Cahiers Africains de Rhétorique

ISSN 2790-6108 | E-ISSN 2790-6116

AVIS DE LICENCE / LICENCE NOTICE

Version accompagnée de cet avis : 3 octobre 2026

CC BY-NC-ND 4.0

Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification

Avec l'autorisation déclarée par la revue au nom des titulaires des droits, cette version est proposée sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Vous pouvez partager le document, sans usage commercial, en citant les auteurs et la revue, en indiquant la source et en fournissant un lien vers la licence. Cette licence ne permet pas de diffuser une version modifiée du document.

Les autorisations valablement accordées lors des diffusions antérieures, notamment sous CC BY-NC 4.0, restent applicables et ne sont pas retirées par cet avis. Les mentions antérieures figurant dans les pages originales ci-après sont conservées à titre historique.

Les auteurs conservent leurs droits. Le contenu scientifique et la pagination des pages originales sont intégralement préservés.

ENGLISH

With the journal's stated authorization from the rights holders, this version is offered under CC BY-NC-ND 4.0. You may share it for noncommercial purposes, crediting the authors and journal and linking to the licence. Distribution of modified versions is not permitted under this licence.

Permissions already validly granted for earlier distributions, including under CC BY-NC 4.0, remain in force. This notice does not revoke them. Earlier licence statements in the following original pages are retained as historical information. The original scientific content and printed pagination are preserved.

Texte de la licence / Licence terms

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

La parole en action : dynamique expressive et enjeux dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si

Kignema Louis Ouattara[1]
École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan.
louisouattara@gmail.com,
https://orcid.org/0009-0008-3847-8612

Reçu : 03/07/2025, Accepté : 12/11/2025, Publié : 30/12/2025

Financement : Aucun financement n'a été reçu pour la réalisation de cette étude.
Conflit d'intérêts : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts.
Anti-plagiat : cet article a un taux de 2 % vérifié par **Plagiarism Chercher X.**

Résumé : Notre réflexion aborde la question essentielle et dynamique de la parole dans le texte théâtral. Elle fait le décryptage de l'inventivité et de la modernité de la parole en action dans la création dramatique de Tchicaya U Tam'si et en révèle les enjeux. S'appuyant à la fois sur la sémiologie et la sociocritique, elle dévoile une parole active, protéiforme et moderne qui transcende le simple dit pour investir la réalité concrète et influencer les destinataires du message associé. Bien plus, cette parole incarnée et performative "tchicayenne" a la particularité de s'originer dans le spirituel et d'allier harmonieusement la beauté, les images, les sonorités, le rythme et l'inventivité poétiques à la création dramatique. Elle œuvre ainsi au renforcement du théâtre-poésie qui conteste par une hybridation fondue, les codes hégémoniques traditionnels du genre théâtral. Portée par des élus qu'aucun pronostic ne destinait au pouvoir, la parole dramatique active et impactante du dramaturge congolais trahit des personnages ambitieux mais complexés, englués dans une affirmation de soi mal exprimée. Ils transforment leur expérience du pouvoir en une parenthèse autocentrée et cauchemardesque pour leur peuple. Ainsi le Congolais Tchicaya U Tam'si se présente comme un créateur dégagé des écritures dramatiques normées et un écrivain engagé qui réaffirme son combat pour un jeu politique démocratique animé par des personnalités matures préparées à la gestion du pouvoir.

Mots clés : Parole incarnée et performative, Protéiforme, Moderne, Affirmation de soi, Démocratie.

Speech in Action : Expressive Dynamics and Stakes in the Theatre of Tchicaya U Tam'si"

Abstract : Our reflection addresses the key issue of speech in the theatrical text. It is decrypting the inventiveness and modernity of speech in action in the dramatic creation of Tchicaya U Tam'si and is revealing is stakes. Relying on both semiology and sociocritics, it reveals an active, protean and moderm speech that transcends the simple saying to invest the concrete reality and impacts the recipients of the associated message. Moreover, that incarnated and performative "tchicayan" speech has the particualrity of ingraining in the spiritual, and harmoniously combining beauty, images, sounds, rythm and poetic inventiveness to dramatic creation. It works thus to strenghten the theater-poetic which disput with melted hybridization, the traditionnel hegemonic codes of the theatrical genre. Brought by elected officials that no prognosis intended for power, the active and impactful dramatic speech of the Congolese playwright betrays ambitious but complexed characters, stuck in an ill-expressed self affirmation. They transform their experience of power into an auto-

[1] **Comment citer cet article :** Ouattara K. L., (2025), « La parole en action : dynamique expressive et enjeux dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si », Cahiers Africains de Rhétorique, Vol 4, n°2, pp.402-411

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

focused and nightmarish parenthesis for their people. Thus the Congolese Tchicaya U Tam'si is presented as an outstanding creator of the standardized dramatic writings and as a committed writer who reaffirms his figtht for a democratic political game animated by mature personalities prepared for the management of power.

