

ESTHETIQUE ET DRAMATISATION DE LA VIOLENCE DANS *AMORO* DE JACQUES PROSPER BAZIE : EXPRESSION ET TYPOLOGIE

Nongzanga Joséline YAMEOGO

Université de Ouaga Pr Joseph Ki- Zerbo - Burkina Faso

Université Franche Comté de Besançon - France

yameogojoceline@yahoo.fr

Résumé : La pièce de théâtre, *Amoro*, de Jacques Prosper Bazié porte les stigmates d'une communauté dévastée par une confrontation brutale et sanglante, d'une société atrocement affectée dans sa dynamique communautaire, d'un peuple traumatisé et violenté. Aussi, le présent article se propose d'examiner les stratégies discursives, langagières, verbales, mobilisées pour dire la violence. Quels procédés littéraires sont mis en place pour entraîner le lecteur dans un univers violent ? Quelles caractéristiques définissent l'imaginaire « bazién » de la violence ? Cet article questionne l'espace et les enjeux de la violence communautaire, sous l'angle de la théorie et de la création littéraires.

Mots clés : Esthétique, dramatisation, violence, Pragmatique, *Amoro*

Abstract : The theater piece, *Amoro*, by Jacques Prosper Bazié carries the stigma of a community devastated by a brutal and bloody confrontation of a society excruciatingly affected in its community dynamics, of a traumatized and abused people. This article therefore sets out to examine the discursive, linguistic and verbal strategies used to say violence. What literary procedures are in place to draw the reader into a violent universe ? What characteristics define the « bazién » imagination of violence ? This article questions the space and the challenges of community violence from the angle of literary theory and creation.

Keywords : Aesthetic, dramatization, violence, pragmatic, *Amoro*

Introduction

La violence est très présente dans les pièces de théâtre. En effet, des dramaturges comme les tragiques grecs, Shakespeare, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré disent la violence dans leurs œuvres. S'inscrivant dans cette lancée, Jacques Prosper Bazié met en texte des sentiments dévastateurs et de pulsions destructrices dans *Amoro*. Cette pièce de théâtre est le lieu d'expression de la cruauté, de la férocité et de l'atrocité de Samory. C'est une violence sujette à des mutations thématiques et esthétiques qui la font évoluer tout au long de la pièce. Prise au piège d'événements tragiques, atroces et d'actes révolutionnaires qui ne peuvent être tus, la dramaturgie de Bazié est hantée par les images horribles de la confrontation sanglante entre *Amoro* et Samory dont elle se fait l'écho. Comment la violence se manifeste-t-elle dans *Amoro* ? Quels sont les moyens mis en œuvre pour la dire ? Pour répondre à ces questions, nous exploitons les travaux de Jean-Pierre Ryngaert et Jean-Pierre Sarrazac qui proposent des pistes d'analyses et des voies d'entrée dans le texte dramatique.

Notre démarche est de poser la violence comme une réalité en étroite relation avec son univers d'émergence. Le présent article sur les structures théâtrales de la violence s'organise autour de trois axes. Le premier renvoie à la dramatisation de la violence dans *Amoro*. Le deuxième révèle les procédés de sa dramatisation. Le troisième est consacré aux implications signifiantes des stratégies langagières pour dire la violence sur les plans esthétique et pragmatique.

1. La dramatisation de la violence dans *Amoro*

Ce point est consacré aux stratégies de mise en drame de la violence dans la pièce en étude. Jacques Prosper Bazie s'appuie sur quelques aspects folkloriques de la littérature et des traditions orales. Ce qui explique le recours aux proverbes, maximes et dictons. La pièce décrit des enjeux politiques dialectiques et met l'accent, sur l'action du héros du Noumoundara. L'héroïsme des Tiéfos a contribué à retracer l'histoire de ce peuple. Cela répond au souci de restituer le passé. Il s'agit d'une violence compensatoire qui réhabilite, voire revendique les violences assumées par les Tiéfos à travers la magnificence de leur bravoure.

À ce repositionnement, succède la monstration d'une lutte révolutionnaire organisée par un peuple brimé, en vue d'accéder à sa libération. En plus de l'éloge de la grande figure des Tiéfos, il s'agit des exactions de l'envahisseur. C'est une illustration d'une violence exutoire et cathartique. Cette forme de violence forge la fable dramatique durant la période de la révolution voltaïque, où la répression fait place à la réhabilitation, à la libération des peuples. Cette féroce lutte génère beaucoup de douleur, de cris, de sang et de mort.

La révolution étant propice à la dénonciation de l'oppression, cette période constitue le bon moment au cours duquel, Jacques Prosper Bazie se décharge de son désir de révolte. C'est une sorte de défoulement qui procède d'une représentation systématique des violences sociales. Ces aspects correspondent aux temps forts d'un processus qui éclaire l'histoire des Tiéfos. Aussi, Jacques Prosper Bazie est-il passé d'une violence de la souveraineté territoriale à une violence politique engagée contre l'autorité d'Amoro. Plus que de se confondre à l'histoire des Tiéfos, ces formes de violence constituent le point de départ d'une dramatisation.

1.1 L'expression de la violence

La pièce de théâtre, en étude, dit une violence qui s'est déroulée à Noumoundara. Le dramaturge, pour exploiter cette situation dramatique, investit les entrelacs de l'histoire des Tiéfos et apporte une vérité documentaire. Jacques Prosper Bazie donne, ainsi, à voir la résurrection du passé du Noumoundara comme une enquête qui a mobilisé un recueil de témoignages, des archives et une critique de sources. Certes, il repose cette somme documentaire sur une enquête approfondie, méthodique menée avec des outils scientifiques, mais il ne se contente pas de visiter les lieux du drame et de mobiliser les documents qui illustrent son récit. Cela met en exergue

l'intentionnalité du dramaturge, celle de restituer la mythique bataille de Noumoundara de façon documentée et d'assurer une transmission vivante de ce passé.

