

L'APPROCHE DRAMATURGIQUE DES CRISES ET ABUS DANS *LE CRANE* DE GILBERT DOHO

Asère FOTSO MOUDZE

Institut des Beaux-Arts de l'Université de Dschang à Foumban-Cameroun
fotsoasere@yahoo.fr

Résumé

*La présente réflexion analyse la société africaine face aux différentes crises qu'elle traverse à cause de la confiscation du pouvoir traditionnel ou de sa mauvaise gestion à travers *Le Crane* de Gilbert DOHO. En effet, face à une gestion caduque du trône, les différents protagonistes auteurs des abus pour les uns et victimes pour les autres se lancent dans une critique sanguinaire pour maintenir le pouvoir ou le conquérir. L'approche dramaturgique de la pièce permet de mettre en évidence le climat de crise et d'abus qui découle du texte. L'analyse de cette dramaturgie nous amène à dire que son auteur se situe dans la logique de ces écrivains qui mettent leur énergie au service de la cause sociale, humaine. L'auteur ici prône la fin des crises et des abus par une gestion participative et transparente du pouvoir dans l'intérêt du peuple.*

Mots clés : *approche dramaturgique, société, abus, crise, théâtre*

Abstract

*This reflection analyzes African society in the face of the various crises it undergoes due to the confiscation of traditional power or its mismanagement through *Le Crane* by Gilbert DOHO. Indeed, faced with an outdated management of the throne, the different protagonists, some as perpetrators of abuses and others as victims, engage in a bloody critique to maintain or seize power. The dramaturgical approach of the play highlights the climate of crisis and abuse that emerges from the text. The analysis of this dramaturgy leads us to say that its author aligns with the logic of those writers who dedicate their energy to social and human causes. Here, the author advocates for the end of crises and abuses through a participatory and transparent management of power in the interest of the people.*

Keywords: *Dramaturgical approach, society, abuse, crisis, theater*

Introduction

Ce que l'on nomme aujourd'hui « théâtre africain » est un ensemble de formes culturelles artistiques bien vivantes, un héritage de l'Afrique par les contes, comptines et déclamations des griots et

griottes. Le théâtre africain contemporain quant à lui s'inscrit dans l'histoire actuelle du théâtre francophone, anglophone ou lusophone. Mais en même temps, il y a dans le théâtre africain une pluridisciplinarité (théâtre, conte, musique et danse y sont fréquemment mêlés de façon indissociable), et une étonnante vitalité, notamment au niveau de l'écriture. Le texte, support de cette étude s'inscrit dans la perspective des dramaturgies contemporaines. Pour elles, le théâtre n'est pas seulement une forme d'art, c'est un véhicule de changement social, politique et culturel et Goudiaby de dire, « le théâtre demeure un outil par lequel le dramaturge affiche les aspirations du peuple ou d'une communauté donnée » (Goudiaby, 2025 : 83) Depuis des temps immémoriaux, le théâtre a été ancré dans les traditions africaines, servant à la fois de moyen de divertissement et de moyen de communication essentiel au sein des communautés. Aujourd'hui, le théâtre africain continue de jouer un rôle crucial dans la lutte pour la justice, la dignité et le progrès sur le continent.

Par principe, une analyse dramaturgique se penche sur la relation entre le texte et la scène. Selon Martin, « l'analyse dramaturgique permet, avant de les soumettre à l'épreuve (à la « résistance », souvent) de la scène, de conceptualiser - ou du moins d'exprimer en toute liberté - les moyens susceptibles de transmettre au mieux la fiction relatée. C'est pourquoi le dramaturge se doit à l'évidence de connaître le spectateur d'aujourd'hui, ses schémas culturels, ses horizons d'attente, ses modes de perception et d'aperception - et, bien entendu, ses refus et rejets. Le spectacle théâtral s'impose en effet comme une relation au double sens du terme : relation d'un monde possible (récit d'une histoire), relation à un public (adresse de cette histoire aux spectateurs) » (Martin, 2001 : 89-90)

Une approche dramaturgique d'un texte de théâtre considère ou interroge donc ce texte dans son rapport à une représentation, ce que Sarrazac appelle le « devenir scénique » du

texte de théâtre. Si l'idée est simple, l'approche, quant à elle, est complexe, dans la mesure où elle fait appel à des savoirs multiples.