Keys words : Incarted and performative speech, Protean, Modern, Self-affirmation, Democracy.

Introduction

Tchicaya U Tam'si est un écrivain congolais moderne à la parole protéiforme et offensive qui répond à son objectif assumé d'un monde démocratique. Révélé par sa poésie de feu et de chant, « le feu de l'engagement pris ou à prendre face au devoir de l'action ; le chant, non celui du cygne, mais de la vibration de la corde d'un "arc" bandé … » (Nzanzu, 2017, p.13), il trouve cependant dans la création dramatique où « La parole est action [ou]… instrument de l'action » (Ryngaert, 2014, p.80), le support idéal pour exprimer et véhiculer ses idées progressistes. Modalité phare du langage théâtral, la parole dramatique renvoie particulièrement au texte dit par les personnages sur scène. Elle se distingue de la parole ordinaire par sa dimension écrite, souvent travaillée, pour produire un effet esthétique et émotionnel. C'est cette parole dramatique qui agit, fait agir et impressionne, qui participe directement à une dynamique esthétique, à la construction de la tension dramatique et du sens du théâtre, qui mobilise notre intérêt.

L'étude autour du sujet « La parole en action : dynamique expressive et enjeux dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si », traite de cette question essentielle qui continue d'alimenter la recherche scientifique. Sous quelles formes se déploie-t-elle dans le théâtre du Congolais ? Comment se traduit la vibration personnelle et moderne que lui imprime le dramaturge congolais ? Quels sont le message et le rapport à la société de la parole dramatique tchicayenne ?

La réflexion s'assigne de faire le décryptage de l'inventivité et de la modernité du déploiement de la parole dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si et d'en révéler l'enjeu. S'appuyant précisément sur la parole des héros de deux pièces de l'auteur, *Vwène le fondateur* (1977) et *Le Zulu* (1977), elle est portée par la sémiologie telle que perçue par A. Ubersfeld et al. (1987, p.13) qui aborde le texte dramatique comme un « système de signes organisés en ensembles signifiants d'une certaine manière. » et par la sociocritique "duchetienne" qui « vise d'abord le texte » (1979, p. 6) en recherchant au travers des signes, des symboles et du sémantisme des mots de ce texte, une représentation sociale. Ces deux méthodes d'analyse permettent de mieux appréhender la dynamique des signes dont est constituée la parole des protagonistes "tchicayens", leur signification et leur rapport à la société. L'étude s'articule autour de trois points : la parole incarnée et performative dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si, une parole poétique et théâtrale fondue, et enfin, la parole dans le théâtre tchicayen : enjeux d'affirmation de soi et de pouvoir.

1. La parole incarnée et performative dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si

Vwène le fondateur (Dans la suite de cet article, nous retenons pour la première pièce le titre réduit *Vwène.) et Le Zulu* dramatisent le rapport au pouvoir de deux personnages référentiels de l'époque précoloniale de l'Afrique : Vwène (le royaume Kongo) et Chaka (l'empire zulu). L'espace dialogal qu'offrent ces productions, est un espace de tension qui présentent des personnages dont la parole se démarque du verbe creux, insignifiant. Vivante, elle est en congruence avec les convictions, les actes et la conduite de celui qui réplique. De plus, elle impacte directement l'attitude de l'interlocuteur. Cette puissante parole qui rime avec incarnation et performance, est portée par les héros éponymes Vwène et Chaka le Zulu.

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

De leur accession au trône à son exercice effectif, la prise de parole de ces héros se traduit par une dynamique expressive qui transcende le dit. A l'issue d'un rêve (animé par deux Voix anonymes) qui le débarrasse du spleen du cadet mal classé dans l'ordre de la succession au trône, le prince Vwène s'approprie le conseil onirique :

> « -Le cadet n'est laissé pour compte que s'il met au compte de ses soucis le fait d'être cadet…
> -Il n'y a qu'à traverser l'eau… Lève-toi, va jusqu'à l'eau, lave-toi les yeux, tu verras. » (*Vwène,* p. 136-138).