Les conflits en question, sont issus d'affrontements entre communautés rivales dont les intérêts divergent. Bien qu'étant constituée, du point de vue de la forme, d'un brassage esthétique (la littérature orale et l'historiographie), la pièce de Jacques Prosper Bazié, reste une œuvre fortement thématique. L'accent est mis sur la vraisemblance des événements racontés, l'objectif final étant d'informer le lecteur des réalités du passé des Tiéfos. De là, découle la primauté de l'histoire sur les moyens de transcription de la violence. Dès lors, l'expression de la violence dans ce théâtre, se résume à un traitement thématique qui prend son ancrage dans la culture traditionnelle. La consultation de marabouts, l'invocation de puissances célestes, spirituelles sont autant de faits qui dominent la pièce. Nous essayons de voir, comment ces éléments culturels qui, du reste, génèrent la violence, parviennent à occuper l'espace dramatique.

-Les matériaux de l'écriture de la violence

Pour rendre compte du massacre des Tiéfos, Jacques Prosper Bazié a recours à des procédés littéraires qui traduisent l'émotion et explorent l'intimité des expériences collectives/individuelles des personnages. Il s'agit de la métaphore animalière et des événements liés au quotidien traditionnel africain. Ces deux réalités constituent les sources d'inspiration de Jacques Prosper Bazié, mais aussi, les caractéristiques de sa pièce.

► *La métaphore animalière*

Omniprésente dans la fiction littéraire, « la métaphore animalière est abordée tantôt comme outil analogique [...] tantôt comme objet d'altérité [...] » souligne Michel Martin-Sisteron (2006, p7). Ainsi, elle est, ici, la manifestation d'un concept telle l'image du léopard et du lion. Ce qu'illustre Jacques Prosper Bazié (1986, p15) en ces termes : « Je conseille à mon frère la prudence du léopard et la colère du lion ». Ce propos allusif aborde de manière critique et métaphorique la conduite de l'Almamy et l'aguerrit face à cette situation qui semblait lui échapper. Ainsi, cette rhétorique de l'allusion éveille dans l'esprit de Samory l'idée dont le marabout ne parle de façon expresse. Ce procédé stylistique permet d'enseigner un auditeur averti par peu de mots. La métaphore animalière traverse toute la trame dramatique en étude. C'est une donnée constante de l'imagination de l'auteur.

► *L'exploitation de proverbes, de dictons, de maximes et de sentences*

D'origine folklorique, ces formules constatent des faits, résument une théorie ou tirent une conclusion des constats, expriment un conseil, énoncent un enseignement, édictent une règle de conduite et émettent un jugement moral, dogmatique. Ces formules métaphoriques, imagées, allégoriques et symboliques témoignent d'une conviction déjà éprouvée. Ce que traduisent les propos du grand notable Madou : « Un homme sans terre [est] pire qu'une hyène

vagabonde [...]. J'ai entendu les griots clamer que qui honore et vénère le sol des siens ne sera jamais perdu dans la furie des combats [...] », Jacques Prosper Bazié (1986, p17)

► *La pièce est inspirée d'un fait historique réel*

La transcription du récit historique sur la bataille de Noumoundara sur le terrain dramatique est marquée par la narration de faits réels. Cela fait de la pièce de théâtre, un entrecroisement de l'histoire et de la fiction. Ce qui est, pour Paul Ricoeur (2000, p739), constitutif de toute écriture de l'histoire. Cela implique que Jacques Prosper Bazié transforme l'histoire en fiction, mais ne l'efface pas quand bien même que sa rhétorique et sa dramatisation soient à la frontière de l'histoire et de la littérature. Recrétés par le dramaturge, les événements mis en intrigue sont adaptés à la réalité orale. Cette réadaptation s'aperçoit à travers la dramatisation du récit qui donne la parole directement aux personnages. Ces personnages s'expriment en style direct.

La pièce recourt à la métaphore animalière, à l'exploitation des proverbes, des dictons, des maximes, des sentences. Ces éléments relèvent de la réalité orale. Le réalisme dans la dramatisation facilite la pénétration du présent par le passé. Aussi, le langage métaphorique et les formules consacrées constituent l'armature du discours traditionnel. En plus de reconstruire le passé des Tiéfos, dont elle est l'écriture dramatique, le fond et la forme sont des emprunts à la tradition. La tradition constitue, également, une autre source d'inspiration à l'imaginaire dramatique de Jacques Prosper Bazié.

-La tradition

La tradition constitue pour Jacques Prosper Bazié, une riche matière de réflexion. Il y tire directement certains thèmes abordés dans la pièce.

► *Il s'agit du fétichisme transposé dans la trame.* Il développe un domaine de la vie du peuple de Noumoundara et du Wassoulou. Ceux-ci, croient en des êtres surnaturels, aux mânes de leurs ancêtres censés leur garantir protection, soutien, assistance et victoire. Le fétichisme et le maraboutage sont au cœur de la vie des deux groupes sociaux. Ces pratiques régissent le fonctionnement et partant conditionnent le comportement des peuples. Les divinités occupent une place importante dans la vie traditionnelle. Les fétiches et les vertus prémonitoires ont un pouvoir et peuvent influencer sur les personnages. *Amoro* galvanise ses hommes par l'assurance que donne le sacrifice immolé aux ancêtres. Il y fonde sa détermination, sa bravoure. Leur sort en dépend et le dénouement des affrontements est fonction de l'avis des ancêtres.