En adoptant l'approche dramaturgique pour le texte de DOHO, il est évident de se rendre compte du point de vue qu'adopte l'auteur face aux abus et crises actuelles portés sur scène. Ainsi, comment l'auteur transcrit-il les abus et les crises textuels à travers le langage dramatique ? Pour répondre à cette problématique, nous allons analyser les procédés dramaturgiques des abus et de la crise, étudier le langage verbal et paraverbal qui les alimentent et interroger leur cadre spatial d'expression.

1- Les procédés dramaturgiques d'expression de crises et d'abus

Les procédés dramaturgiques renvoient à l'ensemble des moyens stylistiques par lesquels un auteur donne à son texte des effets variés sur le lecteur ou spectateur. Ils incluent les figures de style, les éléments grammaticaux et syntaxiques, et sont essentiels pour l'élaboration du style d'un texte. Ces procédés permettent en outre de donner de la profondeur aux écrits, d'exprimer des émotions et de captiver le lecteur spectateur. Ils jouent un rôle crucial dans la transmission d'idées de manière plus expressive et poétique. En comprenant ces procédés, les lecteurs spectateurs peuvent mieux analyser et apprécier les œuvres théâtrales dans leurs profondeurs.

1-1- Les tropes

Les tropes sont des figures de style qui consistent en un changement de sens, qui peut être soit interne (au niveau de la pensée) soit externe par substitution de signifiant. Pour Henri Suhamy les tropes sont des « figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot » (Suhamy, 1981 : 20)

Il existe plusieurs types de tropes notamment les périphrases, les tropes de fonction ou tropes grammaticaux, les

catachrèses et les glossèmes, les métonymies et les synecdoques, les images. Dans la présente étude, l'analyse sera focalisée sur les images qui véhiculent un discours de crise et d'abus.

1-1-1- La métaphore

Elle consiste à employer « un mot dans un sens ressemblant à, et cependant différent de son sens habituel » (Todorov et Ducrot, 1972 1 : 354) Dans la pièce, la métaphore est un moyen utilisé par l'auteur pour dénoncer la confiscation des terres par abus par le roi Tatang. Dans l'échange entre le 2^e Homme et le 1^{er} Homme, on se rend compte que le 1^{er} Homme est tout en colère lorsque son interlocuteur rapproche sa terre d'un terroir. Pour manifester son indignation et sa protestation devant de telles allégations, il estime et déclare que ce que lui a légué le roi est tout sauf une terre. Pour lui, c'est juste un « bout de forêt » comme on peut lire dans l'extrait suivant :

« **Le 2^e Homme** : Toi et moi, nous sommes sur un lopin de terre à présent..., nous avons un terroir.

Le 1^{er} Homme : Un « terroir » ? ... Tu appelles ce bout de forêt un « terroir » ? Cette chose ingrate qu'on m'a jetée à la figure en compensation de ma terre ? Ce bout de sissongo, appelles-tu cela terre ? ... » (Doho, 1995 : 35)

Il s'agit là d'un abus de pouvoir qui amène le roi à déposséder les populations de la majorité de leurs terres à son profit personnel comme illustre ce propos de Douni : « Hé bien ! Voilà ce que mon gendre a fait de son peuple. Il a arraché les terres de ses sujets, contraint beaucoup à la culture d'igname qui emplit les greniers royaux » (Doho, 1995 : 61-62). Cet abus d'autorité est également perceptible à travers les propos de Tatang, qui qualifie son propre beau-père de « vieux poltron » tout simple parce que ce dernier réclame justice et équité : « **TATANG** : Va, vieux poltron. Qu'un garde l'accompagne et qu'il ne laisse son trou sous aucun

prétexte. Faites aussi en sorte que Desou et Kwetse, je vous l'ai demandé, soient en lieu sûr. » (Doho, 1995 : 56)

Ce passage témoigne à suffisance le caractère autoritaire et la privatisation du trône par Tatang. Pour lui, tous ceux qui réclament égalité doivent être arrêtés. Une décision qui est à l'origine de plusieurs crises, qui fragilisent le peuple et ne leur donnent pas les moyens d'action. Et c'est en toute conscience qu'il traite certains de vieux peureux.

