

## Présence du féticheur dans la dramaturgie d'Afrique noire

**GNAHORE Jean-Marie**

*Université Alassane Ouattara (UAO)*

*Bouaké, Côte d'Ivoire*

*digbeutij@gmail.com*

**YOKORE Zibé Nestor**

*Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle*

*(INSAAC)*

*Abidjan, Côte d'Ivoire*

*yokorez@yahoo.fr*

### Résumé

*En Afrique, le féticheur est connu et reconnu comme un agent de santé dans les milieux ruraux, un médium qui apporte un bien-être physique et social aux personnes qui le consultent. En tant que telle, son action est plus bénéfique que nuisible. C'est ce personnage spécifique que le théâtre moderne récupère de son milieu pour l'insérer dans sa dramaturgie, conscient de sa puissance dramatique. Dès lors, en dehors du langage corporel dont il use avec dextérité, son jeu s'illustre par ses accessoires scéniques et de jeu. Ceux-ci se rattachent non seulement à des objets culturels, mais également culturels de son espace de vie. Aussi dilate-t-il constamment son espace scénique pour retrouver l'espace du village. Cependant, la portée dramatique de son jeu est triple. Elle est à la fois psycho- sociale, liée à la théâtralité, à la culture africaine.*

**Mots-clés :** *Le féticheur, les accessoires de jeu, la dramaturgie, l'espace du village, la théâtralité africaine.*

### Abstract

*In Africa, the witch doctor is known and recognized as a health agent in rural areas, a medium who brings physical and social well-being to those who consult him. As such, his action is more beneficial than harmful. It is this specific character that modern theater recovers from his environment to insert him into its dramaturgy, conscious of his dramatic power. From then on, beyond the body language that he uses with dexterity, his performance is illustrated by his stage and acting accessories. These are linked not only to*

*cultural but also to cult objects in his living space. He also constantly expands his stage space to rediscover the village space. However, the dramatic scope of his performance is threefold. It is at once psychosocial, linked to theatricality, and linked to African culture.*

**Keywords:** *The witch docteur, the acting accessories, the dramaturgy, the village space, African theatricality.*

## **Introduction**

À l’instar du roman, le personnage de théâtre apparaît comme un être de fiction dont l’identité se définit par son nom, son état civil, sa condition sociale et ses caractères. Dans le cas du théâtre français, pour ce qui concerne la tragédie, les noms des personnages sont souvent empruntés à l’histoire et à la mythologie alors que dans la comédie les noms appartiennent aussi bien à la famille des serviteurs qu’à celle des bourgeois. Les noms des personnages théâtraux revêtent alors une résonance dissemblable eu égard à leur source d’emprunt.

Il en est de même du théâtre africain. Ainsi le dramaturge africain dans son projet artistique et littéraire utilise-t-il les personnages tels que le griot, le féticheur tous issus d’un milieu modeste et de son environnement socio- culturel pour rattacher son œuvre aux traditions vécues par la collectivité et par ce fait établir un pont entre le passé et le présent. L’occurrence de ces deux personnages n’a pas faibli depuis le théâtre de William Ponty jusqu’au théâtre d’après les indépendances africaines d’autant que les dramaturges les ont invariablement intégrés à leurs ouvrages. Cependant, le choix en faveur du féticheur semble plus sensible.

Notre étude portant sur *La présence du féticheur dans la dramaturgie d’Afrique Noire* s’appuie sur trois ouvrages : *L’Election d’un roi au Dahomey* des élèves de William Ponty originaires du Dahomey, *Kwao Adjoba* d’Amon d’ Aby, *L’Ordonnance* de Soro Guéfala. Le « féticheur », d’un point de

vue africain, renvoie au « guérisseur », au « sorcier », au « devin ». Il a partie liée avec les dieux, les forces surnaturelles et les ancêtres, « ces morts immortels » qu'il invoque dans ses incantations. Il figure, à ce titre, au nombre des dépositaires de la spiritualité africaine. Il n'est donc pas une abstraction, mais seulement un être de chair et d'os, à l'origine paysan, existant indépendamment en dehors du drame dont il est pourtant un acteur majeur jouant son propre rôle. Quand il s'introduit dans le drame moderne, il change d'époque, mais ses conditions de jeu n'ont pas fondamentalement connu de conversion, du moins sur la scène. Quel est alors le fonctionnement de ce personnage (le féticheur) dans la perspective de l'action et de la représentation ? Quels résultats espérons-nous atteindre ? Il s'agira de montrer comment se construisent la dramaturgie et la théâtralité autour de ce personnage. Seront examinés, ses actions, le portrait du personnage lui-même, son espace scénique et toutes les questions qui contribuent à fonder une activité théâtrale, textuelle et scénique à la fois.

Pour parvenir à cet objectif, le réalisme peut servir de rampe à la quête d'une analyse efficiente. Comme la littérature en général, le théâtre en particulier est conçu comme mimésis, terme qui signifie à la fois représentation et imitation, fondement de l'esthétique réaliste, il se bornerait à restituer la réalité dans sa dimension la plus objective. Roy-Reverzy qui cite Zola peut alors écrire parlant du réalisme que :

Il convient [...] de proposer une vision d'ensemble de la nature, sans en rejeter tel ou tel aspect sous quelques prétextes que ce soit, et d'en livrer une vision par le regard de l'observateur. C'est donc la personnalité de l'écrivain qui doit se lire dans le regard, aussi objectif que possible, qu'il porte sur le monde : la transcription du réel n'est donc plus littérale et passive comme le

suggérait la métaphore stendhalienne du miroir, elle témoigne au contraire de la présence du créateur. (2002, p.31)

Le créateur bien mieux le dramaturge ne reproduit nullement une pâle copie du réel, mais use de « l'effet de réel » selon l'expression de Roland Barthes en convoquant dans ses écrits des ressorts dramatiques susceptibles de l'engendrer. Conformément à ce qui précède, il s'agira de donner quelques informations succinctes sur le féticheur en Afrique Noire sans se départir de sa saisie dans l'univers dramatique, d'examiner sa représentation du point de vue de la réception par le lecteur-spectateur ainsi que la portée dramatique de sa représentation.

