

PORTEE SPIRITUELLE DANS LE THEATRE DE WILSON : UNE LECTURE DE *THE PIANO* *LESSON, TWO TRAINS RUNNING, ET KING* *HEDLEY II*

Yao Katamatou KOUMA

Université de Lomé-Togo
gilbertoyao@gmail.com

Résumé

Quand Wilson écrivait Pittsburgh Cycle, l'intention était d'archiver les particularités culturelles africaines américaines, dont la spiritualité. Il lui accorde une place importante dans ses œuvres théâtrales en montrant son rôle dans l'avancement des personnages. L'objectif de cet article est d'explorer la perception de Wilson sur la spiritualité afin de dévoiler son impact sur l'évolution des personnages. À la lumière du nouvel historicisme de Greenblatt, cet article précise que l'initiation à la spiritualité est un catalyseur qui débloque la stagnation.

Mots clés : *spiritualité, évolution des noirs, nouvel historicisme, patrimoines culturels, identité*

Abstract

When Wilson wrote Pittsburgh Cycle his goal was to record the African American cultural peculiarities including spirituality. It takes a pivotal place in his drama, because it plays an important role in the advancement of the characters. The objective of this paper is to explore Wilson's perception of spirituality, in order to unveil its impact on the development of the characters. In light of Greenblatt's New Historicist theory, this article underscores that spiritual teachings constitute the catalyzer which unlock stagnation.

Keywords: *spirituality, black advancement, New Historicism, cultural legacy, identity*

Introduction

L'avancement des Noirs aux États-Unis a été, surtout dans la seconde moitié du 20^e siècle, un débat controversé. Étant la couche la plus vulnérable au lendemain de l'abolition de l'esclavage et pendant la période de la reconstruction, les Noirs sont devenus une curiosité des penseurs, théoriciens, anthropologues, sociologues et économistes. Thomas Sowell (1975), Walter E Williams (1982) et W. E. B. Dubois (2005) s'accordaient sur l'éducation afin d'acquérir des « qualités personnelles attendues et requises par l'économie » américaine (Bernard Boxill, 1988: 24). Par contre, le dramaturge le plus acerbe, Amiri Baraka

(1979 : 217) pense que l'acquisition des compétences ne déclenche pas l'émancipation des Noirs, si le système socio-politico-économique est discriminatoire. Il faut agir plus sur le système plutôt que sur l'individu. Jerry Gafio Watts (2001: 401-402) rappelle que puisque plusieurs Noirs sont convaincus que le système politique américain ne peut pas satisfaire leurs attentes, ils forment un parti politique noir en marge des plus majoritaires dans l'intention de revendiquer leurs droits. Baraka, à l'avant-garde, met en branle son mouvement, Black Arts Movement (BAM), pour s'attaquer farouchement au système en vue d'une révolution radicale en faveur des Noirs. Que ce soit dans *Dutchman and The Slave* (1964), *The Baptism and The Toilet* (1966), *Four Black Revolutionary Plays* (1967), les personnages principaux, en quête de progrès, sont en perpétuel conflit avec un système contraignant. Cette démarche est soutenue par Abiodun Jeyifous (1987: 334), qui affirme que l'objectif avoué du théâtre noir est d'éveiller la conscience du peuple noir dans un ordre social dégradant. C'est-à-dire que la mission du dramaturge Africain-Américain est de participer à l'éveil de conscience de son peuple afin qu'il soit outillé à agir pour son développement. Dans cet ordre d'idées, August Wilson place la spiritualité africaine au centre de son action pour prêcher l'auto-conscience et la décolonisation mentale.