► *En plus de ce volet, Jacques Prosper Bazié recours au discours du griot dans sa pièce.* Maître de la parole, gardien de la tradition orale, conservateur des mœurs ancestrales, le griot joue un rôle social important. Son statut fait de lui, le conseiller proche du roi. Responsable de la tradition orale, le griot transmet entre autres l'histoire et la poésie. Cet art oratoire est un genre vivant. Les paroles du griot malgré une certaine fixité, s'adaptent à chaque interlocuteur et se renouvelle constamment. Ce sont des paroles empreintes d'une force de

persuasion. Des formes littéraires de ce discours oral, se structurent et évoluent pour se conformer au contexte social de communication. Dans la pièce, les discours du griot ont une portée idéologique et un impact politique. Le griot officialise des statuts tout en glorifiant l'identité et les valeurs culturelles des Tiéfos. Ces paroles formalisées possèdent un pouvoir : celui de faire en sorte que le grand chef Amoro se rende compte de l'impuissance de ses hommes face à la férocité de Samory. Même si elles n'engagent que l'orateur, les paroles proférées font exister la peur, la possibilité de l'échec. Ainsi, les échanges qui rythment la vie autour d'Amoro et de ses hommes se fondent en partie, sur la pratique régulière de cet art verbal. Il se dégage un lien entre la forme du texte oral et les valeurs de la société tiéfolaise engagée dans l'acte de parole. Ce qui met la dramatisation du récit en rapport avec la société qui le produit. Toute chose qui révèle l'influence du style du griot sur la structure des rapports langagiers.

Le griot, ici, apparaît comme un gardien héréditaire de la tradition orale et un garant généalogique. Par des formules stéréotypées, le griot d'Amoro rappelle les exploits des héros du passé, tout en insistant sur leur prévenance, leur prudence, etc. De par ses discours, il donne sens aux événements et les adapte à la vie sociale actuelle. Il place les événements dans leur contexte et demande à Amoro de capituler. Ce qui a pour conséquence le mépris de Madou, l'un des grands notables. Il se trouve en rupture avec les ambitions, aspirations de celui-ci : d'où sa contestation. Cette interaction entre le griot, Amoro, Madou et les autres révèle un statut ambivalent du griot dans la tradition orale, à la fois admiré, méprisé et contesté. Toutefois, son langage est ancré dans le social. C'est une satire sociale qui interpelle, sur le retour aux origines dans toute entreprise humaine.

Il faut retenir que la pièce est le produit de l'imaginaire créé à partir des réalités socio-culturelles du Noumoundara et du Wassoulou. La dramatisation de ce fait historique, permet un dévoilement de la violence. Il s'agit de deux communautés, l'une est foncièrement animiste et l'autre est musulmane. L'interaction entre ces deux groupes sociaux montre aussi, que les relations sociales se construisent par et dans le langage. Le discours violent, peut être la cause d'un affrontement. La fonction de l'agir communicationnel est ici, d'établir un consensus social du langage.

-La manifestation de la violence à travers les catégories dramatiques

La violence qui se déploie dans la pièce de Jacques Prosper Bazié s'exprime à travers le discours des personnages, le dualisme et l'éclatement de l'espace, le dérèglement du temps et les actions des personnages.

► Le discours des personnages

Le discours est l'énonciation assumée par chaque personnage et qui s'inscrit dans le discours global du dramaturge. La parole des personnages est empreinte des différentes étapes de l'affrontement. C'est un discours mouvant dont les caractères semblent liés à l'évolution du conflit. Tout est parti d'un discours initial de refus qui s'est progressivement mué en paroles injurieuses,

menaçantes et d'intimidation. De ces propos vexants, l'on est parvenu à des propos d'incitation à la violence. Le discours de contestation est proféré en guise d'opposition aux desseins de Samory. Ce que corrobore la réplique d'Amoro:« *Griot, plutôt la mort que l'asservissement* », Jacques Prosper Bazie (1986, p24)

Ce refus catégorique du camp d'Amoro n'a pas pu repousser les velléités de domination affirmées par le camp de Samory. La négation dans ces discours est comparable à celle de « l'homme révolté ». Son non traduit l'existence d'une limite à ne pas dépasser. Cette délimitation de frontière rencontre la désapprobation du camp de Samory qui se lance dans des attaques verbales. Ce qui contribue au durcissement du discours. Les hommes de l'Almamy recourent à des propos injurieux. C'est par exemple, « *Il faut que ces sauriens sachent que le margouillat ne sera jamais le petit-frère du caïman.* » Jacques Prosper Bazie, (1986, p13)

Ainsi, les Tiéfos sont qualifiés de « sauriens ». A cette désignation dégradante, s'ajoutent les menaces qui viennent renforcer la violence du discours de résistance. Ces discours comminatoires retentissent en échos dans le camp d'Amoro où plusieurs voix s'engagent à lutter plutôt que de se laisser asservir, [...] L'homme qui meurt pour le pays de ses pères renaît cent fois de ses cendres. », Jacques Prosper Bazie (1986, p22)

Le discours est le premier outil de la violence dans la mesure où, il traduit l'organisation de l'affrontement. C'est à travers la parole que les personnages conçoivent le combat à mener. Les stratégies d'attaque exercées sur le terrain, font préalablement l'objet d'un débat. La fréquence des rencontres, des échanges est la manifestation d'un conflit qui est avant tout, une réalité discursive.

Les échanges entre Amoro et ses hommes rendent compte de l'organisation mise sur pied pour repousser les sofas de l'Almamy. Les propos des soldats d'Amoro révèlent une réplique solide. Amoro, lors de la deuxième entrevue ordonne à ses hommes de renforcer la surveillance et de se disperser aux alentours du village. Préfigurant un affrontement sanglant, ce discours dévoile la stratégie de guerre mise en place contre Samory. C'est la preuve que l'énonciateur lui-même est un puissant stratège pour qui la guerre est un art exigeant que toute action, soit planifiée et donc bien réfléchi. Le discours apparaît de ce point de vue, comme une action parlée. Par sa force performative, en effet, la parole énoncée constitue simultanément l'acte auquel elle se réfère : la guerre. Quand :

Samory dit à ses sofas : « Vous détruirez cases et champs, bosquets et fétiches. Brûlez moissons et greniers. Rasez les fondations. Il faut que de la demeure du peureux, l'on contemple flamber le toit du courageux. Mon cheval s'abreuvera du sang des orphelins et se baignera dans le caillot des cafres. N'épargnez pas un nourrisson (...) Jacques Prosper Bazie, (1986, p 26)

et qu'Amoro ordonne à ses hommes de doubler la garde des miradors, cela n'est rien d'autre que de la violence transcrite par l'outil langagier.