## **1. Le féticheur dans la société africaine et l'univers dramatique**

### ***1.1. Éléments définitionnels concis du féticheur en Afrique noire***

Le mot féticheur, emprunté aux Portugais de l'époque coloniale et teinté de péjoration, désigne en réalité le prêtre traditionnel, l'initié au savoir magico-religieux, le maître en occultisme, le devin, le guérisseur initié à la parole des plantes. Sa compétence recouvre tous ces domaines. Il est donc considéré comme une personne innombrable. Mais quiconque ne possède pas une telle maturation. Le féticheur subit différentes épreuves initiatiques au cours desquelles il accède aux connaissances des grands Initiés qui sont les « maîtres des maîtres ». Son apprentissage, pour parvenir à sa fin, s'étale sur de nombreuses années. Les Initiés parlent de vingt et un ans, c'est-à-dire, une période de trois fois sept ans.

Dans son exercice, selon l'orientation qu'il destine à son travail du jour, il choisit un ou des supports en lien avec son symbolisme. Il utilise à fond des accessoires issus du règne animal : vieux crânes d'animaux armés de crocs acérés tels que

ceux des félins et des crocodiliens ainsi que leurs peaux et pattes séchées munies de griffes, le caméléon séché, squelette de crâne de python. À cela s'ajoutent le sacrifice des petits ruminants et des bovins de même que celui de la volaille dont il utilise le sang, les peaux, les plumes ou toute autre partie du corps. Il se sert également d'objets à consistance dure comme le fer. Sur ce point, il ne manque pas de couteaux, d'aiguilles, de clochettes rituels. Il tire aussi profit du symbolisme des couleurs : le blanc, le noir et le rouge retiennent constamment ses choix. Albert de Surgy (1993, pp.103-143) va plus loin dans les constituants des fétiches pour attester que l'arsenal du féticheur est composé d'objets hétéroclites dont il connaît lui seul l'utilité.

Le féticheur exerce toujours sous l'influence d'une hypostase représentée, soit par une figurine taillée en grandeur nature, soit par un reptile, soit par tout autre objet à l'apparence répulsive. Il place alors ce « dieu » dans un sanctuaire constitué d'une maison en banco construite dans sa concession ou à la lisière du village ou bien encore dans un bosquet. Il a un nom de baptême et le féticheur lui consacre toutes sortes d'offrandes pour démultiplier son pouvoir. À Ouidah au Bénin, par exemple, les Initiés au Vodou possèdent un temple dédié au « dieu » Python qu'ils vénèrent.

En Afrique, avant les indépendances, les autorités locales ou coutumières ont octroyé au féticheur un pouvoir institutionnel. Il était le grand- prêtre du village ou de la cour, s'agissant des royautes rurales. Il était le protecteur et avait l'initiative des rituels pour repousser les calamités. Chez les Bété (ethnie du centre-ouest de Côte d'Ivoire), ce personnage chapeaute le pouvoir magico-religieux. On l'appelle *Zirignon*, terme qui signifie littéralement le « devin » ou l' « intermédiaire entre les morts et les vivants ». C'était un personnage, très influent, dont la parole inattaquable servait de guide. Le roi et grand guerrier Chaka, nous dit Djibril Tamsir Niane dans

l'œuvre qui porte son nom, a été initié et rendu célèbre par Issanoussi, le grand féticheur. Aujourd'hui encore, beaucoup de personnalités politiques, des sommités sportives ou artistiques possèdent en secret leurs féticheurs. Cependant, il existe une horde de féticheurs plus ou moins initiés qui pullulent dans les villes africaines à la recherche de leur nourriture du fait de la dégradation de leurs conditions de vie. Diseurs de bonne aventure, ils exercent sans scrupules.

### ***1.2. Le féticheur dans le texte dramatique***

Le théâtre moderne d'Afrique Noire puise ses thèmes ainsi que ses personnages à la littérature collective et à la vie quotidienne. Dans cette perspective, les dramaturges utilisent, entre autres, le personnage du féticheur dont le jeu instaure spontanément un rapport de représentation car il suscite le regard autant que la formation d'un public même restreint. Si la vie en Afrique s'apprécie donc à l'aune des spectacles, il y a une catégorie d'acteurs dont le féticheur qui le crée.

Dans le cadre de notre analyse, trois féticheurs éveillent notre intérêt : il est question de Kpamégan, grand féticheur du palais royal dans *L'élection d'un roi au Dahomey*, N'Douba, le grand féticheur dans *Kwao Adjoba*, le guérisseur dans *L'Ordonnance*. L'auteur dramatique n'a pas daigné, dans ce dernier ouvrage, attribuer de nom au guérisseur. Il le désigne, tout au plus, par un substantif générique qui renforce son indétermination et permet de tirer le voile sur la banalité de son existence dans ce milieu urbain où il survit. Son portrait physique n'est pas mentionné, mais seulement sa condition sociale susceptible de l'aider à la capitale hostile d'un pays africain, son nouveau cadre de vie. Le guérisseur en tant qu'acteur se signale au moment où les parents de la jeune Minan (N'Guana et Manewa) ainsi que l'ami de la famille, Karim cherchent désespérément une solution à la santé de la jeune fille largement dégradée. Le tour effectué chez le tradithérapeute est

pour eux une bouée d'espoir d'autant que l'hôpital leur est interdit en raison des frais hors de portée de leur bourse. S'agissant de *Kwao Adjoba*, le féticheur se nomme N'Douba, un patronyme bien connu du terroir donc ayant des ressemblances avec la réalité conformément au théâtre réaliste qui offre des noms semblables à ceux de l'état civil. Si le dramaturge apporte une précision sur la façon dont est nommé son personnage, c'est pour révéler sa notoriété. Il s'inscrit pour ce faire dans une perspective de re- production de la vie. En outre, l'entrée en scène de N'Douba est consécutive à la maladie qui mine Mango dans un village africain où le réflexe dominant est de recourir au féticheur plutôt que d'aller à l'hôpital. Le traitement dure déjà plusieurs mois et le malade n'est pas au mieux de sa forme. A propos de la troisième œuvre, le féticheur répond au nom de Kpamégan. Il est identifié comme le grand féticheur du palais, une distinction attribuée par l'autorité royale, en d'autres mots, le pouvoir politique ce qui lui confère un statut privilégié tout en l'inscrivant dans le réel. En dehors de son rôle de guide et de protecteur du roi, il détient une fonction politique certaine. Il intervient, en conséquence, dans le drame au moment où la succession du défunt roi provoque une rivalité haineuse entre Gbégnon et Gbéglé, deux princes prétendant au trône. Sa « science » aura contribué à liquider la succession et à ramener la paix à la cour.