L'objectif visé est d'analyser l'impact de la spiritualité sur les personnages dans le théâtre de Wilson. En s'appuyant sur trois pièces de théâtre : *The Piano Lesson* (1990); *Two Trains Running* (1992); et *King Hedley II* (2005), cet article montre comment la croyance et les pratiques spirituelles africaines-américaines se manifestent dans la vie des personnages et l'environnement en débloquent la stagnation. Cette réflexion s'appuie sur le nouvel historicisme de Stephen Greenblatt (1980: 6) qui souligne que l'interprétation d'une œuvre littéraire est tributaire de son contexte historique. Cette affirmation est réinterprétée dans cet article en considérant que le personnage doit être analysé dans ses rapports avec son environnement spatio-temporel. Ainsi l'approche méthodologique consiste à observer le comportement du personnage afin d'identifier et d'analyser ses discours et ses pratiques à caractères spirituels. En d'autres termes, il s'agit de collecter les actes spirituels qui changent l'environnement extérieur de ce dernier afin d'examiner l'interaction entre les deux. Cette étude a deux parties. D'une part, la spiritualité

apparaît comme une solution à une crise identitaire ; et d'autre part, elle est une clé pour déverrouiller la stagnation.

I. Spiritualité et reconstitution de soi

Se reconstituer est un exercice de recollection de sa mémoire pour une reconstruction de son identité personnelle. La mémoire est la caisse à outils que Housset Emmanuel (2009: 31) décrit comme « le lieu privilégié de l'ipséité, du devenir soi ». Devenir soi, c'est recréer sa propre image identitaire à partir des outils mnésiques. Dans son introduction à *Jitney* de Wilson, Marion Isaac McClinton explique :

We need these stories. They matter. They mean so much to so many different people. They're honest and they say "This here is our place", a place that is inherited, just like our blood and bones, a place where stories live that help to define who we have been and who we are, so we might wonder at the possibilities of who we can be. This is our place to stand upon, so that we can snatch the future and claim it forever, never to lose it again. (August Wilson, 2001: 8)

Cet extrait montre que nous avons besoin de notre mémoire, à travers les récits, les personnages, les objets et les lieux historiques, parce qu'elle nous permet de définir ce que nous étions, ce que nous sommes et donne les moyens de notre devenir. Ces moyens sont des idées ou des connaissances enfouies dans le passé. La mémoire devient un processus d'immersion dans le passé pour ressusciter les idées cachées. Saint Jean de la Croix (2003: 392) écrit que « la mémoire est une faculté spirituelle ». Alors que selon Bergson (2013: 231), l'esprit a cette possibilité extraordinaire de « conserver le passé dans un présent qui s'en enrichit ». L'esprit devient un conservateur du passé. Par conséquent la spiritualité, dans cette partie de notre réflexion, désigne la quête du savoir par la mémoire. Elle permet de recueillir l'esprit (la pensée ou la philosophie, la marque identitaire) d'un peuple à travers l'exploration des supports historiques, représentés dans les trois pièces théâtrales par Aunt Esther, le fumier, et le piano.

1.1 Aunt Esther

Aunt Esther est un personnage féminin imaginaire de 322 ans qu'on retrouve dans plusieurs pièces théâtrales de Wilson notamment dans les trois précitées. Elle représente une grande célébrité historique qui marque la figure intemporelle de la culture, de l'histoire et de la mémoire, outils de reconstruction de l'identité noire. Wilson lève le voile sur ce personnage légendaire dans une interview en ces termes :

But she's old, and she's still alive; it seems like she's been here forever [...] She represents the entire 349 years that blacks have been in America. She represents our tradition, our philosophy, our folk wisdom, our hobbies, our culture, whatever you care to call it. All of that is alive, and you can tap into it if you know where to go, what to say. (August Wilson, 2006: 160)

Esther symbolise la source intarissable de la mémoire vivante où plusieurs personnages désorientés vont s'abreuver de ses savoirs pour réorganiser leur vie. Holloway, dans *Two Trains Running*, dirige les personnes tourmentées comme Memphis Lee, West, Sterling, vers elle en leur disant que tout ce qu'ils peuvent faire c'est d'aller voir Aunt Esther. Elle peut redresser leur vie quel que soit le problème qu'ils ont (August Wilson, 2006: 23). Holloway montre la voie à suivre. Il se rapproche d'Esther, le temple de l'auto-conscience et l'auto-réconciliation pour un équilibre intérieur. Dans *Gem of the Ocean*, Aunt Esther raconte que les gens viendront vers vous raconter de n'importe quoi. Ils ont divers problèmes. Ils vous parlent de ceci et de cela. Finalement vous vous rendez compte le plus souvent qu'ils sont à la quête de l'amour. Ils sont à la recherche de l'amour et ils ne savent pas de quoi il s'agit. Si vous le leur dites, ils ne s'en rendent pas compte toujours. Vous devez leur montrer comment ils doivent le trouver pour eux-mêmes (August Wilson, 2003: 46). Le problème de ses visiteurs, Aunt Esther le résume en la quête de l'amour dont eux-mêmes ignorent le sens. Cet amour passe par l'acceptation de soi pour une auto-réconciliation. Il est une condition essentielle pour la paix intérieure et le développement de soi. L'acceptation de soi renvoie à l'immersion initiatique dans la mémoire de son peuple. Elle permet de s'imprégner de son histoire, de sa culture, de sa philosophie, de sa sagesse et de son esprit