Somme toute, le discours revêt un caractère offensif dans la mesure où, il est produit comme élément de riposte à une puissance étrangère. Plus on progresse dans le conflit, plus la parole devient grave, restituant ainsi, le mouvement de résistance à la conquête de l'Almamy. Dans les différents

niveaux de discours énoncés, transparaisent les temps forts des hostilités. Le discours est par conséquent, le reflet de la lutte engagée et donc construit à son image, tout comme l'espace et le temps dans lequel il est produit.

► *L'espace-temps comme élément stratégique de combat*

L'écriture de ces deux catégories dramatiques répond au caractère marxiste de la pièce étudiée. C'est pourquoi l'espace, représenté dans une structure dualiste à la base, va connaître un éclatement. Ce qui permet de voir l'ampleur du phénomène qu'est la conquête de Samory. Il y a dans ce traitement, non pas une politique de rétablissement organique des faits, mais un besoin naturel de dénoncer les exactions de l'Almamy. L'organisation de l'espace reflète clairement le conflit entre le Noumoundara et le Wassoulou. Son caractère dualiste fondé essentiellement sur les catégories religieuses, rend compte de la politique d'injustice et d'inégalité criarde que génère l'invasion.

L'espace est comme un élément stratégique de combat. Il s'agit essentiellement de l'espace textuel qui s'appréhende comme le cadre d'accomplissement de la fiction, du déploiement des actants. C'est également le lieu d'affrontement entre les antagonistes qui créent un climat conflictuel. L'espace se trouve ainsi étroitement lié aux éléments qui le composent dans la mesure où, tous concourent à le déterminer. Dans la pièce étudiée, l'espace reste fortement influencé par le mouvement de résistance mis en scène, en l'occurrence, le palais royal. Servant de cadre de concertation aux personnages, il constitue le lieu principal de la rébellion. Les rebelles s'y réunissent afin de mettre en place des tactiques pouvant, permettre de repousser les troupes de l'envahisseur. Dans le camp d'Amoro, c'est la salle d'audience du palais qui abrite la concertation entre Amoro et Madou, les griots, les notables quant à l'attitude à adopter face au « déferlement » des hommes de Samory. Le palais royal se transforme en un véritable quartier général. Il s'y réfugie constamment en compagnie de ses notables pour convenir des offensives à mener, mais aussi, pour faire le point de la situation de guerre.

Acte 2, Scène 3, Le griot : « nos camps sont dévastés, brûlés par les sofas... Leurs poignards mangeront de la chair des ennemis », Jacques Prosper Bazié, (1986, p20)

Acte 3, Scène 2, Second guerrier : « Frères, l'aile droite de notre armée a été massacrée. Les soukalas de Darsalamy ont été brûlés. Amoro, nos chefs de file Soungalo et Chinoké sont morts. » Jacques Prosper Bazié, (1986, p27)

Acte 3, scène 4 Madou : « Tam-tams, dites-moi que Noumoundara n'est pas mort. » Jacques Prosper Bazié, (1986, p 29)

L'espace est donc une catégorie au service de la résistance. Son écriture est fonction de la manifestation de ce mouvement et de son traitement. Parti d'un affrontement, la rébellion s'est muée en un vaste mouvement d'exil, ayant pour but de fuir l'ennemi afin de se protéger. Influencé par ce dynamisme, l'espace devient mouvement parce qu'occupé par une action en déplacement. L'espace, on peut le dire, rend compte de la lutte elle-même. Le temps connaît un règlement. Il est ici, question du temps historique. Ce n'est pas un rappel des faits ayant contribué à la construction de la trame, mais, il s'agit de voir

comment cette catégorie qui est resté classique s'insère dans la forme dramatique. En effet, le dramaturge raconte de façon chronologique les repères historiques de sa trame et présente les personnages comme des résistants.

► *Les personnages, des agents de la résistance*

Le personnage s'inscrit dans la perception aristotélicienne ; *les personnages n'agissent pas pour imiter leur caractère, mais ils reçoivent leurs caractères de surcroît, en raison de leur action, de sorte que les actes sont la fin de la tragédie, et c'est la fin qui, en toute chose, est la principale*. De fait, les personnages se définissent par leurs agissements et par la façon dont ils évoluent dans la fable. Ils deviennent ainsi, le support et le vecteur essentiel de l'action. Les personnages constituent des forces agissantes acquises à la cause de la résistance. Ce statut de résistant reconnu aux personnages procède des actes de bravoure et de l'investissement total de ceux-ci, dans le mouvement de la rébellion. En effet, ce sont des êtres déterminés, convaincus de la justesse de leur action. Mobilisés autour de leur roi, le peuple fait preuve de dynamisme quant au refoulement de la domination étrangère. C'est ce qui explique qu'Amoro ne s'est pas lancé seul dans la révolution. Il était suivi par sa communauté.

Les personnages sont constitués *de figures antonymiques* : la trame est marquée par une opposition fondamentale de deux personnages vivant aux antipodes l'un de l'autre. Ce sont l'Almamy Samory, un conquérant sanguinaire et Amoro, le résistant farouche. Ils sont conditionnés par de fortes pesanteurs extérieures. Ce qui donne à voir une situation de duel où les deux personnages se retrouvent comme les revers d'une médaille, constituant ainsi, deux camps radicalement opposés. Les deux personnages produisent les signes de l'histoire ; c'est l'expression d'un terrorisme communautaire qui se manifeste par le déni de la souveraineté de l'État autonome du Noumoundara. Cette négation des Tiéfos est question d'une homologie avec les sociétés actuelles. En rendant, ainsi, compte de l'histoire des Tiéfo, Jacques Prosper Bazie aborde des problèmes que vivent les sociétés actuelles. Cette manière de voir le monde est transcrite par les différentes formes de violences.