Deux catégories de féticheurs se distinguent dans les œuvres sus- mentionnées : un féticheur exerçant dans un univers déshérité d'une capitale d'Afrique et un autre dans une contrée rurale. Les deux relèvent de l'ordre informel, pour reprendre une expression sociologique. Celui de la dernière catégorie fait plutôt partie de l'institution politique. Les féticheurs, en Afrique, ne sont donc pas logés à la même enseigne et tous ne jouissent pas de la même aura. Toutefois, en tant que personnages dramatiques, ils se laissent repérer aussi bien dans les didascalies que dans la masse dialogique. De la sorte, ils se situent au cœur

de la scène et de l'action. Dès lors, comment le spectacle se crée-t-il à partir de la réalité de leur matérialité en scène ? Quel est leur impact sur l'action ?

## **2. Représentation du féticheur dans la représentation théâtrale**

La lecture et plus encore la représentation de pièces de théâtre, nous apprend F. X. Cuche (1971, p.138), permettent de constater que certains personnages de la vie traditionnelle sont considérés par les dramaturges comme ayant une valeur théâtrale par eux-mêmes. Ils sont perçus comme étant en représentation, comme interprétant un rôle. Leur activité professionnelle est du théâtre vivant. Or le féticheur a partie liée avec ces personnages. Dans la perspective de sa transposition contextuelle qui l'actualise, il n'a pas perdu ce rayonnement et cette inspiration créatrice. C'est pourquoi, A. Ubersfeld (1996, p.84) a pu écrire que :

Dans l'idée de « représentation », il y a celle de présenter une seconde fois, ou bien [...] l'idée de présenter à nouveau, grâce au théâtre, ce qui a déjà existé dans la réalité. C'est autour de cette équivoque sémantique que se joue la signification même du théâtre.

Le réalisme du contexte d'apparition du féticheur dans l'environnement dramatique ajoute foi à l'opinion de l'analyste française. L'analyse des signes didascaliques et textuels en lien avec la scène / le décor, son jeu scénique / son rapport au public, son enjeu dramatique, permettra de montrer comment cet acteur intuitif crée le spectacle et de mesurer son impact sur l'action.

### ***2.1. Place du féticheur dans la manifestation spectaculaire***

La situation campée dans ces ouvrages reste différenciée bien qu'il s'agisse du même acteur : dans *L'Ordonnance*, elle se

rattache à « la réception d'une malade accompagnée de ses parents chez le féticheur », dans *Kwao Adjoba*, elle se rapporte à « la tentative de guérison d'un malade à son domicile par le féticheur » tandis que pour *L'Élection d'un roi au Dahomey*, elle dépend de « la désignation par le féticheur d'un digne successeur au roi parmi les princes prétendants au trône ». Autour de ces situations, une mise en scène est orchestrée ; cela impose, en conséquence, un dispositif scénique et une mise en jeu de l'acteur dans la perspective du spectacle.

#### - La scène / le décor

C'est au Tableau 4 (p.79- 86), de *L'Ordonnance* que le féticheur est introduit dans la fable. La didascalie suivante indique sa présence. « Chez le guérisseur. Des peaux d'animaux ornent la pièce. Semi- obscurité. Des tabourets pour les visiteurs. Le guérisseur assis en tailleur sur une peau d'animal. À côté de lui, un miroir et des cauris. » Selon cette didascalie fonctionnelle, l'espace scénique est indiqué par le groupe nominal prépositif « Chez le guérisseur ». C'est, en effet, l'espace où évolue le féticheur ; c'est l'espace de la représentation, le lieu où se tient le spectacle. Cette scène reste d'ailleurs rudimentaire et limitée attendu qu'elle se réduit à une simple « pièce » jalonnée de « tabourets ». Le décor est constitué de « peaux d'animaux ». Elles contribuent à l'aménagement esthétique de cet espace scénique. Quant à l'arsenal du féticheur, il comprend deux objets : un « miroir » et des « cauris » qui représentent en réalité ses accessoires rituels ou ses accessoires de jeu dans une approche spectaculaire. Autant les peaux de bêtes, qui ornent le décor, résultant de nombreux sacrifices animaliers opérés, créent le mystère autant ses objets rituels marquent son talent de devin par la symbolique du « miroir » et des « cauris ». Le dispositif scénique bien qu'il relève de la théâtralité africaine est manifestement traditionnel.

Dans l'œuvre D'Amon d'Aby, le féticheur apparaît dès le premier Tableau (p.117). Il est présenté selon la didascalie ci-après : « Mango est couché devant sa case, entre sa famille et son fils. Le grand féticheur N'Douba, en transe, achève une incantation, chant, tam-tam, fin d'une danse très animée. » À la même page de ce premier Tableau, une autre didascalie fonctionnelle le révèle également : « Le féticheur sort après avoir donné trois coups de chasse-mouche sur la tête de Mango. » Ici, ce n'est pas le féticheur qui reçoit le malade, mais c'est plutôt ce dernier qu'il rejoint chez lui. Il est accueilli « devant sa case », la façade principale de son logis transformée pour la circonstance en espace scénique, représentant d'ailleurs un espace ouvert. La disposition d'un instrument de musique en ce lieu, suggère l'imminence d'un spectacle. N'Douba n'était pas seul ; il était accompagné d'acolytes et muni d'un « chasse-mouche », son accessoire rituel, notamment.

S'agissant de *L'Election d'un roi au Dahomey*, Kpamégan, le grand féticheur du palais est introduit dans le drame par Sovi, le patriarche, chef de famille des princes engagés dans la succession de leur père. Il arrive sur une scène bondée de monde attendant le verdict des disputes interminables et stériles. Il dit : « Depuis longtemps nous cherchons vainement le successeur de notre roi. Notre mésentente suscite des discussions interminables. Toi qui détiens l'infaillible flambeau de lumière de nos aïeux, tire-nous d'embarras. » (Acte premier, p.183)

Prenant à témoin l'assistance, Sovi sollicite l'implication du féticheur dans la résolution du différend. En répondant favorablement à l'appel, il n'a pas manqué d'effectuer le déplacement avec son fils Tossa, son aide, dans le dessein d'informer le public à partir d'un vase rituel contenant de l'eau. L'image du miroir est présente par la surface réfléchissante de

l'eau, puissant outil de divination en Afrique noire. Pont-Humbert écrit à ce propos :

L'emploi du miroir est une des plus anciennes formes de divination. Il est utilisé, de même que la surface de l'eau [...] pour interroger les esprits, les réponses venant se réfléchir à la surface. La fixation intense et durable du regard sur (sa) surface brillante fait inévitablement apparaître des images qui peuvent alors être interprétées. (Catherine Pont-Humbert, *Dictionnaires des symboles, des rites et des croyances*, p. 292)

Ce support mystique est placé sur scène au vu et au su de tous car toute suspicion peut être défavorablement interprétée et entachée l'honneur de l'officiant. Sa parole solennelle est attendue par l'assistance, les partisans et adversaires, la famille. Le féticheur est alors perçu comme un juge dont on espère la sentence sur cette scène transformée pour l'occurrence en tribunal populaire.