pour se réconcilier et vivre en parfaite harmonie avec soi. En d'autres termes, cet amour fait allusion au retour obligatoire à sa racine pour s'y greffer et assurer son émergence. Aunt Esther, par son âge et son expérience, représente absolument cette racine sur laquelle les personnages perdus et désorientés s'accrochent pour redonner un sens meilleur à leur vie. Ingrid Marable (2009: 69) partage cette version en affirmant que (Aunt Esther) cette ancienne esclave déverrouille le secret de la vie par sa sagesse. Elle sait que les gens doivent s'aimer eux-mêmes avant de prendre en charge leur vie et la réussir. Dotée d'esprit, elle use de sa sagesse pour offrir à ses visiteurs les moyens de résoudre leurs problèmes. Quand on réexamine la technique d'Aunt Esther dans une vision néo-historiciste, qui souligne que le texte est une preuve d'historicité, puisqu'il est incorporé au contexte socio-culturel (Rani Paul Ukkar, 2002: 1), on comprend le rôle important que joue l'histoire dans la vie d'un homme. Chaque individu est une preuve d'historicité, puis qu'il appartient à l'histoire. De ce fait, son essor dépend de son ancrage avec son passé, considéré comme un terrain fertile pour la prospérité.

1.2 Le Piano

Dans *The Piano Lesson* (1990), le piano, un instrument de musique en bois, est comparable à Aunt Esther. Il constitue un objet sacré. Chargé d'esprit des ancêtres, il est la porte qui mène vers l'histoire de la famille Charles Boy. Il permet à certains personnages de se réapproprier leurs destins en réorganisant leur vie. On le voit bien avec Boy Willie, Winning Boy et Berniece. Dans son article, « Reconstruire son identité en navigant à travers les patrimoines dans *The Piano Lesson* d'August Wilson », Yao K. Kouma (2021: 598) fait une remarque pertinente en montrant que quand Boy Willie quitte Mississipi pour rendre visite à son oncle paternel à Pittsburgh, et que Berniece déménage pour s'installer définitivement dans la maison paternelle avec l'oncle, alors que le musicien Winning Boy revient de temps en temps dans cette même maison, c'est parce qu'ils ont conscience qu'ils sont tous liés par une identité collective représentée par le piano ancestral. Ce piano, qui attire les fils et filles de la maison, porte la gravure des images parentales de plusieurs générations, et reste une source intarissable des faits historiques. Il marque un nouveau départ dans la vie de chacun d'eux. L'oncle Doaker saisit l'occasion pour raconter l'histoire de la famille à travers le piano (August Wilson, 1990: 42). Son intervention est considérée comme un rite initiatique permettant

aux novices, Berniece et Willie Boy, de s'imprégner de la culture, de la philosophie, de l'esprit de la famille. En s'enrichissant de ces valeurs, ils se découvrent et se réconcilient avec leur origine, afin de se refaire. Suite à cette aventure, Boy Willie déclare que maintenant il est censé construire son avenir sur l'héritage de ses parents (August Wilson, 1990: 51), alors que Berniece est déterminée à conserver cet instrument, qu'elle qualifie de l'âme (August Wilson, 1990: 50) de la famille. Wilson renchérit:

Berniece has to learn to embrace her ancestors. When she goes over to the piano and breaks her self-imposed taboo, plays the piano, calls the ancestors on the piano, Papa Boy Charles, her mother and father and grandfather, the Ghost of Yellow Dog, and hat have you, all the gods come and chase Sutter's ghost out of the house. She has liberated herself, and she will never be the same. The house will never be the same. Maretha will never be the same. (August Wilson, 2006: 175)

Les choses ne seront plus comme avant, parce que toute la maison, notamment Berniece, a accepté avec amour son histoire. L'acceptation de son passé est le résultat de l'auto-conscience et de l'auto-réconciliation.

