Toussaint Louverture à lui-même à travers le suicide) dans l'histoire de la révolution haitienne dans «La tragédie du Roi Christophe», la mort du héros révolutionnaire de «Iles de tempête» de Dadié a été causée par les dirigeants de la métropole. Il en est de même de l'héroïne de la pièce «Béatrice du Congo». Dona Béatrice a été brûlée par les «colonisateurs» du royaume du Congo.

Quant à Heiner Müller, il est ressorti de l'analyse des textes discursifs sur le colonialisme issus de «*Germania, Mort à Berlin*» et de «*Mission*: *souvenir d'une révolution»* un lien étroit avec la situation politique de

[517] Heiner Müller, Quartett précédé de La mission-Prométhée Vie de Gundling…, Les éditions de minuit, Paris, 1982 p. 16.
Version allemande: Der Tod ist die Maske der Revolution.

l'Allemagne partant de la fin de la Première Guerre mondiale (la situation économique difficile causée par les sanctions économiques imposées à l'Allemagne que le parti des nazis d'Adolf Hitler a pris comme prétexte pour accéder au pouvoir en 1933) jusqu'à la Révolution populaire mais surtout ouvrière en Allemagne de l'Est en 1953 qui malheureusement échoua. Cette révolution survenue après la mort de Staline ne fut que l'expression de l'échec du modèle soviétique en RDA ayant pour corollaire l'aggravation de la misère due à l'échec du modèle soviétique dans cette zone d'occupation. Cette révolution socialiste n'ayant pas eu lieu en RDA, Heiner Müller la rend possible à travers ses pièces et surtout à travers «Mission : Souvenir d'une révolution» mais cette fois-ci, il choisit Sasportas, un nègre pour mener cette révolution dont le théâtre fut la Jamaïque.Nous réalisons dans cette pièce que le projet d'une révolution ne se réalisa pas faute de trahison de l'un de ses commanditaires Debuisson, le fils d'un esclavagiste blanc; mais à travers cette trahison, Müller rend possible une autre révolution blanche en ce sens que Débuisson ayant épargné la Jamaique où se trouvait son héritage, contribue à le bâtir davantage et donc contribue à la pérennisation du pouvoir blanc. Nous assistons à une certaine ambivalence dans l'œuvre théâtrale de Müller aussi bien dans la dualité qui règne dans le caractère de ses personnages ainsi que la nouvelle forme d'écriture; ceci jette un immense éclairage sur la révolution théâtrale chez Müller.

> Aussi pouvons-nous expliquer le sens de la révolution chez Müller dans cette pièce par le fait qu'il ait fait preuve d'invention littéraire. Par ailleurs Müller a pu rendre la révolution socialiste en Jamaïque possible à travers le personnage de Sasportas, personnage sans force mais résolu à mener la révolution jusqu'au bout. A contrario, les personnages les plus forts ont failli à la mission révolutionnaire. De ce point de vue, il rejoint la pensée segherienne selon laquelle les faibles auraient la force ; elle le traduit à travers sa nouvelle «La Force des faibles, Die Kraft der Schwachen) écrite en 1965.

Dans *Germania, Mort à Berlin*, nous remarquons quelques constructions atypiques qui expriment l'aspect révolutionnaire dans cette œuvre: il s'agit entre autre de la structure binaire qui est remarquable lors de la lecture: Rue 1/ Rue 2, concert brandebourgeois 1 / concert brandebourgeois 2 / Frères 1 / Frères 2/ Mort à Berlin 1 / Mort à Berlin 2; ensuite Müller trouve le théâtre comme un lieu d'exaltation avec les morts; la déconstruction du discours sur l'histoire allemande, etc.

Par ailleurs, à travers *Béatrice du Congo*, Dadié a révolutionné à son tour l'écriture théâtrale. Il y est parvenu en utilisant la simplicité du langage théâtral; contrairement aux structures d'écriture théâtrales complexes utilisées par d'autres dramaturges, Dadié à travers la simplicité de l'écriture théâtrale veut rapidement atteindre son auditoire; c'est le propre de l'art culturel africain basé sur l'oralité. Dona Béatriceincarne la révolution féminine mais également la révolution des faibles. Dadié, en choisissant la femme dans cette œuvre pour rendre possible la révolution, rend un vibrant hommage aux femmes politiques

africaines ayant marché en 1949 sur Bassam (Côte d'Ivoire) pour la libération des hommes politiques du Rassemblement Démocratique Africain incarcérés dans les geôles de ladite capitale coloniale Bassam par l'administration coloniale.