Tout bien considéré, il n'y a pas de frontière entre l'espace vécu et l'espace théâtral même si elle est mentalement présente. La distance entre acteurs et spectateurs est drastiquement réduite au point de sentir les deux espaces superposés. C'est d'ailleurs le cas de tous les théâtres proches du rituel, du théâtre traditionnel qui abolit toute division dichotomique de l'espace pour réunir en un espace scénique unique les parties prenantes au spectacle. F. X. Cuhe écrit dès lors que :

Le besoin de revenir à un espace plus vaste et plus proche de l'espace traditionnel s'accompagne souvent du désir de retrouver au théâtre la forme d'attention que le village prête aux manifestations traditionnelles. Là-bas, il n'est

pas de coupure entre spectateurs et acteurs, tout le village participe. Il n'existe pas d'espace réservé au théâtre, tout le village constitue la scène. (*Op. cit.* p.142)

Dans les trois ouvrages qui servent d'analyse, l'espace de vie et l'espace scénique forment le même et unique espace indivisible. Quel jeu scénique l'acteur livre-t-il à partir d'un tel environnement ? Comment interagit-il avec son public et vice versa ?

### - **Son jeu scénique / son rapport au public**

Dans *L'Ordonnance*, le rendez-vous chez le guérisseur se déroule en trois phases successives : l'examen et le diagnostic de la maladie de la jeune fille, la proposition des remèdes et leur coût, l'agression du guérisseur par N'Guana. Au cours de la première étape sensible, deux objets dramatiques, en d'autres mots, deux accessoires de jeu (le miroir et les cauris) sont mis à contribution. Au cours de son opération d'investigation, il se saisit du miroir qu'il tient dans une main, et de l'autre, les cauris qu'il manipule en les éparpillant et les rassemblant avec constance pour parvenir à leur interprétation en fonction de leur position. Il s'en tient également à ses impressions parce qu'il ne perd pas du regard la patiente qu'il observe intensément. Il s'accorde quelques instants de pause entrecoupée de brèves questions adressées aux parents pour peaufiner ses conclusions. Comme on le voit, cet examen s'insère dans une suite de jeu et de re- jeu. Fondamentalement, deux symboles fonctionnent : les cauris et le miroir. À propos de ce dernier, Pont- Humbert note :

Symbole platonicien qui a inspiré tous ceux qui s'interrogent sur l'invisible, le miroir, paradoxe, rend visible l'invisible des choses. À ce titre, il peut être considéré comme le symbole des symboles, le révélateur des correspondances, de

ce qui permet de passer d'un plan d'appréhension des choses à un autre [...] En tant que surface réfléchissante, le miroir est un important support symbolique de la connaissance, tenu pour un lieu de passage entre l'au-delà et ce monde. (*Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, op. cit.* p.291)

Le miroir en tant qu'accessoire de jeu, mais également de divination, favorise l'accès à la vérité sensible des choses de même que les cauris qui permettent d'ouvrir les portails de la communication spirituelle pour amener le praticien à explorer les pouvoirs infinis de l'esprit et du cosmos. La possession et l'utilisation de tels outils de divination placent le guérisseur dans la position d'un spécialiste de la médecine traditionnelle, de la magie et du mysticisme, intermédiaire entre le monde parallèle et celui des vivants. En conséquence, sans coup férir, il parvient, à formuler un diagnostic sans appel et implacable : « votre enfant a des insuffisances au niveau du foie », dit-il.

En outre, dans cet espace de la représentation constituée d'une pièce partiellement éclairée, la mise en espace scénique est frontale. L'acteur (le guérisseur) est face au public (les parents et la patiente). Au cours de ce face à face, l'occurrence du guérisseur apparaît manifeste. Il totalise dix-huit (18) répliques tandis que son concurrent direct ne réunit que huit (8) répliques. Il est de loin celui qui a le plus obtenu l'initiative de la parole et donc celui sur qui pèse le jeu dramatique. Par conséquent, après avoir diagnostiqué la maladie, il se propose d'apporter les soins appropriés ; ils se réduisent à des écorces suffisamment efficaces à prendre en bain, selon ses propos, pour extirper le mal. Toutefois, il conditionne l'acquisition d'un tel remède à une seule exigence. Il dit :

« Je sais qu'à cause de la conjoncture économique difficile et la crise, les gens n'ont plus assez

d'argent. Eh oui, les temps sont durs pour tout le monde, aussi, vais- je vous demander des choses simples. Il vous suffit de m'apporter un bélier, deux coqs blancs et la somme de quinze (15000) mille francs ; c'est tout. » (*L'Ordonnance*, Tableau 4, p. 82)

Les propos du devin sont accueillis comme un couperet : les parents se scandalisent de la valeur marchande de la phytothérapie hors de portée. Toute tentative de marchandage est d'avance vouée à l'échec d'autant qu'une vie humaine, selon lui, est plus précieuse que la contrepartie demandée. Déstabilisés, ils s'en prennent au guérisseur : la suite des échanges tourne à l'altercation verbale ponctuée d'injures de part et d'autre avant de prendre le caractère d'une agression physique sur la personne du féticheur. Convaincu de la pesanteur de l'atmosphère et de la réelle menace sécuritaire, il met un terme à la rencontre, laissant parents et patiente dans le désarroi absolu. C'est une famille inconsolable, désespérément seule devant le tragique de sa situation, qui vient de voir son dernier espoir s'envoler.