1.3 Le fumier

À la lumière de la théorie néo-historiciste de Stephen Greenblatt (1980 : 9) l'accomplissement de l'individu est intrinsèquement lié à son enracinement dans l'esprit collectif. Cette relation est symbolisée dans *King Hedley II* (August Wilson, 2005: 10) par l'image du fumier utile à la semence:

KING: These some seeds. I'm gonna grow Tonya some flowers.

RUBY: You need some good dirt. Them seeds ain't gonna grow in that dirt.

KING: Ain't nothing wrong with this dirt.

RUBY: Get you some good dirt and put then seeds in it if you want them to grow. Your daddy knew what dirt was, Hed tell you you need some good dirt.

La métaphore du bon fumier et de la bonne semence est instructive. Pour que la semence germe et se développe convenablement, elle a besoin, non pas de n'importe quel fumier, mais de bon fumier. Ruby insiste en rappelant à son fils que son père Hed lui a dit qu'il a besoin de bon compost. Le bon fumier représente les résidus de l'histoire de son peuple. Il est l'esprit qui véhicule une diversité de valeurs culturelles, et philosophiques, le socle de son éducation, et le guide disciplinaire qui oriente sa vision des choses. Il est la pierre angulaire de toute initiative entrepreneuriale. Dans son analyse, Eknath Bhalerao (2020: 4) pense que Wilson utilise la plantation de cette semence comme le symbole de l'espoir et la vision optimiste de la vie de King. On peut aller plus loin pour souligner que cette semence qui désigne l'espoir n'apportera de succès que si King s'imprègne de l'esprit (valeurs identitaires) de ses parents. Par conséquent, King doit cesser d'être sa propre gouverne et revenir à son origine en acceptant avec humilité les enseignements traditionnels de ses parents. Cette forme de décolonisation mentale le prépare à un nouveau départ vers l'émergence.

II. Spiritualité, un catalyseur du développement

L'émergence des Noirs ne dépend pas seulement de la décolonisation mentale. Ceci veut dire que l'immersion dans la philosophie traditionnelle africaine-américaine pour devenir soi-même ou retrouver son identité ne suffit pas si l'on ignore le facteur économique. En se référant à la théorie néo-historiciste, ce facteur est le système socio-économico-politique qui crée l'environnement dans lequel les personnages vivent et impacte remarquablement leurs choix. Ainsi la reconstruction mentale par des pratiques spirituelles de certains personnages devient plutôt une arme de résilience aux pressions extérieures diverses. Elle bâtit le pratiquant avec un nouveau code disciplinaire et lui permet d'agir efficacement en entreprenant des activités économiques florissantes.

2.1 L'échec dans l'entreprise

August Wilson pense que les personnages qui n'associent pas la spiritualité à leurs activités économiques échouent. Le cas de Sterling confirme cette hypothèse en ces termes :

HOLLOWAY: Did you go up there to see Aunt Esther?

STERLING: I went up there. Got a red door just like you say. I knocked on the door. I must have knocked on it about five minutes. I was getting ready to leave when a man opened the door. Big man. Must have been over seven feet tall. I told him I wanted to see Aunt Esther and he told me she was sick. (August Wilson, 1992: 39-40)

Sterling n'a pas eu la chance de rencontrer Aunt Esther, ou il a refusé d'aller la voir. Si nous considérons que la visite de Aunt Esther signifie une initiation spirituelle pouvant le libérer du chômage, l'échec de leur rencontre explique la stagnation de sa situation précaire :

STERLING: [...] I'm trying to find a job. You know where I can get a job? Anybody know where I can get a job at?

HOLLOWAY: What kind of job you looking for?

STERLING: Any kind. I can do anything.

WOLF: Go up and see Hendricks. He got a construction company.

STERLING: That's who I was working for. He help me get out the penitentiary. I work for him one week and he laid me off, say he ain't had enough business to keep me working. He say he'd call me if he had any work for me.