A travers la réduction du temps, Dadié démontre sa capacité à apporter un souffle nouveau dans l'écriture dramatique. Les pièces théâtrales «*Iles de tempête*» et «*Béatrice du Congo*» ouvrent une voie nouvelle à l'homme politique africain nouveau en quête de repère en manifestant le désir de s'affranchir de tout asservissement néocolonialiste. Enfin, Dadié promeut-il la révolution féminine à travers *Béatrice du Congo*.

Dans *Îles de tempête*, Dadié explique le motif révolutionnaire à travers le personnage de Toussaint Louverture qui, se trouvant nouvellement à la tête de son pays, a voulu imposer un rythme de travail à son peuple afin de hisser son pays au rang de pays développés. Malheureusement, le peuple n'a pas pu supporter le rythme de travail et surtout l'orientation révolutionnaire; ceci provoqua la naissance d'une dissidence contre le président révolutionnaire Toussaint Louverture qui dut en pâtir. Notons aussi que Dadié a pu raccourcir le temps à travers cette œuvre.

En définitive, l'on assiste à une sorte d'aliénation dans les pièces de Müller en ce sens qu'à travers ses pièces théâtrales, il présente la plupart de ses personnages dans un contexte d'aliénation vis-à-vis de l'acte révolutionnaire; en d'autres termes, il assigne à ses personnages la mission révolutionnaire. Cette révolution concerne d'autant plus le fond que la forme de ses pièces théâtrales. Il est un auteur qui est toujours préoccupé par le souci de dépassement; il est toujours porté vers le renouveau; qu'il s'agisse de la forme du théâtre dans *Germania Mort à Berlin* que dans *La mission: souvenir d'une révolution*, presque toutes ses œuvres sont empruntes de pensées révolutionnaires et surtout de vengeance.

Ce dynamisme révolutionnaire n'est autre chose que l'expression d'un désir profond chez Müller de remplacer l'ordre culturel, idéologique ancien par un nouvel ordre. Le dépassement, la révolution, le changement de l'ancien par le nouveau et la transformation ne sont autres choses que les valeurs symbolisant Müller et son œuvre littéraire. Par ailleurs, les thèmes tels que la mort, le sang, le tragique, etc. ne sont pas source de frayeur ni de peur chez lui, mais il les transforme en un idéal. L'on trouve également ce même trait de caractère visant à déconstruire l'histoire ainsi que la réalité chez Dadié. Chez ce dernier, la femme est ennoblie, (chose presque pas toujours évidente dans les autres pièces théâtrales) et même dans la société traditionnelle africaine, la femme est toujours bonne pour la cuisine et pour faire des enfants; les grandes décisions politiques ou familiales se prennent en dehors de la femme.Les grandes décisions sont toujours prises par les hommes; or dans *Béatrice du Congo* et Îles *de tempête*, l'homme passe pour le sexe qui fuit ses responsabilités ou qui abuse de son pouvoir politique. Il est incapable de mener le combat de la liberté pour son peuple.

Enfin Müller et Bernard Dadié se montrent suffisamment représentatifs des valeurs culturelles de leur époque, de leur pays et de leur continent respectif. Ils ont chacun leurs particularités et leur contribution au théâtre moderne. Toutefois un meilleur épanouissement de la culture universelle passe par l'expression et surtout par la promotion des particularités de chaque culture à travers les différents auteurs issus d'aires culturelles différentes. L'étude des œuvres de Müller et de Dadié nous a permis de découvrir que ces deux auteurs incarnent deux cultures, deux types de théâtre qui possèdent des caractéristiques propres à elles; ce qui les distingue des autres. Ce sont ces différences et ces diversités culturelles qui donnent un véritable sens à la culture de l'universel et contribuent à son plein épanouissement. /.

BIBLIOGRAPHIE

Dadié, Bernard B. *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.

----------. *Île de tempête*, Paris, Présence africaine, 1973.

Heiner, Müller. *Germania Tod in Berlin*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1977.

----------*Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Stuttgart, Reclam, 1988.