S'agissant de *Kwao Adjoba*, l'expérience du féticheur N'Douba installe le lecteur- spectateur dans un rituel de guérison. Considéré comme une perspective pré- théâtrale ses ressorts spectaculaires s'actualisent par la transe, l'incantation, le chant, le tam- tam et la danse. Hourantier (1984) observe, de toute évidence, par ces moyens, une transition entre une cérémonie sociale et une cérémonie théâtrale qui glisse vers le jeu. Au cœur de ce spectacle se trouve être un instrument de musique, le tambour. C'est lui qui crée la transe chez le féticheur : le son qu'il émet par le jeu du tambourinaire fonctionne comme un stimulus. Ce qui provoque une libération de la parole et tout autant des mouvements généralisés du corps plus ou moins désordonnés. Mû par cette profusion incantatoire

et ce langage corporel, N'Douba connaît une transmutation progressive pour atteindre un degré de conscience à partir duquel toute possibilité s'offre à lui en vue d'extirper le mal. Le chant et la danse y concourent également car rien n'est anodin dans cette circonstance. Parvenir à la guérison du malade s'organise dès lors autour d'un spectacle qui exige l'expression d'un langage verbal, corporel et kinésique soutenu par un instrument musical. Le lecteur- spectateur se trouve alors de plain-pied dans un environnement de théâtre- rituel qui envisage N'Douba, cette figure actorielle chevauchée par une présence invisible, comme un instrument de mesure pour l'action. Christine Buhan et Etienne Kange Essiben (1979, p. 329.) soulignent que : « Seuls ceux qui parviennent au sommet de la connaissance et de la sagesse pénètrent le mystère de la richesse du corps qui ne finit pas, porteur de vie et de force, « médicament » qui communique la vie et guérit. »

Cette transe palpable par l'émoi de N'Douba le portera au point culminant pour accéder à la clef susceptible de donner la vie et guérir le malade. Comme le dramaturge exploite l'espace scénique à la mesure d'un espace villageois où acteurs et spectateurs se trouvent réunis, le féticheur assène au malade trois coups de chasse- mouche, son accessoire rituel, non sans lui dire qu'il est dorénavant à l'abri des mauvais esprits. En substance, il a montré plus de talent individuel par la transe, l'occupation scénique en tant qu'artiste. Son jeu révèle un théâtre où dominant le corps et la gestuelle, ce qui est différent du théâtre occidental qui ne voit le théâtre que sous sa forme dialoguée, privilégiant la dictature du texte donc du livre. Ainsi, ayant découvert le théâtre balinais qui favorise l'expression corporelle et la gestualité lors de l'exposition coloniale de 1931, Antonin Artaud (1964) marque son indignation vis-à-vis de cet art occidental qui accorde l'hégémonie au texte au détriment de la parole du corps.

A propos de *L'Élection d'un roi au Dahomey*, le féticheur agit par personne interposée : en effet, son aide contemple le vase sacré dédié à la manifestation de la vérité, lui transmet les images observées qu'il interprète à son tour au public. Cependant, l'assistance mystique de l'auxiliaire s'impose comme un gage de leur intention, selon la didascalie ci- après :

« L'enfant s'approche du vase fétiche : effrayé par les apparitions bizarres, il recule en poussant un cri. Kpamégan prononce quelques mots cabalistiques, met des produits dans les yeux, sur le front de l'enfant. Celui-ci n'a plus peur. Il retourne au vase. » (Acte premier, p. 183.)

Devenu plus hardi à la suite de son traitement, le féticheur lui enjoint de déclarer ce qu'il voit tout en parlant à haute voix, transparence oblige. La consultation peut dès lors reprendre. À la première étape, l'enfant qui considère attentivement le vase fétiche dresse le portrait physique de la personne aperçue. Il atteste qu'il voit passer un homme à deux cornes, portant du feu sur la tête, pourvu d'une longue queue et le corps couvert de rameaux. D'après la description élaborée, le féticheur retient que le personnage évoqué est Legba, l'esprit malin. À la deuxième étape, Tossa, l'aide de Kpamégan voit à la surface réfléchissante du vase sacré une personne de grande taille, au teint noir, à la barbe fournie, accompagnée d'un grand nombre de personnes et vêtue d'un grand pagne de velours. Elle exécute un geste symbolique avant de disparaître : elle se lève et place quelqu'un sur son siège. Ici, le féticheur confirme la présence du défunt roi. La troisième étape consacre l'apothéose du rituel. Assurément, l'auxiliaire du féticheur distingue, sur le siège naguère occupé, un homme clair, entouré de personnes tendrement aimées. Il tient un bâton et fume une pipe. Son vêtement est un grand pagne bleu. Il n'en fallait pas plus pour permettre aux partisans du

vainqueur d'exulter de joie. Gbégnon est désigné, selon les informations transmises par Tossa, le successeur du roi disparu.

La double énonciation a été exploitée aussi bien par le féticheur que l'aide. De fait, quand ce dernier observe le vase sacré, il transmet les images perçues à voix audible à l'assistance y compris au féticheur. Celui-ci à son tour les décrypte, renvoie le décodage au public ainsi qu'à son auxiliaire. C'est à ce jeu qu'ils se conforment jusqu'au dénouement de la crise successorale qui établit Gbégnon à la dignité royale.

### - **Enjeu dramatique**

Les féticheurs des trois œuvres prises en compte interviennent à un moment crucial de la fiction d'autant que leur entrée en scène résulte d'une situation de crise à trancher. En conséquence, dans la perspective d'un schéma actantiel, ils apparaissent tous comme des adjuvants influençant d'une manière ou d'une autre la fable.

La famille de N'Guana, dans *L'Ordonnance*, estimait avoir pris la bonne décision en confiant le destin de sa fille à un féticheur parce qu'elle le tenait pour sincère. Cependant, la tournure des événements liée au taux exorbitant de ses honoraires et de sa médecine doublée de l'agression sur sa personne interrompt subitement la consultation de Minan, la fille de N'Guana. La rencontre avec le guérisseur s'est soldée par un échec, ayant congédié ses hôtes. La famille doit se diriger ailleurs car leur espoir s'en trouve ruiné. La circonstance constitue un revers pour le tradithérapeute qui passe de la position d'adjuvant à celle d'opposant. Le protagoniste n'a pas atteint son objectif. Il a manqué d'orienter la fable dans le sens souhaité par les parents, c'est-à-dire faire cesser la souffrance de leur enfant. Il a plutôt laissé prospérer le tragique.

Dans *Kwao Adjoba*, le scénario est identique à celui de *L'Ordonnance*. N'Douba, le féticheur n'a pu apporter le confort

physique à Mango en dépit du spectacle qu'il a livré au seuil de sa porte et l'appel de son collaborateur qui consistait à avoir confiance en son guide. Le malade, désespéré de sa science, déclare :

Mais la proposition de ma fille n'est pas si insensée, car voilà déjà près de dix- huit mois que je mâche des feuilles et des racines, absorbe des décoctions, sacrifie des poulets et des moutons, sans compter les nombreux pagens et foulards que ma femme a été obligée de donner aux guérisseurs. Moi, personnellement, je voudrais bien me laisser conduire à Abidjan [...] » (*Kwao Adjoba*, premier Tableau, p.118.)