Ces répliques portées par « une Voix intérieure comme observateur clinique et [une] Voix Off comme instance oraculaire » (C. Mabana, 1998 : 22), trahissent un rêve-conseil initiatique et purificateur. « Dans l'univers tchicayen, [la parole du] rêve exorcise, redonne espoir et force, libère le patient des contraintes de l'immédiateté et lui ouvre de nouvelles perspectives de vie » (C. Mabana, 1998 : 23). Ce rêve lui dévoile ainsi un détour jusque-là ignoré : la création de son propre royaume. La matérialisation effective de ce royaume le fait passer au statut de rêve incarnée. A partir de cet instant, libéré de la monstrueuse éventualité de fratricides et du meurtre de son père pour accéder au trône, le prince jusque-là désabusé, se métamorphose littéralement. Avec authenticité, il affirme :« VwèneIl ne sera pas dit que mon premier pas vers le trône des rois je l'ai posé sur le dos de mon père et par degré sur le dos de mes frères aînés… sur leur tombe, moi l'ayant hâtivement creusée ! Jamais ! » (Vwène, p. 141). La réplique ci-dessus révèle un personnage libéré d'un état psychologique précaire dont la parole alors contenue ou ruminée, prend avec le rêve-conseil, une dimension nouvelle, concrète et entreprenante :

> « Vwène
> -Je sonne la trompe et bats le tam-tam du ralliement…Je vais à la conquête du commencement ! … -Venez partisans ! Venez la lance au poing. Venez avec des arcs et des flèches voraces, avec des hurlements à donner des sueurs froides au soleil ! A Nzadi ! A Nzadi ! A Nzadi [fleuve Congo ou Zaïre] ! » (*Vwène*, p. 141-142)

Ce propos mobilisateur instaure une logique d'affrontement. Marqué par « la terminologie du duel » (M. Pruner, 1998 : 107) illustrée ici au travers de l'emploi des verbes d'action ("sonne", "vais", "venez") et d'un lexique martial ("lance", "arcs", "flèches"), la parole de Vwène est celle d'un être fermement décidé à réaliser son ambition de régner. Il reflète un conquérant désormais déterminé à créer son propre royaume par la force des armes et la terreur.

De la parole à l'acte, il soumet effectivement « Nsundi, Mpemba, Matama, Bungu, Vungu, Angola, Loango, Ngoyo… » (*Vwène*, p.147). En témoigne cet extrait de la première scène de l'épilogue de la pièce où Vwène confirme la création de son royaume : « Il fallait que je dise qu'un rêve m'a poussé à faire ce que j'ai fait… j'accrédite moi-même. Ça fait moins prosaïque. La vérité la voici… » (*Vwène,* p. 148). La parole du héros Vwène lève ici tout doute qui pourrait exister chez l'interlocuteur ou le lecteur-spectateur, sur les circonstances de la création du royaume Kongo. Elle est donc également performative car elle ne se contente pas d'exprimer une ambition, de décrire une réalité, elle accomplit une action de clarification par l'énonciation. Ce témoignage confirme que la parole de Vwène n'est pas qu'un simple discours. En plus d'être impactante, elle prend forme avec l'acte concret de la fondation de son royaume Kongo.

Cette parole incarnée et performative qui a la particularité de s'originer dans spirituelle, qui agit et influence, est également celle dramatisée dans *Le Zulu.* Tout comme le héros kongolais dont l'ambition de régner est au départ obstruée par son statut de cadet, Chaka porteur d'un « mauvais sang », est défavorisé par les conditions de sa conception. Fils illégitime, tout présageait pour lui, une

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

impossibilité de succéder à son père, le roi Senza Ngakona. Mais de manière inattendue, une force supérieure, Mzikulu le Tout-Puissant porte son choix sur lui, lui offre les attributions du pouvoir et lui montre dans un rêve, un art novateur et efficace de combat afin qu'il conquiert le trône et marque l'histoire de son peuple.