---------- Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. Berlin: Henschelverlag, 1980.

----------*Germania Mort à Berlin* (avec *Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysage avec Argonautes, Paysage sous surveillance, Pièce de cœur, Poèmes, Le Dieu Bonheur*), Paris, Minuit, 1985.

----------. *La Mission: Souvenir d'une révolution*, Paris, Minuit, 1982.

I- Littérature primaire

A-Bernard Dadié

* Pièces de théâtre

Dadié, Bernard B. *Les Villes*, 1933.

----------. *Assémien Dehylé, roi du sanwi*, précédé de *Mon pays et son théâtre*, Ceda, Abidjan, 1937

----------. *Min Adjao*, 1955.

----------. *Situation difficile*, 1955.

----------. *Serment d'amour*, 1955.

----------. *Les voix dans le vent*. Abidjan : NEI, 2001 (2e édit.).

----------. *Iles de tempête*. Paris: Présence Africaine, 1973.

----------. *Papassidi Maître-escroc*. Abidjan: NEA, 1975.

----------. *Mhoi-ceul*. Paris: Présence Africaine, 1979.

* Romans

Dadié, Bernard B. *Climbié*. Paris: Seghers, 1973.

----------. *Commandant Taureault et ses Nègres*. Abidjan, 1980.

* Chroniques

Dadié, Bernard B. *Un Nègre à Paris*. Paris: Présence Africaine, 1959.

----------. *Patron de New-York.* Paris: Présence Africaine, 1964.

----------. *La ville où nul ne meurt*. Paris: Présence Africaine, 1968.

* Contes et légendes

Dadié, Bernard B. *Légendes Africaines*. Paris: Seghers, 1973.

----------. *Le Pagne noir*. Paris: Présence Africaine, 1955.

----------. *Les belles histoires de Kacou Ananzè*, Paris, Fernand Nathan, 1962.

----------. Les contes de Koutou as Samala, Paris, Présence Africaine, 1982.

* Nouvelles

Dadié, Bernard B. *Les jambes du fils de Dieu*. Abidjan: CEDA, 1980.

* Poèmes

Dadié, Bernard B. *Afrique Debout*. Paris: Seghers, 1973.

----------. *La ronde des jours*. Paris : Seghers, 1973.

----------. *Hommes de tous les continents*. Paris: Présence Africaine, 1967.

* Essais

Dadié, Bernard B. *Opinion d'un Nègre*. Dakar: Club Afriques Loisirs, 1979.

----------. *Les écrivains dans la lutte*, 1980.

----------. *Carnet de prison*. Abidjan : CEDA, 1981.

* **CD**

Dadié, Bernard B. *Les années d'enfance, l'engagement politique; de l'écriture politique à la littérature: le rôle de la littérature: la démystification de l'Occident; la diversité des formes d'écriture*: extraits de l'œuvre: Cerap, Abidjan, 2004.

* **Articles de journal**

Bernard Dadié, *S'unir ou mourir* InReveil, N. 252, 21 octobre 1947.

* **Essais et Entretiens sur Bernard Dadié**

Bernard Dadié et son œuvre : entretien avec Bernard Dadié (L'entretien s'est déroulé à Abidjan, les 8 et 9 septembre 1993. (Entretien réalisé par Ben Jukpor).

B- Heiner Müller:

* **Pièces de théâtre**

Heiner, Müller. Shakespeare factory 2. Heiner Müller Texte 9. Hamlet - Anatomie Titus Fall of Rome - Wolokolamsker Chaussee II-V. Materialien, Berlin : Rotbuch-Verlag, 1989.

----------Hamlet-Machine: Horace-Mauser-Héraclès 5 und andere Werke; traduits de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heins Schwarzinger, Paris, Minuit, 1985.

----------. Heiner Müller: Die Schlacht/ Traktor/ Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1977.

----------Zement (nach Gladkow). Berlin: Henschelverlag, 1974.

----------Germania 3 : Gespenster am toten Mann.Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2. Aufl. 1996.

---------- (Mitarbeit: Inge Müller). Der Lohndrücker. Berlin: Henschelverlag 1. Auflage, 1958.

Brecht, Bertolt; Müller, Heiner (Hrsg.) Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

----------. Ciment (avec La Correction), Paris, Minuit, 1991.