1-1-2-La comparaison

Selon Atangana-Abolo, la comparaison « instaure une relation entre deux termes. Elle peut être considérée comme un argument dans la mesure où elle permet de justifier l'un des termes à partir de l'autre afin de faire ressortir les rapports de ressemblance ou de différence. » (Atangana-Abolo, 2008 : 251) C'est dans cette perspective que la comparaison dans le présent corpus met en relation certains personnages avec des animaux. Cette intervention de Kwetse en est une illustration : « **KWETSE** : (*Tout aussi emporté*) Y-a-t-il réponse plus claire ? Ce trône mon frère, te revient légitimement ; tes sujets ne seront que très contents de voir la justice faite. Deux ans qu'on t'a refoulé comme un chien dans la nature. » (Doho, 1995 : 30)

En effet, l'auteur compare Desou à un chien pour montrer le cynisme du roi, Tatang, qui a rejeté son propre frère comme un étranger, comme un chien errant qui menace son pouvoir. C'est donc une comparaison à valeur caractérielle du moment où elle introduit une ressemblance entre un homme et un animal pour exposer l'absence de considération et l'image que le tout puissant chef à de ses sujets et surtout de ces propres frères qui auraient pu être aussi rois.

Le propos de Maffo surpris de voir son père, presser les pas dans la cour royale l'amène à s'interroger : « **MAFO** : Qui vois-je ? Mon père qui traverse ma cour comme un vent sur une plaine aride. Non, ce n'est pas lui. Ou, si c'est lui, cette terre est en branle

et le sang ne reconnaît plus le sang. Bon papa, mon petit papa, mon seigneur, qu'est-ce qui de chez Tatang presse tes pas ? Dis-le à ta fille ou tais-toi et je... » (Doho, 1995 : 59) Ici, l'auteur compare la traversée de la cour par Douni, père de Maffo à un vent et pas n'importe quel type de vent, un « vent sur une plaine aride ». L'auteur met ainsi en exergue l'esprit troublé de ce gendre qui marche pressé sans doute pour fuir les tracasseries de la chefferie.

Les tropes exploités dans le présent travail ont une valeur argumentative du moment où ils permettent de créer des similitudes afin de ressortir l'état de crise intérieure et même extérieure que vivent les personnages à divers niveaux. Ces procédés sont en somme, des outils essentiels pour les écrivains en général et les dramaturges en particulier. Ils leur permettent de créer des textes avec des images évocatrices et dignes d'intérêt pour faciliter la transmission du message.

1-2- Les interruptions discursives

Dans le présent corpus, les interruptions discursives sont matérialisées par les points de suspension anciennement appelés points suspensifs. Dans l'esprit de celui qui parle, on peut supposer que l'utilisation des suspensions n'était pas prévue, puisqu'il avait pour objectif d'aller au bout de sa pensée. Cependant, l'interruption qu'il se fait ou que fait l'interlocuteur l'oblige à s'arrêter brutalement. Le texte objet d'étude porte une panoplie de points de suspension qui traduisent des crises internes, des abus discursifs et des situations de peur et de doute chez divers personnages.