1.2. *Les différents types de violences*

Les violences dans cette pièce proviennent de la convoitise de l'Almamy Samory. Elles mettent à nu les intérêts politiques qui deviennent des facteurs d'oppression des communautés. Nous distinguons plusieurs formes de violence.

-La violence politico-historique

Cette violence se fonde sur des intérêts socio-politiques. Samory est un conquérant. Il veut étendre le Wassoulou, son royaume en envahissant les contrées voisines. Ainsi, une violence politique vit le jour. Les effets fondateurs de cette violence sont la conquête, le totalitarisme, la tyrannie. Ce qui a engendré des troubles à l'ordre public, des affrontements, des répressions sociales, d'effroyables exterminations et d'invasions étrangères. Elle a entraîné

le déchirement des Tiéfos. Les razzias et les exterminations ont suscité la terreur en leur sein.

L'histoire est le fondement de cette violence politique. Les conflits mis en intrigue ont une dimension historique. Ils constituent un épisode de la vie des Tiéfos. L'histoire et les conflits permettent au lecteur de remonter le cours de la mémoire collective des Tiéfos. Le passé génère la violence dont il porte les germes et l'histoire sert de creuset aux antagonismes. C'est un mécanisme de conditionnement, voire de mise en forme du mécanisme conflictuel. L'opposition entre Amoro et Samory remonte à l'origine des conquêtes du Wassoulou. Le conflit se présente comme une obsession chez les personnages ayant un statut de roi. Ils se sentent investis d'une mission historique. Ce qui renforce l'idée que le devoir fonde le conflit mis en trame. La guerre prend l'allure d'un destin à accomplir impérativement. Mener la lutte contre l'adversaire est une question d'honneur dès qu'elle implique l'avenir d'une communauté. La violence menée dans cette pièce est, également, une violence historique qui dans son déploiement ramène le passé au présent. Ce qui suscite la révolution.

-La violence révolutionnaire

Elle a des causes sociales, voire politiques et se présente comme une guerre « juste ». Il s'agit, en fait, d'une répression qui s'inscrit dans la dynamique de la légitime défense. Elle est la conséquence de la violence politique. Les Tiéfos, acculés à l'autodéfense, ont recours à la contrainte, à la coercition. Ils se positionnent en résistant, recourent à la lutte armée et protestent contre l'atteinte à leurs propriétés. Cette violence a un but noble : elle vise à se protéger de l'atrocité et à rétablir l'ordre. Alors, Amoro légitime cela au nom d'un objectif politique : une résistance à l'oppression. Son peuple se trouve face à un tyrannicide et manifeste ainsi, son droit à l'insurrection à travers la révolte. La réaction du Noumoundara apparaît juste et légitimable.

Madou. : « Fama, beaucoup de tes hommes sont morts déjà. Regarde mes pieds gris de poussière et rouges de sang. Ils disent plus que mille mots. Fama, c'est à toi qu'il appartient de sauver les hommes et les fils de ce village. J'ai vu de grands fusils tonner aux portes de la forêt. Leur bruit a percé l'oreille des cynocéphales, troué les tympanes des ourang-outans et sillonné toute la savane. » Jacques Prosper Bazié, (1986, P24)

Ainsi, les Tiéfos planifient des actions de résistance. Les Tiéfos apparaissent ici comme des victimes de la violence criminelle occasionnée par Samory. Aussi la révolution se répercute dans les propos.

-La violence verbale

C'est une pratique langagière qui consiste à menacer ou à injurier. Elle se manifeste essentiellement par l'usage de la parole et porte le plus souvent atteinte à la morale, à l'éthique. Ainsi, la violence verbale peut être dite morale ou psychologique. Elle est présente dans Amoro. En effet, la pièce commence sur des notes d'injonction, de menaces, et d'injures. En guise d'illustration, nous

avons parmi tant d'autres : Le messager : « L'almamy te demande de céder et de laisser ce village. Jacques Prosper Bazie, (1986, p13)

Il est clair, ici, que tout risque de tourner au tragique car l'agressivité verbale s'intensifie au cours de la conversation. La violence verbale atteint son paroxysme et dégénère en terrorisme à travers une violence très extrême telle que le génocide, d'où la violence criminelle.

-La violence criminelle

La violence criminelle ou violence d'une communauté se matérialise par des crimes organisés. Face au refus d'Amoro, Samory organisa ses hommes pour saccager le Noumoundara. Les lieux de la violence sont circonscrits. Il est question d'un affrontement et les aires de combat sont déterminées. Pour ce faire, il planifia des opérations meurtrières comme suit : Le messager : « Amoro, Amoro, les soldats, les sofas de l'Almamy sont là. Tout Noumoundara est couvert de leurs ombres. Mille lances en l'air ! Tous les pics de Karfiguela et les monts de Bérégadougou sont hérissés de lanciers. Impossible de bouger. Amoro, les soldats de l'Almamy sont là. » Jacques Prosper Bazie (1986, p 11)

Dans la pièce en étude, les formes de violence traduisent une utilisation intentionnelle de menaces, des comportements de domination ou d'asservissement de la part de l'Almamy à l'encontre des Tiéfos. Ces formes d'embrigadement impliquent des blessures, de la souffrance et engendrent même la destruction de biens humains, matériels ou d'éléments naturels. Ce qui occasionne fortement un traumatisme, des dommages psychologiques, des problèmes de développement et des pertes en vies humaines. La mise en drame résulte de l'exploitation de stratégies discursives.

2. Stratégies discursives et implications significantes

2.1. Ethique de vérité

La fictionnalisation de l'histoire des Tiéfos s'explique par le fait que la violence extrême du massacre de Noumoundara exige une éthique de vérité. C'est pour cela que le dramaturge a recours, aux procédés littéraires pour restituer et transmettre la façon, dont l'histoire fut vécue par les Tiéfos. En fait, la littérature parvient mieux qu'un récit historique, à rendre compte du destin et des expériences singulières des personnages. Elle a cette force de toucher personnellement et individuellement les lecteurs. C'est un mode d'expression de l'intime, de la subjectivité et de l'individu. Les procédés littéraires permettent au récit essentiellement fictif, de retrouver la mémoire des Tiéfos et l'expérience individuelle et singulière du peuple de Noumoundara. Ce qui favorise une restitution qui se veut exacte, fidèle à la réalité du passé des Tiéfos. Ainsi, les contraintes éthiques liées à l'exigence de la vérité qui surgit du massacre de Noumoundara présentent les procédés littéraires, comme une stratégie privilégiée de toute restitution du passé historique. La littérature donne accès à la vérité des expériences passées et conditionne la capacité d'imagination de la fiction, tout en garantissant un horizon référentiel.