> « Chaka
> … Ce rêve ! … Ce rêve !... Ce poids sur mes épaules au réveil… Mais là, c'est clair… Trop clair. Le conseil est bien dans le rêve que la nuit propose. » (*Le Zulu*, p. 22)

A l'instar de Vwène qui se libère du complexe du fils cadet après le rêve-conseil initiatique incarnée, l'adoubement de Chaka se fait par la parole sacrée et actée de la puissance divine, parole portée par ses envoyés, les génies Ndlebé et Malounga « Ces êtres étranges et invisibles qui peuvent paraître [et converser] sous la forme humaine » (C. Mabana, 1998 : 39) :

> « Ndlebe
> Il est le génie de la chair comme je suis le génie de la terre, comme tu es le génie des airs.
> Malounga
> J'ai compris. C'est bien notre homme ! …
> Ndlebe
> N'importe, j'aurai mon gain de sang et de chair à rendre la terre amère à toute bouche humaine… Lui, il lèguera une page d'histoire en gage à la postérité.
> Ndlebe
> C'est bien notre homme. » (*Le Zulu*, pp.16-17)

L'actualisation de cette parole sibylline, oraculaire et prophétique, débarrasse le fils maudit de Nnandi de son complexe de mal-né. C. Mabana dira à cet effet, que « Chez Tchicaya… La parole est première. C'est elle qui [libère et] fait monter le héros au pouvoir » (1998 : 35). Chaka capture ainsi le trône au décès de son père avec l'ambition de construire un vaste et puissant empire. Porté par cette ambition devenue pour lui une équation personnelle, il se révèle dès son accession au pouvoir, un tyran rancunier, assoiffé de sang et de vengeance. Ses paroles péremptoires deviennent alors des injonctions immédiatement exécutées. L'on notera une cohérence malsaine entre ses propos et les actes qui les accompagnent. En témoigne son refus d'enterrer son père :

> « Chaka :
> Ne pas mêler le cadavre à la semence. On ne l'enterrera point. Que l'air du ciel le prenne en charge ou en partage avec les charognards. » (*Le Zulu*, p. 38).

Ainsi que Polynice qui subit l'édit de Créon dans *Antigone* (1946), Chaka décrète que la mémoire de Senza Ngakona soit souillée, humiliée, en total violation de la culture bantoue qui accorde une très grande importance aux rites funérailles, notamment celles d'un roi. Et il en sera ainsi ! Cette parole « instrument de l'action » aura la performance de créer un climat de peur au sein du peuple.

Clairement, la parole dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si induit l'action. Elle a la particularité d'être d'abord une parole primordiale sacrée et incarnée. Chargée d'énergies spirituelles, elle transforme les élus qui passent alors de la passivité à l'action. Leur parole tout aussi incarnée est en accord avec leur personnalité et leurs actes. Bien plus, elle est performative car elle influence puissamment ceux avec lesquelles ils sont en interaction. Cette parole se distingue également par une harmonieuse combinaison du théâtral et du poétique.

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

2. Une parole poétique et théâtrale fondue

La parole à la fois poétique et théâtrale est à l'origine l'apanage des dramaturges classiques tels Racine et Corneille, dont les pièces sont de véritables espaces de stances produisant un effet esthétique et dramatique sur le lecteur-spectateur. Cette parole composite et impactante leur survit. Des dramaturges modernes épris d'inventivité et de sensations, la capitalisent en accentuant la recherche formelle. Le dramaturge congolais Tchicaya U Tam'si s'inscrit dans cette dynamique. Ses productions théâtrales se distinguent par la créativité et l'effet dramatique que renvoient les répliques des personnages, notamment celles de ses héros. Les paroles portées par les protagonistes de ses pièces, vibrent par une expressivité et une efficacité dramatique qu'on « ne saurait […] confondre avec celle[s du] "théâtre poétique" où la poésie apparaît comme un ingrédient supplémentaire, un ornement additionnel » (M. Bouchardon, 2005, p. 39) qui ne déstabilisent aucunement les fondements du genre.

Chez Tchicaya U Tam'si, l'on note des prises de parole qui signent clairement le passage d'une création purement dramatique à une création hybride fondue intégrant harmonieusement poétique d'énonciation et théâtre. Cette parole « théâtre-poésie » selon le mot de M. Bouchardon, est une parole qui allie la beauté et l'émotion de la poésie à l'intensité, l'expressivité et l'interaction liées au théâtre. L'une de ses modalités dominantes est l'emploi constant de figures de rhétorique qui impactent émotionnellement le lecteur-spectateur par un effet à la fois rythmique et spectaculaire. *Vwène* nous offre des exemples éloquents. A titre illustratif, ce héros après avoir décrypté son rêve-conseil susmentionné, affirme :