Les points de suspension qui traduisent un état de crise psychologique sont pris en charge prioritairement par le roi Tatang. En effet ce dernier est dans un état de trouble depuis le retour de son frère Desou qui selon certains personnages devait être le vrai roi. Il craint de perdre le trône et tient des discours interrompus par des soupirs qui montrent que psychologiquement, il est bien préoccupé. Ces extraits illustrent l'esprit tourmenté de ce personnage :

« **TATANG** : (*Il soupire*) J'ai peur que ce soit bien cela ; que toutes ces années n'aient été qu'un rêve... (*Long soupire*) J'étais donc assis ici même, et j'ai revu la file de mes ancêtres partis depuis des années... J'ai revu mon arrière-grand-père Folon qui perit aux mains de ses ennemis. » (Doho, 1995 : 17)

« **TATANG** : Gnouala, Mafo... Grades, à moi... ! Mon trône... On me l'a arraché. Cherchez-le-moi. (*Il fonce sur Gnouala qui lui montre son trône ; il s'y assoit et adopte par la suite une attitude très calme. Gnouala aussitôt disparaît*) » (Doho, 1995 : 45)

« **TATANG** : (*Venimeux*) Ainsi pour sauver mon trône, ma femme irait négocier avec celui à qui elle était destinée ! Je me demande... Je me demande ce que je suis dans tout cela. Ce que j'ai toujours été dans tout. » (Doho, 1995 : 47)

Dans ces différents extraits, on peut se rendre compte de ce que le roi Tatang traverse une crise interne très profonde. Les différentes suspensions traduisent une réflexion qui se prolonge, un silence, un sentiment tel que la perplexité, un choc à venir, les rêveries ou les méandres d'un monologue intérieur.

Dans le texte, certains points de suspension sont l'expression d'un abus. Ici, il s'agit des personnages qui usent de leur pouvoir ou de leurs positions d'autorité pour couper la parole à leur interlocuteur sans le laisser achever sa réplique. Tatang s'illustre une fois de plus dans ce registre puisqu'il incarne le pouvoir suprême. Dans son dialogue avec sa femme, il ne manque pas de temps en temps de lui couper la parole, synonyme de grandeur et de pouvoir. Lisons à cet effet ce passage :

« **MAFO** : Demain, c'est jour de...

TATANG : Nul besoin de me le rappeler. Je le sais parfaitement. » (Doho, 1995 : 46)

Dans ce dialogue, Maffo Cherche à rappeler à Tatang le jour du transfert du crâne du défunt roi, père de Tatang et Desou mais, comme il a peur de perdre son trône, de perdre son pouvoir et de voir la sanction de ses ancêtres s'abattre sur lui à l'occasion,

il lui coupe la parole comme pour magnifier son autorité, même si en arrière-plan, il redoute ce jour.

Dans *Le Crane*, les valeurs interruptives sont particulières du moment où l'idée arrêtée est complétée par celui qui suspend la prise de parole. Ces suspensions interviennent lorsque celui qui suspend la parole refuse au premier interlocuteur la possibilité de continuer son intervention. Elles ouvrent la voie à un intervenant colérique ou irrité, qui essaye d'imposer son point de vue en empêchant à l'autre de s'exprimer. Le caractère inachevé de l'énoncé n'est pas voulu, mais imposé.

Dans cette société textuelle où les abus sont très observés, la peur alimente bien le discours des personnages. En effet, les suspensions traduisent par ailleurs des craintes qui peuvent souvenir des différentes répliques. Dans l'échange entre Tatang et sa femme Mafo ou entre Tatang et son notable Desop, force est de constater que les répliques de Mafo et Desop sont porteuses de points de suspension comme on peut lire dans ces extraits :

« **MAFO** : Je... Je... Je me demandais... [...] Si... Si... Sa majesté le veut bien... » (Doho, 1995 : 46)

« **DESOP** : C'est que... Majesté...

TATANG : Oui ?

DESOP : Je ne sais comment vous le dire. Mais depuis quelques jours, je traverse une période terrible. » (Doho, 1995 : 51)

Dans les deux cas ci-dessus cités, les protagonistes sont face au roi, tout puissant, qui s'est donné le droit de vie ou de mort sur sa population. S'adresser à ce dernier devient un grand dilemme car, tout le monde le craint, craint ses décisions autoritaires. Cette posture de peur nuit gravement à la liberté de parole et quand bien même il faut oser, les personnages hésitent quant à l'utilisation des mots et préfèrent remplacer certains par des suspensions pour contourner la censure.