----------. Germania 3. Les spectres du mort-homme,Paris: L'Arche, 1996.

----------. Le Briseur de salaires. La Construction. Tracteur, Paris: Éditions Théâtrales, 2000

----------Der Lohndrücker. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2000 (traduit de l'allemand par Jean Louis Besson et Jean Jourdheuil).

* Essais et entretiens

Heiner, Müller. Ich bin ein Neger. Eine Diskussion mit Heiner Müller. Darmstadt: Jürgen Häusser Verlag, 1994.

----------. Gesammelte Irrtümer: interviews und Gespräche, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.

----------. Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1992.

---------- Erreurs choisies, L'Arche, 1988.

----------. Fautes d'impression, L'Arche, 1991.

----------. Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Autobiographie, L'Arche, 1996.

----------. *Espoir, pouvoir et castration. Entretiens inédits* (1990-1994), Éditions Théâtrales, 1998.

----------. *Profession arpenteur*. Entretiens nouvelle série (1993-1995), postface et notes de Jean-Pierre Morel, Éditions Théâtrales, 2000.

Heiner, Müller. "*L'imaginaire colonisé. Rencontre entre Heiner Müller et Harun Farocki (Heiner Müller, «L'intelligence sans expérience*. Entretien avec Harun Farocki».)", présenté par Thomas Voltzenlogel, Période, novembre 2014.

C-Autres:

Badian, K. Seydou. *Sous l'orage suivi de la mort de Chaka***,** Présence Africaine, Paris, 1972.

Césaire, Aimé. Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la négritude, Paris, Présence africaine, 2004.

Seghers, Anna. La Révolte des pêcheurs de Sainte-Barbara, Arche, Paris, 1971 ; traduit de l'allemand par Claude Prévost.

----------: Aufstand der Fischer von St. Barbara, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.

----------. La force des faibles, Albin Michel, Paris, 1968 ; traduit de l'allemand par Jeanne Stern.

----------. Die Kraft der Schwachen, Aufbau-Verlag, Kalifornien, 1968.

II- Littérature secondaire

A-Heiner Müller

Breining Sonja, Vergleich von Anna Seghers «*La Lumière sur le gibet*» und Heiner Müllers «*La Mission*», Grin Verlag, 2002.

Baillet, Florence. *Heiner Müller*, Belin, Paris, 2003.

----------. *L'utopie en jeu*. Critique de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain, article Une utopie négative? Hamlet-machine de Heiner Müller p. 67-103, Paris, CNRS Éditions, 2003.

Berg Günter / Jeske Wolfgang.*L'homme et son œuvre*, Arche, Paris, 1999.

Hans-Thies Lehmann/ Patrick Primavesi (Hrsg.), *Heiner Müller Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler-Verlag, Stuttgart/Weimar, 2003.

Herzinger Richard. Masken der Lebensrevolution: vitalistische Zivilisations-und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992.

Huller C. Eva, Griechisches Theater in Deutschland: Mythos und Tragödie bei Heiner Muller und Botho Strauss, Bohlau Verlag GmbH& Cie, Koln, Weimar, Wien, 2007.

Kalb, Jonathan (édit.), The theater of Heiner Müller, Limelight Editions, New York, 2001.

Klein, Christian. *Heiner Müller ou l'idiot de la république, le dialogisme à la scène*, Peter Lang, Berne, 1992.

Maier-Schaeffer Francine, *Les Métamorphoses du Dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, PUPS, 2012.

Marc, von Henning. Heiner *Müller, Theatermaschine,* Faber and Faber, London, 1995.

Morel, Jean-Pierre. *L'hydre et l'ascenseur*. Essai sur Heiner Müller, coll. «Penser le théâtre», Circé, 1996.

Ruhe, Ernstpeter. «Césaire en RDA – Saison im Kongo de Heiner Müller» In Une œuvre mobile: Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015.

Schauspiel, Henschel. Heiner Müller: Mommsens Block für Felix Guattari, Marienburger Straße, Berlin, Theaterverlag, 1996.

Thiele, Dieter. Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, 4. Auflage 1997.

Weber, Carl (Edit.): A Heiner Muller reader: plays, poetry, prose. London: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. xii.

Zenetti Thomas, *Du texte-hydre au texte-sphinx*, *les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*, Berne, 2007.