> « Ô rêve, ô vierge, ma douce épousée de l'aube. Je ne frémis pas ; je tremble en m'approchant de ta couche. Tu jouiras, je jouirai, nous jouirons, qu'importe si le temps te révèle garce, soupçonneuse, superstitieuse, haineuse. Qui va à la pêche à la baleine ramènera des cachalots pour ne pas revenir bredouille ! » (*Vwène*, p. 140)

La réplique susmentionnée est un véritable épanchement lyrique pour le rêve libérateur et vivifiant qu'il assimile visiblement à une muse. Cette prosopopée féminisante qui tient d'une déclaration d'amour, est porteuse d'une tension dramatique renforcée par la réitération du verbe « jouir » qui ne peut que toucher le lecteur-spectateur sensible. L'on aura noté dans cette parole déclamée, la maxime « Qui va à la pêche à la baleine ramènera des cachalots pour ne pas revenir bredouille ! » qui renchérit la parole imagée du « théâtre-poésie » "tchicayen". La double transformation métaphorique autour de « la baleine » et du « cachalot » transporte sur le moment, le lecteur-spectateur dans les fonds océaniques, et traduit la détermination du protagoniste à saisir l'opportunité présentée par le rêve pour réaliser son être-roi, même s'il devrait se contenter d'un royaume en dessous de ses espérances.

Les interventions dans *Le Zulu* sont tout aussi marquées d'une poéticité empreinte d'efficacité dramatique. Nous retenons en guise d'exemple cette réplique de :

> « Chaka
> Le plan… Le plan se développe… Pacte de non-intervention conclu avec Zwidé, j'épouse Noliwé la sœur de Ding'Iswayo… Ah ! L'avenir ne peut pas mal improviser avec les éléments que je lui donne. » (*Le Zulu*, p. 65)

La répétition de « Le plan » (2 fois), sa déclinaison et l'interjection « Ah ! » dont on peut imaginer l'intonation croissante et la puissante dimension sonore, combinées à la personnification

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

« L'avenir » qui chute cette réplique, est très expressive d'un instant de tension qui propulse l'action dramatique de la pièce. Ainsi que l'affirme P. Larthomas, « L'emploi de ces indices est étroitement lié au sens ; [contrairement à] d'autres qui] apparaissent simplement comme des épiphénomènes qui donnent, sans plus, à l'énoncé une certaine valeur expressive » (2012, p. 50). Chaka, porté par son désir de puissance, vit ici un instant jubilatoire. Cet état émotionnel est celui d'un personnage confiant d'avoir mis en place un plan infaillible : signer des alliances factices en ayant à l'esprit de les trahir cyniquement le moment venu et surtout rompre ses liens d'amitié avec son suzerain et beau-frère Ding'Iswayo qui l'avaient pourtant protégé et soutenu lors de sa traversée du désert.

La parole « théâtre-poésie » dans la création du dramaturge congolais se décline enfin dans un monologue caractérisé par une créativité et une spectacularité qui captivent par leur singularité. *Vwène* en propose un (pp.141-147) dans une facture syncrétique qui répond à la structure iconoclaste de la pièce. En effet, le climax de l'action dramatique intitulé « L'évocation de la conquête », est un monologue hybride (à la fois narratif, poétique et théâtral) où le héros fondateur susmentionné relate sa geste épique ayant abouti à l'érection du royaume Kongo. A l'emploi massif du pronom personnel « je » (14 occurrences sur la page 141), expression d'un narrateur homodiégétique, s'ajoute une prose poétique cadencée par la répétition de la phrase « Je sonne la trompe et bats le tam-tam du ralliement ! ». Ce parallélisme intégral repris 5 fois (p.142 (1fois) ; p.143 (2 fois), p.144 (1 fois), p. 145 (1 fois)), fonctionne ainsi qu'un refrain qui rythme la prise de parole de Vwène. Il renforce du coup sa dimension musicale, esthétique et artistique.

La singularité de ce monologue est encore plus prégnante dans sa présentation formelle qui renvoie un simulacre de dialogue symbolisé par les tirets de la prise de parole.