Le discours est fortement à visée réaliste. L'écriture de Jacques Prosper Bazie reproduit des événements qui arrivent partout dans le monde : le déni de

la souveraineté d'un État autonome. Ainsi, le dramaturge présente une description minutieuse de la dévastation du Noumoundara. Quelques indices spatio-temporels suggèrent fortement l'espace et la temporalité de la trame. C'est une représentation d'une communauté révolutionnaire en proie à un terrorisme social. C'est une communauté très forte de ses valeurs sociales comme le patriotisme, l'honneur, la bravoure, le sens de la collectivité, du bien commun, la dignité, l'intégrité, l'indépendance, etc. Certains personnages tels Amoro, Madou et les notables d'un côté et Samory, le marabout et le messenger de l'autre, sont présentés comme des catalyseurs de ces actes violents. La conflictualité est bien présente dans toute la pièce. Cette tension débouche finalement sur un affrontement. Ce qui détermine le fonctionnement des réseaux discursifs. Le discours de la violence structure toute l'histoire et se présente comme un élément médiateur entre la fiction et le réel. Ce jeu d'oppositions/ de conflits apporte une caution thématique à la trame fictionnelle.

2.2. *Les contours théoriques de l'écriture de Jacques Prosper Bazié*

Le traitement de la guerre ou sa dramatisation se caractérise par les attaques frontales entre les belligérants. Il ya aussi un détour qui privilégie ce que David Lescot (2001, p.46) caractérise d'« état de guerre » c'est-à-dire « un phénomène dont les déterminations se détachent de son ancrage dans la sphère militaire pour gagner le monde civil et ceux qui le peuplent, dans leur individualité ou leur nature d'êtres humains. » « L'état de guerre » serait, ici, l'atmosphère créée par la guerre, la tension et les comportements qu'elle suscite chez les personnages ; mais aussi, chez le lecteur.

C'est en d'autres termes, le spectre de la guerre, tout ce qui l'entoure, la suggère, témoigne de sa présence. C'est pourquoi l'accent est mis sur les contours de la guerre. On trouve des moments de préparation du conflit. Les hommes d'Amoro dans l'acte 1 sonnent l'alerte et incitent leur chef à se préparer pour un éventuel affrontement. Les sofas de l'Almamy, la consultation du marabout et les sacrifices aux mânes des ancêtres constituent un apprêt considérable. Ces éléments sont une stratégie de préparation à la guerre et vise à déstabiliser l'adversaire.

L'écriture du conflit apparait de ce point de vue, comme une adaptation dramaturgique de la théorie de Tzu Sun (1772) L'auteur chinois préconise dans son traité « le combat non frontal, la guerre de contournement. Il soutient que l'art suprême de la guerre consiste à vaincre l'adversaire avant même que le combat ne soit engagé. » C'est ce volet qui crée les conditions de l'affrontement. Le conflit est annoncé puis supposé s'être produit. C'est un bond qui crée conséquemment, une rupture dans la dramatisation de la violence. Ce contournement de la guerre, semble être un moyen pour Jacques Prosper Bazié de mettre en évidence, le fonctionnement du corps social traditionnel. C'est une société unifiée où les actions des villageois sont coordonnées. La configuration des antagonismes entre le camp d'Amoro et celui de Samory, s'inscrit dans une logique de déviation du fait de guerre : pas de signe de combat. C'est seul le décompte des dommages : plusieurs pertes

en vies humaines, des biens animaux et matériels détruits. Scène 4, Le griot : « (...) un peuple brûlé, incinéré à jamais dans les broussailles (...) » Jacques Prosper Bazie (1986, p24)

Le drame est clos par le suicide d'Amoro. En définitive, la guerre est assumée par toute la communauté. Sa transcription par Jacques Prosper Bazie n'admet pas d'affrontement interhumain. C'est un conflit visible par la mobilisation des personnages et la gravité de leurs discours. La guerre est absente en tant qu'action, mais présente en tant qu'état : c'est un conflit évoqué, suggéré. En somme, la tension dramatique créée au sein de la pièce est générée par ce détour de l'attaque frontale.

2.3. La transcription du mystique

La présence du mysticisme dans *Amoro* tient du caractère animiste de la société des Tiéfos. C'est une communauté fondée sur la divination qu'elle considère comme une pratique nécessaire à la compréhension des mondes réel et invisible. L'intégration de cette réalité dans l'espace dramatique donne à l'écriture de la violence une dimension particulière. Elle influe sur le fonctionnement des catégories du texte. L'action, les personnages et leurs discours sont construits dans une perspective mystique. En illustration, le système des personnages fonctionne de façon triadique. Nous avons d'un côté le pôle dominant que constituent les dieux, les ancêtres qui sont des commanditaires. D'un autre, les dominés que sont les villageois avec un statut d'exécutant. Le troisième pôle est formé du devin, du féticheur ou du sorcier qui est l'intermédiaire entre les humains et les ancêtres. Ce sont des individus à qui des êtres surnaturels délèguent leurs pouvoirs. Ils sont en relation avec le monde céleste et agissent pour le compte d'esprits censés protéger le village. Ce sont, les dépositaires des secrets divins.