B- Bernard Dadié

Kotchy, Barthélémy.*La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard B. Dadié*, L'Harmattan, Paris, 1984.

L. Kesteloot/ Kotchy Barthélémy. Aimé Césaire: l'homme et l'œuvre, Présence Africaine, Paris, 1973.

Kupfor, John. Bernard Dadié et son oeuvre: entretien avec Bernard Dadié, Brandon University (Brandon, Manitoba), document pdf.

Lemaire, Frédéric.*Bernard Dadié: itinéraire d'un écrivain africain*, L'Harmattan, Paris, 2008.

Oluwaseun, Ige. «*Bernard B. Dadié:the writer as liberator* » in Hommages et Etudes, Unionwan Edibiri, Flamboyant/ Nouvelles du Sud, 1992.

Quillateau, Claude.*Bernard Binlin Dadié: l'homme et l'œuvre*, Présence Africaine, Paris, 1967.

Vali, Sidibé. Le tragique dans le théâtre de Bernard B. Dadié .Editions Flash Sy- Nani, Abidjan, mai 1999, Le texte de ce livre est un extrait d'une thèse de Doctoat d'Etat: La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard B. Dadié.

Vinciléoni, Nicole.*Comprendre l'œuvre de Bernard B. Dadié*, Saint-Paul, Issy les Moulineaux, 1986.

C-Autres: Les écrits sur la colonisation, le théâtre, le discours colonial, la révolution

(Dir.) Oissila Saaida & Laurick Zerbini. La construction du discours colonial : L'empire français aux XIX et XXe siècles. Éditions : Karthala, Paris, 2009.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955.

Discours de M. Alioune Sène. Ministre de la culture de la République du Sénégal in Colloque sur Picasso, art nègre et civilisation de l'universel, Dakar, Sénégal, 1972.

Durfour, Françoise. «Dialogisme et interdiscours: des discours coloniaux aux discours du développement», in Cahiers de praxématique n° 43, Montpellier, Publications de l'université Montpellier 3, 2004, pp.145-164.

Furet, François & Richet, Denis. La Révolution Française, Fayard, Paris, 1973.

Jäger, Christian. Gilles Deleuze- Eine Einführung. UTB für Wissenschaft, Stuttgart, 1997.

Marx, Karl & Engels. Friedrich. *Du colonialisme en Asie*, *Textes sur le colonialisme*, Éditions du Progrès, Moscou, 1977.

Sylvie, Chalaye. Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le syndrome Frankenstein, Éditions Théâtrales, Paris, 2004.

Wahl, Alfred. L'Allemagne de 1945 à nos jours, Armand Colin, Paris, 2009.

Amor, Anis Ben,, Champ de tension entre littérature africaine et surréalisme: D'Aimé Césaire à Dambudzo Marechera, (Thèse présentée le 21 avril 2010 à l'Université Humbolt de Berlin).

Christian, Klein. Le principe dialogique dans l'œuvre théâtrale de Heiner Müller.

Gbouablé, *Edwige*, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone* (1930-2005). Université de Rennes, Février, 2007.

D-**Littérature africaine et théâtre africain**

Ahmadou, Touré. Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse, Karthala, Paris, 2005.

Baumgardt, Ursula & Derive Jean (dir,). Littératures orales africaines - Perspectives théoriques et méthodologiques, Karthala, Paris, 2008.

Camara, Laye. L'Enfant Noir. In: John Conteh-Morgan, Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 1994.

Chalaye, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le syndrome Frankenstein*, Éditions Théâtrales, Paris, 2004.

Conteh-Morgan, John. Theater and Drama in Francophone Africa, Cambridge University Press, New York, 2006.

Fiangor, Rogo Koffi. Le théâtre africain francophone, Paris, L'Harmattan, 2002.

Frobenius, Léo. *La civilisation africaine*, Le Rocher, Monaco, 1987.

Gnaoulé, Oupoh. *Les débuts de la littérature ivoirienne moderne* In La littérature ivoirienne, L'Harmattan /Ceda, 2000.

Hourantier, Marie-José. *Du rituel au théâtre-rituel*, L'Harmattan, Paris, 2000.

Kablan, Adiabla Vincent. L'oralité comme signe d'innovation dramatiquedans Assémien Dehylé roi du Sanwi de Bernard B. Dadié in Synergies N. 8, France, 2011.