MEMPHIS: Go on over the steel mill. A big strong boy like you...if you ain't scared of work...they got work over there.

STERLING: That's what Hendricks told me. I went over to J & L Steel and they told me I got to join the union before I could work. I went down to the union and they told me I got to be working before I could join the union. They told me to go back to the steel mill and they'd put me on a waiting list. I went and asked my landlady if I could put her on a waiting list. She told me if I didn't give her twelve dollars by Friday I could wait on the street. (August Wilson, 1992: 19-20)

À travers ce personnage, on peut mieux voir la volonté de Sterling à travailler et le refus des entreprises de l'employer. Pour montrer que ce

n'est pas la qualification ni le talent de Sterling qui est le problème, Wilson le fait exploiter par Hendricks en contrepartie de son aide qu'il lui a apportée en le faisant sortir de prison. Aussitôt, Hendricks l'abandonne au moment où il devrait commencer à lui payer pour son travail. Vu sa situation, Holloway le rassure que Aunt Esther ne va pas mourir. Ensuite il l'encourage à aller la voir la semaine suivante (August Wilson, 1992 : 40) Nathalie Koking (www.cincyplay.com) a vu juste dans son analyse du personnage de Sterling en montrant que à la sortie de prison Sterling crée son monde en marge de la société. Il s'interdit la compagnie des gens plus expérimentés pour leurs conseils et préfère vivre isolé.

En outre, l'histoire du projet avorté de King et de Mister est la conséquence de la mort de Aunt Esther dès la première scène (August Wilson, 2005 : 19). Cette disparition symbolise l'absence d'une force spirituelle extérieure propice au développement d'une entreprise :

MISTER: Hey King, I was thinking...I want to get my money out of the pot. I need to get me some furniture.

KING: Naw, Naw. We supposed to get the video store! We split the pot and there won't be nothing to get it with. We got around six thousand dollars. We don't need but four more. I ain't gonna be poor all my life. See you don't believe it.

MISTER: I believe it. I just need some furniture.

KING: I need too! [...]

MISTER: I need to get some money. We can get the video store later. I just want my money. It's been sitting in the pot all that time. I don't even know where the pot is. You say you got it but I ain't seen it. I just want my money. (August Wilson, 2005: 23)

Cet extrait illustre la conclusion de la mauvaise gestion des biens communs qui devraient être une source de richesses matérielles et immatérielles. King et Mister n'ont plus de capital pour réaliser leur rêve. Leur projet d'installation d'une boutique de vidéos Kung-fu a échoué. Ils n'auront plus de source de revenu fiable et stable pouvant les sortir de la pauvreté. King essaie de convaincre Mister:

KING: I need the money from the refrigerators to get my phone back on. Tonya pregnant. She want a car I got to buy a crib. A stroller. Got to figure out how to get Ruby one of these refrigerators. I got the light bill. The gas bill. Got to get sme food. But I ain't said nothing about splitting the pot. You supposed to pretend like it ain't there [...]
MISTER: I'm supposed to get a raise on my job but I can't count on that. I need someplace to sleep. I just want my money. We can start another pot later. (August Wilson, 2005: 24)

Il est impossible à King et Mister d'entreprendre. Il leur est difficile d'épargner, de se mettre ensemble pour réaliser un projet parce que l'environnement extérieur n'est pas favorable. Leur rencontre avec Aunt Esther pour une éducation spirituelle n'a pas eu lieu parce qu'elle est déjà morte.

2.2 Pratique spirituelle dans l'entrepreneuriat

Selon le père du nouvel historicisme, Stephen Greenblatt (1980: 3)

Self-fashioning derives its interest precisely from the fact that it functions without regard for a sharp distinction between literature and social life. It invariably crosses the boundaries between the creation of literary characters, the shaping of one's own identity, the experience of being molded by forces outside one's control, the attempt to fashion other selves.