La patience, l'attente espérée n'ont pu modifier son destin sanctionné par la maladie. En effet, en dépit d'un investissement financier considérable et sa disposition à prendre régulièrement ses remèdes, sa santé ne s'améliorait pas. Bien au contraire, Mango était à l'article de la mort. De la sorte, il décide d'opérer un changement dans son traitement en arrêtant tout contact avec les féticheurs pour amorcer une nouvelle approche de ses soins à l'hôpital. La faillite de N'Douba réoriente la fable et le féticheur devient, pour ainsi dire, une figure opposée à la vie de son patient.

Concernant *L'Élection d'un roi au Dahomey*, l'immixtion du sorcier dans le drame oriente favorablement la destinée de la communauté. Son expérience a largement prévalu au dénouement successoral, signe de l'enracinement de son influence dans ce milieu. Mieux, il procède à l'investiture du nouveau roi, couronnant ainsi sa manœuvre au palais royal. Au cœur de cet événement, le fétiche Legba tient une bonne place. L'honneur, la puissance et la légitimité de l'héritier en dépendent immanquablement. La circonstance auréolée de chansons joyeuses marque l'ambiance festive des rites collectifs. Le roi arrive avec une suite nombreuse visiblement heureuse. C'est alors que le féticheur du palais habille le nouvel élu d'une

tenue immaculée, le costume rituel qui sied à l'occurrence pendant que la suite du roi demeure dans une attitude recueillie. Puis porté par deux membres influents de sa famille, le tout nouveau représentant du peuple, accompagné de danseurs et de chanteurs, fait trois fois le tour du fétiche. L'ordre, la gravité majestueuse rehaussent cette cérémonie rituelle. On le voit, la médiation de Kpamégan a été décisive à la succession du défunt roi. C'est pourquoi Mineke Schipper atteste que : « L'expression dramatique peut servir à ordonner et maîtriser le monde, afin d'assurer la continuité de l'espèce. Toutefois, l'homme en imitant, ne cherche pas seulement à stabiliser, mais aussi à modifier, à influencer son monde [...] » (1984, p. 12.)

Le recours au féticheur dans les affaires politiques du royaume a assurément évité son implosion et déterminé sa pérennité. Il en est ainsi parce que la relation à la transcendance structure et conditionne la vie sociale, politique et éthique de l'Afrique traditionnelle. L'obéissance à une quête permanente du transcendant, selon Gabriel Tchonang (2013), donne à sa vie un caractère sacré et sacré. Dans la perspective de la dramaturgie, Kpamégan a eu un impact significatif sur la fable. Il est parvenu à résoudre le conflit dramatique en réussissant à choisir un successeur au roi disparu par sa science et à l'introniser. Cependant, il y a lieu de relever que l'intrusion du sacré dans l'univers politique, n'est pas un fait nouveau. L'Europe du Moyen Âge l'a expérimenté avec l'emprise de l'Église sur les institutions socio-politiques et aujourd'hui encore, les exemples du Vatican et des monarchies du Golfe Persique restent enracinés et inviolables.

## ***2.2. Portrait moral du féticheur***

Notre analyse s'oriente maintenant sur le caractère des différents féticheurs que les ouvrages examinés définissent. *L'Élection d'un roi au Dahomey* propose un féticheur de cour des années 1930, *Kwao Adjoba* montre un féticheur des années

1955, date de publication de l'œuvre, *L'Ordonnance* met en scène un féticheur d'après les indépendances africaines en considération de 2008, année de publication du dernier texte dramatique. Du point de vue chronologique, eu égard à leur discours lors de leur jeu scénique, il y a trois féticheurs qui révèlent des particularismes propres à chacun.

Établi dans un quartier populaire d'une capitale africaine, le féticheur de *L'Ordonnance*, tire sa pitance à partir de ses sessions de consultation et de la pharmacopée qu'il propose à ses clients moyennant de l'argent. À N'Guana venu le rencontrer pour le cas de sa fille mal en point, il a décelé sans difficulté son problème sanitaire qui la rongeaient par le truchement de ses cauris. C'est un guérisseur chevronné à la pratique de l'art divinatoire. Cependant, son talon d'Achille demeure l'argent. Il en veut tout de suite et davantage. Pour lui, chaque instant doit être capitalisé. C'est pourquoi le coût de sa pharmacopée est prohibitif. De fait, l'homme se trouve être un cupide dans le costume d'un féticheur pour tyranniser psychologiquement ses clients et les exploiter au mieux. Il a le toupet de justifier son défaut par le contexte social qui provoque l'imposition de sa clientèle. En effet, ses charges familiales, la location de son logis et d'autres obligations, dit-il, sont de nature à demander une contrepartie pécuniaire. Il apparaît alors comme un vil marchand d'herbes mû uniquement pour son intérêt matériel. Cependant, sa relation avec ses hôtes est conflictuelle ; il supporte à peine la contradiction et manque de tolérance.

N'Douba s'impose comme un excellent chorégraphe. Cependant, il a manifestement échoué dans sa tentative de donner à Mango sa santé en dépit d'une longue période de prise en charge sanitaire. Concernant sa vie, le malade n'a pas hésité à payer au féticheur en numéraire et en nature ses soins pour sortir de l'impasse. Dix-huit mois de traitement, dix-huit mois d'insuccès, dix-huit mois de dépenses gratuites. Tel est le triste bilan du féticheur qui prétendait posséder l'art de guérir les

malades. Mango et sa maisonnée se sont laissés bernés par les propos hypocrites de N'Douba et son complice. De toute évidence, ce féticheur est un imposteur.

Kpamégan, le féticheur du palais représente l'une des têtes du pouvoir du souverain traditionnel et à ce titre, il trouve sa place dans la hiérarchie dominante. C'est un homme alerte qui se soucie des affaires en lien avec la puissance souveraine. Reconnu par sa communauté comme une personne dotée d'un bon sens de discernement et de profondeur, il est impérieusement convoqué à la cour pour apporter son concours à résoudre la crise de succession. Pour le patriarche Sovi, il est l'homme de la situation vu qu'il détient l'infaillible flambeau de lumière de leurs aïeux susceptible de sauver la circonstance. Deux adjutants à savoir, le vase sacré et Tossa, un jeune garçon sont convoqués pour procéder à la consultation publique. Comme il détient le secret des formules magiques et des produits qui s'y rattachent, il conditionne son aide pour provoquer le bon déroulement de sa session consultative. Il se veut transparent et impartial. Procédant méthodiquement, et décodant les images transmises pour éclairer la lanterne du public, il apparaît comme un fin connaisseur de sa culture. Patient et persévérant, il a su désigner le successeur du défunt roi, sans hérissier personne. Son influence légendaire a permis d'unifier davantage sa communauté. C'est à lui qu'est revenue la lourde tâche de légitimation du nouveau roi sous le regard bienveillant de Legba, le fétiche. Sa responsabilité est immense et sécurisante sa fonction pour le grand bien de tous.