> « Vwene
> - Je sonne la trompe et bats le tam-tam du ralliement.
> - Pauvre père, pouvait-il comprendre que l'attente est trop lente à qui l'espérance fait violence ?... Le besogneux ! Il y a mieux à faire pour le Kongo – A Lemba !
> - Je sonne la trompe et bats le tam-tam du ralliement. A Lemba ! A Lemba ! » (*Vwène*, p. 143)

Ces tirets ne sont nullement l'expression d'un monologue fragmenté où le locuteur se dédouble en plusieurs voix. En réalité, ils ont la particularité de porter la parole non linéaire d'une seule et unique voix, une parole dite en plusieurs temps et ponctués par des silences ou pauses intentionnelles. Cette alternance de paroles prononcées et de silences voulues fascine par un effet de variation rythmique qui confère au discours un cachet solennel, poétique et dramatique. Tchicaya U Tam'si inscrit ainsi son monologue dans la modernité des « écritures dramatiques de ces dernières années [qui] ont contribué à brouiller les pistes [d'un mode d'expression dramatique longtemps soumis aux] conventions poussiéreuses » (J.-P. Ryngaert, 2014 : 80).

A l'évidence, le dramaturge congolais Tchicaya U Tam'si dramatise une parole dynamique et protéiforme qui fusionne harmonieusement la beauté et l'émotion du texte poétique à la tension propre au théâtre au point de faire entrer ses créations théâtrales dans l'ère postmoderne qui démystifie les codes hégémoniques. Cette parole créative et spectaculaire qui signe un progrès de la parole théâtrale portée par des personnages ambitieux, répond à un enjeu d'affirmation de soi et de pouvoir.

3. La parole dramatique tchicayenne : enjeux d'affirmation de soi et de pouvoir

« Être assertif, c'est communiquer de manière à respecter à la fois ses propres besoins et ceux d'autrui, en évitant les comportements passifs (soumission) ou agressifs (domination) » (A. Lange, P. Jakubowski, 1976 : 54) Sur la base de cette définition, l'affirmation de soi est la capacité

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

d'un individu à exprimer clairement ses opinions, ses émotions et ses droits dans les limites des réglementations en vigueur et du respect de la différence. Elle implique dans son expression complète, des versants psychologiques, philosophique et sociologique. Dans les pièces supports de la réflexion, la parole incarnée, performative, créative et spectaculaire des héros éponymes susmentionnés laisse transparaître des personnages pour lesquels cette compétence est un véritable enjeu lié au désir de s'affirmer et à l'exercice du pouvoir.

Vwène et Chaka ainsi qu'indiqué plus haut, sont deux personnages ambitieux dont la parole est étouffée par leur statut et les normes sociales en vigueur dans les royaumes dont ils relèvent. Le premier, prince cadet, ne peut qu'observer le trône royal de loin. Le second, fils illégitime et non reconnu, n'a aucune chance de succéder à son père. La réalisation de leur être-roi du fait de l'intervention inattendue de puissances supérieures qui contrairement à celles de la tragédie grecque, brisent les liens de leur « malédiction », transfigure les deux héros qui subissaient en toute impuissance, leur situation. Alors que l'on est droit de s'attendre à des personnages au fait de l'intérêt général en raison de leur passé d'exclus, épanouis dans la réalité de leur ambition et se réjouissant de leur victoire sur la fatalité biologique et sociale, le lecteur-spectateur découvre à travers leurs paroles des êtres complexés pris dans le tourbillon d'une affirmation de soi obsessionnelle.

Au regard de leurs répliques et des actes et influences associés, ces personnages, une fois le pouvoir en leur possession, opèrent une rupture avec les normes sociales afin de marquer les esprits. Si Chaka souille gravement la mémoire de son père qui ne l'avait pas reconnu afin qu'il soit inscrit sur la liste de ses héritiers, Vwène rompt purement et simplement avec sa famille pour créer son propre royaume et construire sa propre légende de « père fondateur » afin que « l'on ne dise plus jamais *tel père, tel fils* » (*Vwène*, p.142). Par leurs paroles et actes de rejet et d'influence, ces deux protagonistes contestent le mode d'accession héréditaire au pouvoir. L'on peut aisément deviner des personnages progressistes pour lesquels l'ambition librement exprimée dans une compétition ouverte et démocratique pour le pouvoir, doivent primer sur la chance d'être en pole position dans un ordre des naissances.