À la lumière de cette citation, l'auteur précise que la reconstruction de soi, c'est aussi se laisser façonner et contrôler par une force extérieure. Celle-ci se réfère à la spiritualité incarnée dans les trois pièces par Aunt Esther, le piano et le fumier. Elle crée un environnement favorable en désagrégeant l'immobilisme. Dans *The Piano Lesson*, August Wilson (1990: 2-3) décrit Boy Willie et Lymon revendeurs de pastèques:

BOY WILLIE: Me and Lymon selling watermelons. We got a truck out there. Got a whole truckload of watermelons. We brought them up here to sell...

DOAKER: You got all them watermelons stacked up there no wonder the truck broke down. I'm surprised you made it this far with a load like that. Where you break down at?
BOY WILLIE: We broke down three times! It took us two and a half days to get here. It's a good thing we picked them watermelons fresh.

Cet extrait illustre leur dévouement malgré les pannes répétitives du camion lourdement chargé de pastèques. Ce qui veut dire qu'ils ne sont pas apathiques devant leur sort, au contraire, ils sont très optimistes et croient en leur chance comme le montre ce passage :

LYMON: We broke down twice in West Virginia. The first time was just as soon as we got out of Sunflower. About forty miles out she broke down. We got it going and got all the way to West Virginia before she broke down again.
BOY WILLIE: We had to walk about five miles for some water. (August Wilson, 1990: 3)

La volonté de vouloir changer leur condition de vie constitue l'énergie qui les pousse encore à avancer vers leur rêve en passant par la maison ancestrale où se trouve le piano. Boy Willie qui a assisté au rituel musical de Berniece a reçu sa part de la spiritualité. Dès lors, il a compris que cet instrument joue un rôle important dans sa vie (August Wilson, 1990: 108). La pratique spirituelle est très prononcée dans le théâtre de Wilson. Elle est un catalyseur qui débloque la stagnation dans une entreprise, ou dans la vie d'un individu. Dans une interview accordée à David Savran, August Wilson dit que les Noirs sont essentiellement religieux. Les occidentaux voient l'homme face à un monde qui doit être dominé. Alors que les africains voient l'homme comme une partie intégrante du monde, un élément naturel de leur environnement. Les Noirs utilisent le christianisme pour servir leur africanité. En Afrique, il y a l'adoration des morts comme une forme de pratique chrétienne. Ceci donne aux Noirs, surtout du sud des États-Unis, l'idée des revenants, de magie, et de superstition. (Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig, 2006: 34). La spiritualité sous plusieurs formes rituelles devient une particularité identitaire africaine-américaine.

Tout comment Boy Willie, Memphis, dans *Two Trains Running*, était incrédule, quand son entreprise de restauration et d'immobilier progressait. Il négligeait les propositions de Holloway jusqu'au moment où il se retrouve dans une situation financière difficile face à la justice. Il raconte à Holloway:

I took the 20 dollars and threw it in the river [...] right down there in the Monongahela River [...] I went and stood on the Brady Street Bridge [...] I didn't just let it drop. I took and tied a rock around it and threw it [...] Just like Aunt Esther say. She told me if I do that everything be alright. And she was right too. [...] I went down there to the courthouse ready to fight for that twenty-five thousand dollars I want for my property. (August Wilson, 1992: 108)

Le jet d'argent dans la rivière est une pratique spirituelle polysémique. Il constitue une offrande sacrificielle à une divinité aquatique pour conjurer un mauvais sort et solliciter la clémence de la nature. Elle achève une période chaotique et ouvre au même moment une nouvelle page d'harmonie et de développement. Holloway aussi témoigne que c'était comme s'il ne pouvait pas garder une femme pour lui-même. Comme si rien ne pouvait marcher pour lui. Alors il est allé chez Aunt Esther qui l'a déchargé de ce mauvais sort. Et cela a marché (August Wilson, 1992: 78). Les personnages, principalement Memphis et Holloway, qui ont fait cette expérience avec Aunt Esther, sont considérés comme des initiés à la spiritualité. Ils ont été soumis à un rite de passage qui leur a offert l'opportunité de résoudre des problèmes et de gravir d'autres étapes dans leur vie. Mark William Rocha (1994: 128-129), en analysant le personnage de Memphis, déclare:

Memphis does win his fight with city hall by getting \$35 000 for his restaurant, but this victory is undercut by its similarity to Sterling's hit on the number 781, a matter of luck that has no effect on the system under which the game will continue to be played. In any case, Memphis's announcement of the payout at the end of the play is far less important than his announcement that he has visited Aunt Esther, who has given him the resolve to return to

Jackson to confront Stovall, the first white man to cheat him. If Memphis survives his confrontation with Stovall, he will return to the Hill and invest his \$35 000 in “a grand new entrepreneurial dreams two or three cooks, and seven or eight waitresses”

Rocha souligne la victoire de Memphis sur ses adversaires Blancs en respectant les recommandations de Aunt Esther. Ainsi en annonçant sa visite à cette femme spirituelle, Memphis a pris une décision capitale qui marque un tournant dans sa vie. À la fin de son combat, il a réussi à récupérer entièrement son argent. Il l'investit dans un grand projet entrepreneurial de restauration à Hill où il va recruter deux ou trois cuisiniers et sept ou huit serveuses. Il devient le symbole de la nouvelle génération de jeunes entrepreneurs noirs accomplis.

Par ailleurs, ces pratiques spirituelles apparaissent sous un autre angle comme des rites animistes pour changer une situation. Elles sont une manière d'adorer des spectres ancestraux. Dans *King Hedley II*, Ruby a, par inadvertance, tiré sur son fils King, qui, atteint au cou, est tombé sur le tombeau du chat de Stool Pigeon, son voisin. Son sang versé sur cette tombe est un sacrifice humain offert aux morts représentés par le chat. Ruby a posé un acte inconscient. Mais il matérialise la rupture parentale avec son fils qui la reniait au début de la pièce. Quand Ruby insiste en le convainquant qu'elle est sa mère biologique, King refuse en disant que sa vraie mère, Louise, est morte et que c'est elle seule qu'il reconnaît comme mère (August Wilson, 2005: 12). Or l'objectif de Ruby est de revenir dans sa maison où habitent King et Louise, la mère adoptive, pour y refaire sa vie avec Elmore, un parieur que King hait également. Son acte inconscient traduit sa volonté de se débarrasser de son fils qui ne voulait pas de lui et de son amant. Elle a préféré son amant à son fils, et ce rite spirituel relance la vie amoureuse de Ruby longtemps perturbée. On note un changement radical similaire dans la vie de Berniece dans *The Piano Lesson*. Son sacrifice spirituel est représenté par le jeu musical qu'elle offre aux ancêtres en chantant et en jouant au piano. Cet instrument de musique est l'idole à travers laquelle elle communique avec l'esprit des morts. Wilson décrit ce dernier épisode en disant qu'il y a du bruit à l'étage. Doaker et Wining Boy se regardent avec étonnement. C'est à ce moment précis que Berniece, de nulle part, vient monter sur le piano et

commence par jouer, puis un moment, le calme revient dans la maison (August Wilson, 1990: 106-107). En commentant cette partie de la pièce, Anne Fleche pense que le piano est devenu un medium, un instrument de conjuration (Alan Nadel, 1994: 10). L'invocation de l'esprit des ancêtres dans un hymne accompagné d'une mélodie d'adoration au piano crée une atmosphère de spiritualité profonde. Wilson affirme qu'à partir de cet instant, aucune vie ne sera plus comme avant (Jackson R. Bryer and Mary C. Hartig, 2006: 175). Celle de Berniece est plus tangible. Car l'échec du pasteur Avery et la prouesse de Berniece à exorciser la maison par l'idolâtrie montre qu'elle est choisie par les ancêtres et ordonnée prêtresse. On remarque la victoire de la spiritualité africaine sur le Christianisme occidental. À partir de cet instant Berniece se fait un nouveau statut social. Elle est la prêtresse qui a le pouvoir d'intercéder pour la famille, de conjurer les mauvais sorts et de maintenir l'alliance entre les vivants et les défunts. Le calme qui règne désormais dans la maison explique la paix intérieure de Berniece et le rôle important de la spiritualité dans sa vie.