Au regard de ce qui précède, on observe trois féticheurs dont les caractères analysés autorisent à découvrir deux groupes manifestement antinomiques. Le premier groupe présente des défauts notables d'autant qu'il est, entre autres, attaché au matériel. Le deuxième quant à lui s'est attelé à mener sa tâche à terme de manière à susciter l'adhésion de tous afin de préserver,

en défendant dans l'honneur, son pouvoir, son titre et l'équilibre politique du royaume.

Tout bien considéré, l'option du personnage du féticheur est de nature à installer sous les projecteurs la part du spectaculaire inhérente à la dramaturgie d'Afrique Noire. Dans cette optique, l'existence même du texte dramatique n'étouffe pas la représentation qu'il contient. Et c'est cette part du texte qui actualise les ingrédients du spectacle auquel se livre le féticheur. Aussi, son jeu pétri de théâtralité est-il travaillé par la force d'illusion théâtrale qui s'appuie sur la matérialité d'objets scéniques et de lieu pour promouvoir un théâtre plus destiné au regard qu'à l'ouïe. En outre, au-delà de son jeu, il se dresse un portrait psychologique à la fois péjoratif et mélioratif tenant compte de son contexte socio-historique. Cependant, quel peut être l'enjeu du recours au personnage du féticheur dans le théâtre africain ?

### **3. Enjeu de la représentation du féticheur**

Pris en tant que personnage au théâtre traditionnel, l'intervention du féticheur dans la dramaturgie d'Afrique Noire revêt un enjeu tri-dimensionnel. Il est psycho-social, se rattache à la théâtralité et à la culture.

Sur le plan psycho-social, le féticheur, on l'a vu, s'est illustré par plusieurs actions dramatiques relatives à des sessions de guérison et de succession. Pour les premières, ayant accordé de l'intérêt aux espèces sonnantes et trébuchantes, il n'a pu parvenir à un objectif dramatique. Bien au contraire, il a fait étalage d'un déficit de valeurs morale et sociale. Il aurait pu être poursuivi pour non-assistance à personne en danger selon ce que prescrit la loi moderne dans le cas de *L'Ordonnance* et pour abus de confiance s'agissant de *Kwao Adjoba*. Quand le féticheur est introduit dans le processus de succession, il apporte toute sa

science à la sauvegarde de l'intérêt communautaire qui n'est rien d'autre que la paix et la continuité du royaume. Il incarne alors des valeurs sociales et morales positives telles que la solidarité, la probité et la dignité. Le théâtre révèle ainsi d'une part les défauts des hommes et d'autre part, il insiste sur leurs qualités. Ce que la dramaturgie d'Afrique Noire par l'entremise du féticheur admet comme exemplification dans sa fonction pédagogique. Elle montre les insuffisances des hommes et indique la voie à suivre pour s'améliorer. Dans ce sens, pour reprendre l'expression si chère à Bakary Traoré, le théâtre africain a une fonction éminemment sociale. Quand il corrige pour ainsi dire les caractères des hommes, il améliore en conséquence leur société. Traoré Bakary peut alors remarquer que :

« Comme tous les arts, le théâtre négro- africain ne peut échapper aux impératifs sociaux. Car le théâtre négro- africain, comme tous les arts, répond à des besoins fondamentaux, besoins de l'individu, besoins des ensembles sociaux. Entre autres, sa fonction est d'assemblage parce que l'art est assembleur d'hommes ; il sert à la cohésion, à la prise de conscience. » (*Actes du Colloque sur le théâtre négro- africain*, 1971, p. 211.)

Autant le théâtre négro- africain est utile à la société et privilégie le lien qui permet de créer un pont avec les autres dans une dynamique de participation de tous autant le féticheur peut être associé à ce projet à l'instar de Kpamégan, le féticheur du palais, pour permettre de relever ce défi psycho- social.

De plus, l'intrusion du féticheur dans la dramaturgie se rapporte à une représentation dont les ingrédients dramatiques mettent en valeur un aspect des richesses culturelles du continent

noir. Ces accessoires de jeu et les ressorts dramatiques mis à contribution s'articulent comme suit :

- Dans *L'Ordonnance*, l'arsenal dramatique du féticheur se compose d'un miroir, de cauris et d'une peau d'animal lui servant de siège. Le lieu où se passe l'action est figuré par la pièce d'une maison. Dans ce décor orné de peaux d'animaux, le féticheur s'adonne à une partie de rite de consultation ;

- *Kwao Adjoba* offre des ressorts et accessoires dramatiques tels que : la danse, le tam-tam, le chant, le chasse-mouche. Le lieu scénique ouvert figure le pas de porte de la demeure de Mango. Ici, il est question d'un rite de guérison ;

- Les accessoires scéniques et dramatiques de *L'Élection d'un roi au Dahomey* se réduisent au vase sacré, au fétiche Legba et au costume rituel à couleur blanche. Le lieu scénique se trouve être la cour royale. Le rite exécuté par le féticheur est d'ordre successorale.

L'usage des rites, des accessoires théâtraux et des lieux forme l'énonciation scénique qui renvoie d'une part à des référents culturels et d'autre part à des formes et représentations théâtrales telles que vécues par les communautés d'Afrique au sud du Sahara. Le recours à ces codes dramatiques tranche avec le théâtre occidental selon la perspective artaudienne pour faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'en appréhender la théâtralité. Cette forme de théâtre a inspiré Marie-José Hourantier avec le théâtre- rituel, Werewere Liking avec l'art des marionnettes pour rompre selon ses propos avec le théâtre occidental de sorte à aboutir à une œuvre dramatique qui rend compte de la vie sociale des Africains. Il permet de concilier le lecteur- spectateur avec les origines sacrées et festives du théâtre pour s'inscrire dans la recherche d'une dramaturgie spectaculaire. Dans cet environnement théâtral, l'espace scénique est constamment influencé et modifié par l'étroite proximité des regardants et du regardé de façon à

provoquer la naissance d'une esthétique novatrice en l'occurrence, le théâtre de participation basé sur la rupture du quatrième mur, selon la métaphore de Brecht. Pour Abdelmajid Azouine (2018), l'idée est de déconstruire et d'élargir l'aire de jeu afin de créer une osmose entre spectateurs et acteur, dans le cas d'espèce, le féticheur.