Dans leur élan de contestation de l'ordre établi, Vwène et Chaka se défont de leur filiation qu'ils considèrent comme une pesanteur. Conscient de la charge vibratoire négative de son nom qui signifie « attendre » en langue bantoue, Vwène dénonce l'allégeance à sa lignée, s'en libère et se rebaptise *Ngwandi a Ne Kongo*, un nom qui lui définit une nouvelle mission de vie :

> « Vwene
> … Je serai *Ngwandi a Ne Kongo* ; je suis par qui le Kongo commence. Cadet d'une lignée née d'un père besogneux, j'avais nom Vwène. Vwène le prince qui attend. Le nom que l'on porte le mieux est le nom que l'on se donne. Partisans, en me donnant le nom de *Ngwandi a Ne Kongo*, je vous donne une meilleure part du destin. » (*Vwène*, p. 143)

La nouvelle identité de ce personnage dévoile en fait sa vraie nature, celle d'un d'être insoumis et revanchard en manque de visibilité. L'on note également un être nombrilique et dominateur renvoyant tous les bons points à sa personne, et qui s'affirme par un culte de la personnalité et par des penchants pour la folie des grandeurs. En atteste le vaste territoire « par-delà les limites de l'horizon » (*Vwène*, p. 142) qu'il revendique à l'issue de son expédition conquérante. Cette analyse du personnage de Vwène s'applique également à Chaka qui, à son accession au pouvoir, est rebaptisé Zulu : un chef unique destiné à unir ciel et terre. Porté par l'élan de cette mission démesurée et conscient de son pouvoir illégitime du point de vue de la tradition bantoue, il affirme sa toute-puissance par l'entretien de la terreur au sein du peuple afin de le tenir en respect, par l'annexion des

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

royaumes voisins à travers la trahison de son suzerain Ding'Igwayo et surtout de son allié et bienfaiteur Zwidé. En témoigne la réplique :

> « Chaka
> Quand ce fils de hyène aura passé le pied par-dessus le seuil de ma maison, j'aurai les deux mains sur tout ce qui respire chez les Oundwandwa. Les Oundwandwa n'obéiront plus à Zwidé, mais à Chaka. » (*Le Zulu*, p. 85)

La réplique perfide de Chaka trahit un personnage sanguinaire dont la parole donnée manque de fiabilité, un personnage obnubilé par son désir de puissance et de domination qui n'hésite pas à rompre unilatéralement et sans état d'âme, ses accords et engagements.

En réalité, ce choix d'une affirmation de soi écrasante dans leur rapport aux autres, est le fait de personnages à la personnalité emmêlée qui n'ont pas franchi le cap de l'euphorie de leur accession inattendue au trône. Mal préparés à la gestion du pouvoir, Vwène et Chaka trouvent pour imposer leur être-roi, la seule option d'entreprendre des bouleversements sociopolitiques par la violence, la manipulation des esprits. Leurs actions auront pour conséquence de faire régresser le jeu politique de leur pays. Mais la vérité historique finissant toujours par s'imposer, la personnalisation du pouvoir ne l'emporte jamais sur la voix de la vérité et du peuple. L'exemple qui suit, symbolise la fin tragique de ce type de chefs grisés par le pouvoir :

> « Chaka
> Quel homme ai-je été ? Une caricature de moi-même parce que je ne me suis rendu ni maître de l'écume de la mer ni féal du destin ! » (*Le Zulu*, p. 130)

La réplique ci-dessus est prononcée dans une situation où Chaka qui a tout perdu, est clairement face à sa conscience. A la fois introspectif et délibératif, son propos reflète le constat d'échec d'un homme fini, rongé par les remords.

Dans une dynamique d'actualisation, Vwène « Le fondateur » et Chaka « Le Zulu » symbolisent ces personnalités politiques et surtout ces opposants, pas seulement africains, qui arrivent de manière inattendue au pouvoir en déjouant les pronostics et autres sondages, et qui transforment la gestion du pouvoir en une affirmation de soi mal maîtrisée. L'exercice du pouvoir devient alors pour eux, non plus la mise en œuvre d'un projet de société, mais malheureusement, un moment de réparation des frustrations subies dans l'opposition et de leurs blessures intérieures et / ou physiques liées à la politique. Ils n'hésitent pas alors à régler leur compte à tous ceux qui leur faisaient ou leur font ombrage. Les tenants du pouvoir sorti démocratiquement ou par coup d'état, sont alors poursuivis et humiliés comme l'on a pu le constater au Mali en 2020 après la chute du pouvoir de Ibrahim Boubacar Kéita, avec l'arrestation et la détention dans des camps militaires, de hautes personnalités comme le Premier Ministre Boubou Cissé. En ce sens, la parole théâtrale tchicayenne est une parole politique qui dénonce tous ces chefs d'état mal préparés et à l'ambition démesurée et / ou arrivés par effraction au pouvoir, et pour lesquels la gestion est un défi personnel au détriment du peuple. Au-delà, elle constitue un vibrant appel à une réelle prise de conscience des dirigeants