Kesteloot, Lylian. *Histoire de la littérature négro-africaine*, Édition Karthala, 1986, Paris.

----------. *Dadié, une personnalité marginale* In: Oluwaseun Ige's Bernard Dadié: the writer as liberator in Hommages et Etudes de Unionmwan Edibiri, éd. du Flamboyant / Nouvelles du Sud, 1992, pp. 403-410.

Madiohouan, Ossioto Guy. *Écrire en pays colonisé : Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial*, Paris: L'Harmattan, 2002.

Michel, Claude. *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Éditions Naaman, Sherbrooke, 1982.

N'debeka, Maxime. Le Président, Paris, L'Harmattan, 1992, (Acte 1, scène 3, p. 24) In: Le tragique dans le théâtre de Bernard Dadié de Sidibé Valy.

Playa, Jean.*Kondo le requin*, Éditions CLE, Cameroun, 1981.

Senghor, Sedar Léopold *Liberté 1: Négritude et Humanisme*. Editions du Seuil, Paris, Seuil, 1964.

Sherer, Jacques. Le théâtre en Afrique noire francophone, PUF, 1992.

Tamsir Niane, Djibril, *Sikasso ou la dernière citadelle*, suivi de Shaka, P. J Oswald, Paris, 1971.

----------.*Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris. Présence africaine, 1960.

Traoré, Bakary, *Le théâtre négro-africain* (colloque d'Abidjan, p. 221) In: Kotchy, Barthélémy, Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié.

Sidibé, **Vali**. *Le tragique dans le théâtre de Bernard B. Dadié*. Editions Flash Sy- Nani, Abidjan, mai 1999.

E- **Littérature européenne**

Gerz, Raimund. Bertolt Brecht und der Faschismus. Bouvier Verlag Herbert Grundmann: Bonn, 1983.

Gladkov, Fedor. Le Ciment, Julliard, Paris, 1970.

Marx, Karl & Engels, Friedrich. *Le Capital*, Éditions Sociales, Paris, 1969 (1ere édition).

Marx, Karl. Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie: Erster Band, Buch 1: Der Produktionsprozess des Kapitalismus, Hildesheim: Gerstenberg, 1980.

Marx, Karl. L'idéologie allemande, trad. R. Cartelle et G. Badia, Paris, Éditions sociales, 1974.

Marx, Karl& Engels, Friedrich. Die deutsche Ideologie, Marx-Engels-Lenin-Institut, Moskau, 1932.

Moura, Jean-Marc: L'Europe littéraire et l'ailleurs, Presses Universitaires de France, 1988 Juin, Paris (Collection : Littératures européennes dirigée par Alain Morvan, Jacques Le Rider, Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy).

Marx Karl, *Le Manifeste du Parti Communiste*, Fernand Nathan, Paris, 1987; présentation et commentaires, Gérard Noiriel et Jean-Jacques Barrère ; préface de Jean Bruhat.

----------, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Office der Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter, London, 1847/1848.

F- Les ouvrages méthodologiques

Barthes, Roland. Essais critiques In: «Pour une théorie de la production littéraire», Pierre Macherey, Librairie Maspero, Paris, 1966.

Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*; Hermann, 1991, Paris.

Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.

Elisabeth, Roudinesco, «Jacques Lacan: le stade du miroir» In: L'Analyse, l'archive: Bibliothèque Nationale de France, Paris, Site François- Mitterrand, 2001, pp. 26-39.

Foucault, *Michel.* *Archéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1969.

Indart, Hélène Maurel. *Le plagiat littéraire*, Université François Rabelais-Tours, 2002 (Littéraire et Nation N°27 de la 2eme série).

James, Henry. Image dans le tapis in Pierre Machery *«Pour une théorie de la production littéraire»,* Librairie Maspero, Paris, 1966, p. 333.

Maingueneau, Dominique.*Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.

----------, *Genèses du discours*, Bruxelles, P. Mardaga, 1984.

Zima, Pierre V. *Pour une sociologie littéraire*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 17.

G- Les ouvrages généraux

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie*: l'Anti-Œdipe, Les éditions de minuit, 1972, Paris.