Par eux, la communauté communique avec les puissances d' « en haut ». Il y a ici, une hiérarchisation des personnages dont les faits et gestes rendent compte d'une logique surhumaine. Tout ce que fait le devin est téléguider par les dieux. Ces personnages qui en réalité ne sont qu'évoqués, excepté le marabout de Samory où la divinité est matérialisée par une interrogation faite aux dieux. Il s'en remet aux divinités pour savoir comment mener le combat qu'il projette de livrer à Amoro. C'est à travers l'interrogation aux esprits, matériau de la divination, que le marabout et les fétiches d'Amoro vont à tour de rôle leur révéler les actions à poser avec précision. La pratique divinatoire apparaît ici comme un élément stratégique de combat, dans la mesure où, elle contribue au succès de la lutte menée par Samory. C'est une source de motivation qui pousse les personnages à agir dans un sens ou l'autre. Les propos de Madou montrent clairement l'influence des dieux sur les personnages. Un tel discours permet de voir l'autorité des dieux, leur participation plus ou moins directe, aux actions de violence. Ces êtres invisibles ont droit de vie et de mort sur les autres personnages. Ils ont le pouvoir de les réprimer ou de les gracier. Au nom des ancêtres, Amoro s'est donné la mort. Il en résulte ainsi, que le mysticisme est générateur de violence. Amoro et ses hommes sont morts à cause du crédit accordé à un supposé

soutien qu'accorderaient les mânes des ancêtres. La résistance d'Amoro est partie de la divination qui apparaît comme le support efficace de son action. En fin de compte, le mysticisme constitue un catalyseur de l'action de violence. Il est une réalité dramatique nécessaire à la compréhension des conflits représentés. Comme dans la tragédie grecque, en effet, les personnages sont soumis à une sorte de fatalité conditionnant le dénouement tragique de la fable. Leur parcours est ainsi, fonction du tandem fétichisme/fatalisme. Emanant des sociétés indigènes, la violence épouse tant au niveau du fond que de la forme, les réalités du cadre traditionnel.

3. Esthétique et poétique de la dramatisation de la violence dans Amoro

3.1. Amoro, une poésie performative

La pièce de théâtre, Amoro est non seulement une poésie performative mais aussi, un langage poétique. Cette stratégie persuasive présente une esthétique collective et naturaliste qui utilise le langage du griot. Elle défend une illusion théâtrale qui ne vise pas uniquement l'exposition d'une vérité historique après une longue démonstration sur la base de procédés argumentatifs, mais compte également sur l'énoncé, l'énonciateur et l'énonciataire pour être bien reçu. Cette rhétorique révolutionnaire de Jacques Prosper Bazié s'intéresse beaucoup plus aux modes de communication parallèles qui modulent le sens de sa pièce. La violence, un mécanisme pour démontrer concrètement les conflits entre les personnages, est très présente dans la pièce de théâtre de Jacques Prosper Bazié (1986). Cette pièce commente une réalité socio-historique : la mythique bataille du Noumoundara. Plusieurs types de violence sont représentés dans l'œuvre. Cette violence communautaire est une métaphore des diverses formes de violence contemporaine. Le dramaturge, à travers, l'usage d'un langage performatif, l'exploitation de proverbes, de sentences et de paraboles, propose une réflexion sur les origines de ce terrorisme communautaire et sur sa mécanique. Il expose avec nuances, le processus prévisible de la violence dans les communautés et montre comment elle se déploie et perdure. En disant la violence, le dramaturge infléchit sans doute une action de prise de conscience des nombreux dommages qui résultent des affrontements sociaux : destruction de biens matériels, humains ; pertes en vies humaines, entre autres.

Ces violences se manifestent essentiellement par le discours, le langage. C'est un véritable argumentaire sur la nécessité de résister face à l'invasion meurtrière et de promouvoir des attitudes d'unification. Jacques Prosper Bazié convoque une certaine esthétique, en prenant en compte cet événement marquant de la communauté des Tiéfos. Cette esthétique traverse l'ensemble des discours des personnages qui renferment une poéticité évidente par la présence accrue de proverbes et de sentences et la quête d'informations vraisemblables. Cette dimension discursive de la violence présente dans Amoro fait voir le spectacle terrifiant des destinées individuelles et collectives qui s'écroulent dans un univers en proie à un conflit sanglant. Cette intrigue présentant une communauté « tiéfolaise » condamnée à subir l'atrocité de Samory. Bazié s'inscrit dans la lignée des dramaturges hantés par les violences

communautaires et qui imaginent des mondes où l'horreur s'est banalisée. Il insiste sur les sensations, conséquentes de l'obstination à se défendre que produisent les images du ravage et décrit le choc ressenti par des personnages qui ont disparu. De cette manière, plusieurs formes de violence se sont manifestées dans la pièce en étude

3.2. *L'influence de l'esthétique marxiste*

L'esthétique marxiste admet la primauté du fond censé participer à l'éducation, à la formation des peuples et à l'éveil de leur conscience. C'est donc une esthétique du contenu fondée sur le réalisme socialiste, c'est-à-dire la relation exacte des conditions désastreuses, des situations d'exacerbation dans lesquelles, est contrainte la classe prolétarienne. Le marxisme devient dans cette optique, une sorte de « technologie de l'endoctrinement » destinée à dégager les moyens offerts par la littérature, pour contrôler et orienter l'attitude politique. La pièce liée à la dénonciation de la violence impérialiste, apparaît comme un outil de propagande politique. Les personnages y sont engagés dans de vastes mouvements de rébellion, qui occupent l'œuvre. Le héros, propulsé en éclaireur, représente un être dont l'action, nourrit des réalités du moment, est projetée dans un temps à venir.

Sa défaite n'est jamais définitive, l'illusion héroïque qu'il anime n'est que la première vision encore incertaine d'un avenir plus ou moins proche. Quant aux discours proférés, ils font office de catéchisme à travers lequel les meneurs de luttes incitent les masses au soulèvement. La forte dose de violence contenue, en effet, dans la parole, trouble le dialogue dont les répliques s'apparentent plutôt à des hymnes à la révolte (Cf. Henri Avron 1979).