Par ailleurs, sur le plan culturel, l'ensemble de ces objets et ressorts dramatiques mis à profit par le féticheur s'inspire des traditions culturelles plus ou moins éloignées les unes des autres pour construire des spectacles dans des espaces plus ou moins ouverts. Bien qu'ils sacrifient au folklorisme, ils expriment le dynamisme culturel pour affirmer l'histoire et l'identité culturelle des peuples noirs qui les ont élaborés. Du reste, en se conformant à Jean-Jean-Marc Moura (2019 : 192), l'insistance sur ces aspects socio-culturels centrés sur ces œuvres permet de souligner leurs aspects idéologiques. Dans un contexte de domination hégémonique de la culture occidentale, l'utilisation du personnage du féticheur par les auteurs dramatiques, de même que les formes et accessoires théâtraux empruntés aux cultures locales, concourt à la promotion d'un théâtre authentiquement africain et autonome. C'est dans cette optique que Bakary Traoré qui cite Césaire écrit :

le théâtre africain doit correspondre à une nouvelle ère, celle des responsabilités. Le théâtre, c'est la vie qui s'analyse elle-même. L'Afrique éprouve non seulement le besoin de vivre, mais de se regarder. Le théâtre fait office de miroir. Il facilite la prise de conscience. Cette forme d'art atteint le grand public, le met en contact direct, le frappe et permettra aux peuples de couleur de prendre conscience de leurs problèmes. (Bakary Traoré, *op.cit.*, p. 213.)

Le théâtre africain par ses formes et représentations rassemble par le jeu acteurs et spectateurs pour devenir un puissant vecteur de désoccidentalisation. Dans cette perspective, il peut alors jouer un rôle fondamental dans le rejet de l'aliénation culturelle et politique, carcan de l'Afrique contemporaine.

Le féticheur se présente au lecteur- spectateur sous un double visage : il est à la fois un personnage dramatique et un acteur. En premier lieu, il a subi une transformation psychologique pour donner à voir une meilleure version de lui-même, selon le pôle choisi. En second lieu, acteur, ses objets théâtraux ou scéniques sont maintenus dans leur usage ordinaire pour acquérir une caractéristique scénique, au nom de la mimésis, dans l'intention de servir sa cause. En outre, en s'inspirant des cultures d'Afrique Noire, les auteurs dramatiques qui recourent à ce personnage militent en faveur d'un rejet des formes de théâtre occidentales pour les substituer à des formes théâtrales authentiques dotées de puissance dramatique avérée.

## **Conclusion**

Le personnage du féticheur, tel qu'il se présente, est un révélateur de pratiques culturelles spécifiques et de faits sociologiques se rattachant à l'Afrique coloniale et contemporaine. Les conditions de son jeu, la mise en jeu des situations campées, son jeu scénique se mesurent à la fois par l'intention de représenter le réel. Introduit à juste raison dans ce schéma réaliste, le féticheur peut alors combler les attentes psychologiques et affectives du lecteur- spectateur pour susciter l'identification. Très naturel d'ailleurs, son jeu théâtral est manifestement influencé par l'activité professionnelle du féticheur traditionnel dont il incarne le rôle. Il constitue, comme le griot, un emprunt du théâtre moderne au théâtre traditionnel. Cette forme de dramaturgie, influée par la littérature orale où la

représentation domine tout, reflète une des possibilités de l'art dramatique africain dont l'expression théâtrale plus audacieuse et plus vivante contraste irrémédiablement avec le théâtre occidental confiné plus au texte dramatique.

### **Bibliographie**

AMON d'ABY Jean- François, 1956, *Kwao Adjoba*, Scorpion, Paris.

ARTAUD Antonin, 1964, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris.

BUHAN Christine, ESSIBEN Etienne Kange, 1979, *La Mystique du corps*, L'Harmattan, Paris.

COLLECTIF, 1971, *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain*, Présence Africaine, Paris.

COLLECTIF, 1935, *L'Élection d'un roi au Dahomey*, pièce écrite et jouée par les élèves de William Ponty originaires du Dahomey (Bénin), n° 90-91, pp.181-189, *L'Éducation africaine : Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F.*, Dakar.

CUCHE François-Xavier, 1971, « L'Utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro- africain moderne », in *Actes du Colloque sur le théâtre négro- africain*, pp. 137-142, Présence Africaine, Paris.

DANAN Joseph, 2017, *Qu'est- ce que la dramaturgie ?*, ACTES SUD, Paris.

FOFIE Jacques Raymond (dir.), 2018, *Formes et représentations théâtrales au Cameroun*, L'Harmattan, Paris.

GODIN Jean Cléo, (1997), « Les Avatars du réalisme québécois », in *Jeu*, vol.4, n°85, pp. 65- 72.

HOURANTIER Marie-José, 1984, *Du Rituel au théâtre-rituel*, L'Harmattan, Paris.

MOURA Jean-Marc, 2019, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, collection Quadriga Manuels, Paris.

NGANDU NKASHAMA Pius, 1979, *La Littérature africaine écrite*, Editions Saint-Paul, Paris.

1993, *Théâtres et scènes de spectacle*, L'Harmattan Paris.

PAVIS Patrice, 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.

PONT-HUMBERT Catherine, 1995, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Ed. J. C. Lattès, Paris.

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

ROY-REVERZY Eléonore (éd.), 2002, *Réalisme et naturalisme : anthologie*, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », Paris.

SCHIPPER Mineke, 1984, *Théâtre et société en Afrique*, NEA, Abidjan.

SEBEOK Albert Thomas, 1989, « Fétiche », *Etudes littéraires*, Département des littératures de l'Université Laval, 21 (3), pp. 195- 209.

SORO Guéfala, 2008, *L'Ordonnance*, Vallesse Editions, Abidjan.

SURGY Albert de, 1993, « Les Ingrédients des fétiches », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, Ecole pratique des hautes études. Sciences humaines, 1<sup>er</sup> novembre 1993, pp. 103-143.

TCHONANG Gabriel, 2013, « Quelle mystique pour la renaissance africaine ? » *Théologiques*, n°2, Vol. 21, pp.251-284.

TRAORE Bakary, 1971, « Le Rôle social du théâtre africain », in *Actes du Colloque sur le théâtre négro- africain*, pp.212-218, Présence Africaine, Paris.