Conclusion

L'objectif de cet article était d'analyser la manifestation de la spiritualité dans le théâtre de Wilson dans le processus de l'avancement des Noirs. Partant des trois pièces : *The Piano Lesson*, *Two Trains Running*, et *King Hedley II*, et en s'appuyant sur la théorie du nouvel historicisme de Stephen Greenblatt, la réflexion a permis de définir la spiritualité comme philosophie africaine. Il constitue les valeurs culturelles traditionnelles, et philosophiques, les mœurs, et la perception de la nature que la mémoire ressuscite pour reconstruire l'individu et son devenir. D'autre part, cette spiritualité désigne les pratiques et croyances spirituelles ancestrales que le personnage utilise pour déverrouiller des situations stagnantes dans son entreprise ou dans sa vie afin d'ouvrir la voie à la prospérité. Donc l'avancement des Noirs, même s'il dépend de la lutte pour les droits civiques, est aussi lié à la reconstruction mentale à travers le retour à l'initiation spirituelle africaine, qui, à son tour, peut constituer, dans bien des cas, une autre forme de stagnation.

Références

- Baraka Amiri** (1964), *Dutchman and The Slave* New York: Morrow.
----- (1966), *The Baptism and The Toilet*, New York: Grove.
----- (1967), *Four Black Revolutionary Theatre*, New York: The Bobbs-Merill.
- Bhalerao Eknath** (2020), “African American Experiences in August Wilson’s Play: *King Headley IP*” in <https://www.researchgate.net/publication/340535480> retrieved in May 2021
- Boxill Bernard** (1988), *Les Noirs et la justice sociale aux Etats-Unis*, Nancy : Presse Universitaire de Nancy.
- Bryer Jackson. R. and Mary. C. Hartig** (2006), *Conversation with August Wilson*, USA, University Press of Mississippi.
- Descartes René** (1894), *Discours de la méthode*, Paris : Librairie de la bibliothèque nationale.
- Dubois W. E. Burghardt** (2005), *The Souls of Black Folk*, New York: Pocket Books.
- Greenblatt Stephen** (1980), *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Housset Emmanuel** (2009), « La mémoire et la constitution du soi dans la phénoménologie de Husserl » in *Questions de style*, Université de Caen Basse-Normandie, n° 6, p. 31-40
- Huguenin Jean-Mark** (2003), « Mémoire et Espérance chez Jean de la Croix et Thomas d’Aquin » in *Teresianum* Vol.54, p.391-422
- Jeyifous Abiodun** (1987), “Black Critics on Black Theatre in America” in *The Theatre of Black Americans: A Collection of Critical Essays*, ed. Errol Hill, New York: Applause, P.327-340;
- Marable Ingrid** (2009), *The Women of August Wilson and A Performance Study and Analysis of the Role of Grace in Wilson's The Piano Lesson*, Florida: University of Central Florida.
- Nadel Alan ed.** (1994), *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Pignat Dominique** (2013), « La mémoire chez Bergson » in *Echos de Saint-Maurice*, Paris : Abbaye de Saint-Maurice p. 228-236.
- Kant Emmanuel.** (2015), *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion
- Koking Nathalie** (2019), “The Characters of August Wilson's *Two Trains Running*” <https://www.cincyplay.com>, consulted in July 2022

- Kouma Yao Katamatou** (2001), "Self-Identity Construction Cruising the Heirlooms in August Wilson's *The Piano Lesson*" in *Revue Échanges*, Lomé: Université de Lomé, p.597-609
- Rocha Mark. William** (1994), "American History as "Loud Talking" in *Two Trains Running*" in *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*, ed. Alan Nadel, Iowa City: University of Iowa Press, p. 116-132
- Sowell Thomas** (1981), *Markets and Minorities*, New York: Basic Books.
 ----- (1975), "Discrimination, Economics and Culture", Stanford: Hoover Institution Press. In <https://www.hoover.org>
- Ukkan Rani Paul** (2002), "A new historical reading of Anne Tyler's fiction" Thesis. Department of English, Calicut: University of Calicut.
- Watts Jerry Gafio** (2001), *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*, New York: New York University Press.
- Williams Walter** (1982), *The State against Blacks*, New York: McGraw Hill.
- Wilson August** (1990), *The Piano Lesson*, New York: A Plume Book.
 ----- (1992), *Two Trains Running*, New York: A Plume Book.
 ----- (2005), *King Hedley II*, New York: Theatre Communications Group.