Différentes répliques constituent des couples conversationnels. Les personnages, en effet, se parlent. Ils proclament l'un après l'autre et même tous ensemble, la lutte à mener. Le dialogue fonctionne finalement, comme un essai idéologique pris en charge par les personnages Madou et le griot. Loin de communiquer entre eux, « ces êtres de papier » théorisent sur la lutte révolutionnaire, si bien que le texte dramatique prend l'allure d'un cours marxiste, dispensé aux lecteurs. On y retrouve par conséquent, l'écriture de slogans politiques, appelant à l'insurrection.

La parole ici, est performative, en ce sens qu'elle est simultanée à l'action de violence prônée. L'invitation du peuple à se rebeller, est en elle-même, une rébellion. Il est clair que les éléments dramaturgiques sont soumis au contenu de l'histoire racontée.

Le théâtre vu donc sous l'angle marxiste, a la particularité de refléter les aspirations et les besoins sociaux des peuples, à un moment donné de leur histoire. La dramaturgie de Jacques Prosper Bazie dont il est question ici, s'inscrit dans une logique de libération aussi bien, politique que culturelle des peuples assujettis. La dénonciation des répressions et surtout, la monstration des violences révolutionnaires, tendent à la fois, au bouleversement des autorités envahissantes, et au rétablissement du pouvoir des peuples opprimés. L'écriture de ces luttes armées, traduit le besoin impérieux d'une réhabilitation des peuples avilis par les conquérants islamiques.

Cette œuvre échappe ainsi, à la « gratuité artistique », dans la mesure où elle permet la mobilisation des lecteurs autour d'un idéal : combattre la dictature des classes dominantes afin d'instaurer une société d'égalité. L'esthétique marxiste, telle qu'on la perçoit dans la pièce étudiée subordonne à la subjectivité des auteurs, une forme pouvant traduire la volonté collective des peuples opprimés. Elle s'insère dans une super-structure dont la révolution politique et sociale constitue le fondement. En somme, l'influence du marxisme sur le théâtre de Jacques Prosper Bazié donne lieu à une forte critique de la violence impérialiste qui suscite la transformation du discours des personnages en polémique militante.

Conclusion

L'intérêt d'une telle analyse, relève de la texture particulière de la parole et de son rapport à la violence. Souvent allégorique, elle est tissée de propos dont l'hermétisme contribue à créer la tension dramatique. Le langage allégorique, met en place une opération d'encodage qui nécessite un exercice de décodage. Il s'agit d'une parole pour initiés, dont l'hermétisme ne manque pas de susciter le suspens. Elle met, en effet, en alerte le lecteur puis le noie dans un flot interminable de proverbes. La violence se manifeste à travers la puissance de la parole. Elle rend compte de la gravité de certaines situations dramatiques. Le discours constitue à la fois, l'énoncé et la preuve de l'intensité du conflit. Un examen plus approfondi des proverbes et des métaphores employés, conduit à un autre lien avec la violence. En plus de son rôle de générateur de la violence, le langage est annonciateur de drame. Il fonctionne dans ce cas, comme un discours prémonitoire. Au-delà de son caractère obscur, la parole imagée est un art poétique dont la beauté et la richesse amortissent souvent l'effet de violence. C'est une circonlocution qui exprime indirectement ou par contournement la pensée afin d'éviter de choquer l'interlocuteur. Cette manière d'embellir le discours pourrait renvoyer à la fonction de « l'agent rythmique ». Ce texte théâtral apparaît être le lieu de la mise en œuvre de stratégies discursives pour dire la violence. Ce qui interroge l'acte énonciatif et ses effets pragmatiques. Ainsi, nous avons analysé la violence et son effet, en montrant comment la violence verbale a pu être, un moyen de réalisation des effets perlocutoires désirés ou réels. Notre question a porté sur la manifestation de la violence à travers les mécanismes discursifs de l'énoncé théâtral. Nous avons démontré comment l'énoncé, le discours pouvait être le résultat des contraintes énonciatives imposées par la communication théâtrale. Cet article a présenté les multiples formes que revêt la violence dans *Amoro*. Il s'est agi d'établir la typologie des formes de violence puis de révéler les modalités de leur énonciation. Enfin, nous avons examiné les implications signifiantes des stratégies mises en œuvre pour dire la violence des conflits sur les plans esthétique et pragmatique.

Références bibliographiques

- BERREBBI M., LORENZI J-H. 2016. *Un monde de violences*, Eyrolles
- COURTES J. 2005. *La sémiotique du langage*, Armand Colin
- COURTES J. 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette
- COURTES J. 1991. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette
- DADOUN R. 1993. *La Violence : essai sur l'homo violens*, Hatier
- DEJOURS C. 2007. *Conjurer la violence*, Paris, Editions Payot & Rivages
- ENNTREVERNES G. 1979. *Analyse sémiotique des textes : Introduction, Théorie-Pratique*. Lyon : P.U.L.
- FONTANILLE, J. 2003. *Sémiotique du discours*. Limoges : P.U.L
- GENETTE, G. 2007. *Discours du récit*, Paris, Seuil
- GREIMAS, A.-J. 1986. *Sémantique structurale* (2e éd.). Paris : P.U.F
- GREIMAS, A.-J. & COURTES, J. 1993. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (4^e éd.). Paris : Hachette livre
- GUYOT S. 2014, *Violences externes : de quoi parle-t-on ? [archive]* Décryptage DC 6 ; Hygiène et sécurité du travail, n° 236
- HERITIER, F. 2005. *De la violence*, Paris, Editions Odile Jacob
- MAFFESOLI, M. 2009. *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, CNRS Editions
- MAINGUENEAU D. 1996. *Les termes clés de l'analyse du discours*, Editions du Seuil
- MARZANO M. (dir). 2011. *Dictionnaire de la violence*, PUF
- NGANDU N. 1997. *Écritures et ruptures de la violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan
- PAVIS P. 2007, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, France
- RASTIER F. 1987. *Sémantique interprétative*. Paris : P.U.F
- SOREL G. 1990. *Réflexions sur la violence*, Seuil, 1990