Conclusion

Au total, l'étude établit que la parole dramatisée par Tchicaya U Tam'si dans *Le Zulu* et *Vwène*, est une parole en mouvement qui transcende le verbe prononcé pour être un support d'action et d'influence. Performative, cette parole incarnée a la particularité de germer dans le divin et de fusionner la tension et créativité théâtrales avec la beauté, le rythme, les sonorités et l'inventivité

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

poétiques. Hybride et novatrice, la parole dramatique le théâtre de ce dramaturge congolais est malheureusement tenue par des héros complexés et revanchards qui en font l'appui malsain d'une affirmation de soi écrasante. Ces personnages ambitieux que rien ne présageait au trône, transforment leur expérience du pouvoir en un défi personnel cauchemardesque pour leur peuple. Ainsi, Tchicaya U Tam'si, tout en alimentant les nouvelles écritures dramatiques par la promotion d'une parole dramatique débridée, dénonce la gestion personnalisée du pouvoir pour des ambitions autocentrées, et réaffirme de ce fait, son combat pour un jeu démocratique animé par des personnalités matures préparées à la gestion.

Références bibliographiques

Bouchardon M., 2005, « Théâtre-Poésie. Limite non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », L'information Littéraire, 4 (vol.57), Actualité de recherche, pp. 38-43.

Dodet C., 2017, « L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir ? À travers La trilogie des flous de Daniel Danis et (e) de Dany Boudreault », L'Annuaire théâtral, (62), pp. 31–45. https://doi.org/10.7202/1052747ar, Document généré le 16 mars 2025 12:58

Dodet C., 2015, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, écriture et scène : entretien avec Daniel Danis », Poésie en scène, Paris, Editions Orizons, pp. 215-225.

Duchet C., Sociocritique, Paris, Nathan, 1979.

Lange A., Jakubowski P., 1976, Comportement assertif responsable : Procédures cognitives et comportementales pour les formateurs, Illinois, Research Press.

Larthomas P., 2012, Le langage dramatique, Paris, PUF.

Lioure M., 1998, L'analyse du texte de théâtre, Paris, Dunod.

Mabana C. K., 1998, L'univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son écriture en prose, Bern/Berlin, PUE.

Maron P., 1993, 25 mots clés de la psychologie et de la psychanalyse, Alleur, Marabout.

Nzanzu M., 2017, Tchicaya U Tam'si, Le feu et le chant, une poétique de la dérision, Paris, L'Harmattan.

Ryngaert, 2014, Introduction à l'analyse du théâtre, Paris, Armand Colin, 3e édition.

Tchicaya U Tam'si, 1977, Le Zulu suivi de Vwène le fondateur, Paris, Nubia.

Ubersfeld A. et ali, 1987, Théâtre/Modes d'approche, Bruxelles, Editions Labor et Méridiens Klincksieck.

Vigeant L., 1990, « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle », Horizon philosophiques, Vol.1 n°1, pp. 57-79. https://doi.org/10.7202/800861ar, document généré le 30 avril 2025.

Note biographique

Kignema Louis Ouattara est Enseignant-Chercheur à l'École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan. Il est féru des Arts vivants et des nouvelles écritures dramatiques. Membre actif du Groupe de Recherche en Littératures, Arts, Cultures et Développement (GRLACD), il est auteur de plusieurs publications parmi lesquelles : « L'art dramatique tchicayen à l'épreuve du "vohou vohou" » in *Zaouli* (2024, pp. 276-294).

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*

ISSN : 2790-6108, **EISSN :** 2790-6116
Cahiers Africains de Rhétorique (Fr), African Rhetoric Notebooks (An), Vol 4, N°2-2025, pp.402-411

© 2022 Cahiers Africains de rhétorique **, Vol 4, n°2, Année 2025**

Copyrights : L'article est la propriété intellectuelle de son ou ses auteur(s). Le droit de première publication est octroyé à la revue.
Informations sous droit d'auteur et Code éthique, consultables sur le site de la revue :
https://www.cahiersafricainsderhetorique.com/index.php/revue/catalog/category/4
https://www.cahiersafricainsderhetorique.com/index.php/revue/catalog/category/6

La politique de libre accès sous licence *Attrition-Non Commercial 4.0 International*