Entretien de Goethe avec Eckermann le 31-1-1827 in Daniel Henri Pageaux's «Littérature Générale et Comparée», Armand Colin, Paris, 1994.

Godard, Colette. *Le Monde*, 2 Février 1996.

Huntington, Samuel P., *Le choc des civilisations*. Paris, Odile Jacob, 2000.

Kafka, Franz. *La métamorphose*, éditions Bréal, Rosny, 2004.

Levi-Strauss, Claude. *Race et Histoire*, Unesco, Paris, 1952.

H- Sources électroniques

afrikhepri.org/.../dis-moi-papa-cetai...nt-la-colonisation

blogs.mediapart.fr/.../les-symboles-ambiv...s-de-la-republique

cerclevictorbiakaboda.blogspot.com/.../les-dadie-de-gabri...d-histoire_69.html

edisciplinas.usp.br/.../resource/view.php

ethiopiques.refer.sn/.../spip.php

germanica.revues.org/.../2536

groups.txstate.edu/.../f9120331/attachment-0001.doc

livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm

marxiste.fr/.../brechtbarbusse/brecht1.html

http://books.google.ca/books?isbn=3843043779

http://clio-texte.clionautes.org/spip.php?page=article-imprim&id_article=4658

http://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Ferry

http://fr.wikipedia.org/wiki/Stade_du_miroir

http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_%C3%A9pique#Comparaison_du_th.C3.A9.C3.A2tre_dramatique_et_du_th.C3.A9.C3.A2tre_.C3.A9pique_de_Brecht

https://fr.wikipedia.org/wiki/Traité_de_Versailles

http: //fr.wikipedia.org/.../wiki/Heiner_Müller

http: // fr.wikiquote.org/.../wiki/Samuel_Huntington

http : // grm.revues.org/

http://percaritatem.com/wp-content/uploads/2011/05/Cesaire-Discours-sur-le-colonialisme_French.pdf

tel.archives-ouvertes.fr/.../tel-00199210/document

http:// www2.ac-lyon.fr/.../Haiti_histoire_geo...nseignement_1_.doc

htpp:// www2.ac-lyon.fr/.../Haiti_histoire_geo...nseignement_1_.doc

http://www.afritheatre.com, Afrithéâtre: Théâtres contemporains du monde noir francophone: Béatrice du Congo (Bernard B. Dadié).

http://www.bonaberi.com, Paul Yagne, Aimé Césaire et la Négritude du 09/05/2006

http://www.afritheatre.com/fiche_tite, Bernard Dadié, Béatrice du Congo.

http:// www.afritheatre.com/.../fiche_titre.php

http://www.arnaudmaisetti.net/.../spip/spip.php

http:// www.babelio.com/.../Niane-Soundjata-ou-Lepopee-mandingue--Djibril-Tamsir-N/105226

http: //www.books.openedition.org/.../enseditions/1213

http: www.books.openedition.org/.../septentrion/9462

http: www.colline.fr/.../documents/dpeda_mission.pdf

http://www. edoc.hu-berlin.de/.../16921/ben-amor.pdf

http: // www.fr.wikipedia.org/.../wiki/Théâtre_épique

http://www.colline.fr/.../documents/dpeda_mission.pdf

http: //www.international-communist-party.org/.../Algerie/Algerie2.htm

http: //www.litte.journals.yorku.ca/.../26199/24199

http: // www.livre.prologuenumerique.ca/.../telechargement/extrait.cfm

http:// www.manomerci.com/.../grands_hommes-de_la_martinique.ws

http: //www.marxists.org/.../06/fe18780611t.htm

http: //www.memoireonline.com/.../m_Justice-politiqu...-la-politiqu1.html

http://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/PDF,

http: //www.artsrn.ualberta.ca/.../cdab678b8efba06320...f29effa3cc4048.PDF

http://www.comoria.com/25058/Heiner_M%C3%BCller

http : // www.microsillons.org/.../downloads/TFF.pdf.

http:// www.socialgerie.net/.../spip.php

http : // www.potomitan.info/.../cesaire/politique.php

http : // www.puf.com/.../Anthologie_de_la_n..._langue_française

http: // www.temple-parvis.com/.../cosmogonies/cosmo-mandingues.pdf

http: theses.univ-lyon2.fr/.../documents/getpart.php

philosophique.revues.org/.../693