Dans l'ensemble, les procédés interruptifs traduisent une société en perte de valeurs, une société de domination et surtout une société où les libertés sont confisquées par le pouvoir

despotique et totalitaire. L'auteur de ce texte donne à ces points de suspension, à travers les valeurs qu'ils portent, des objectifs communicationnels. Il s'ancre dans un espace où il veut se faire entendre et contribuer au progrès de son milieu. C'est en cela que sa voix peut être audible et amener à l'atteinte de résultats importants. Ainsi, pour le cas de *Le Crane*, cet art devient une action qui induit un changement social en Afrique.

2- L'approche spatiale des crises et des abus

Le cadre spatial au théâtre se réfère à l'ensemble des lieux qui entourent l'action d'une pièce. Il est essentiel pour ancrer l'intrigue dans un contexte précis, influençant les comportements des personnages et l'atmosphère de la scène. Les didascalies peuvent fournir des indices sur ces lieux et leurs décors. L'espace aide à créer un environnement vivant qui influence les choix des personnages et l'atmosphère de la pièce. Les marques de l'espace au théâtre sont cruciales pour comprendre comment le théâtre structure son récit et engage le public. C'est d'ailleurs dans ce sens que pour Pruner, « le texte théâtral ne devient pleinement théâtre qu'à partir du moment où il est projeté dans une spatialité déterminée par le travail de la représentation » (Pruner, 2001 : 46) Lorsque nous parlons des lieux de crise dans *Le Crane*, il s'agit de l'espace scénique où se déroule l'action théâtrale. C'est donc l'espace de la représentation que l'on pourrait définir comme la partie du théâtre où se déroule le spectacle, dans lequel se meuvent les acteurs. Trois lieux portés par les indications didascaliques sont au service de l'expression des crises.

2-1- La chefferie

Chez DOHO Gilbert, la chefferie est un cadre commun à toute la population même si elle est source de la plupart des crises. C'est ici que toutes les tensions naissent liées à la mauvaise gestion du pouvoir traditionnel. Du début jusqu'à la fin de la pièce, toutes les rencontres, les débats, toutes les discussions en ce lieu sont

tendues, c'est aussi dans ce lieu que la querelle générale du pouvoir par les différents camps arrive à son paroxysme comme on peut le voir dans cet extrait de didascalie : « *(L'entrée de la chefferie c'est le lieu théâtral. Pour un théâtre à l'italienne, il se présente ainsi : au centre et à l'avant d'un mur sculpté est placé un trône avec de chaque côté les sièges des notables. Du côté cour seront assises les épouses de Tatou en cache-sexe. Du côté jardin il y a un bois. C'est de là que viendra la milice avec le crane de Tatou. Quant aux partisans de Desou, ils feront leur entrée en scène à partir de la salle)* ». (Doho, 1995 : 83)

Ce lieu se caractérise aussi par son ouverture, symbole de l'espace public ; par son étendue non délimitée, mais aussi par son mode d'occupation comme on a pu lire précédemment. Cependant, c'est un lieu à forte connotation péjorative car, son locataire est un despote qui n'agit que pour son intérêt personnel et le transforme en lieu de chaos pour ses sujets.

2-2- Le domicile de Desou

Le second lieu mis en exergue pour matérialiser la crise textuelle est le domicile de Desou. En effet, Desou est selon certains protagonistes de la pièce, celui à qui le trône était destiné comme on peut lire dans cet extrait de Kwetse à Desou : « **KWETSE** : *(Tout aussi emporté)* Y-a-t-il réponse plus claire ? Ce trône mon frère, te revient légitimement ; tes sujets ne seront que contents de voir la justice faite. Deux ans qu'on t'a refoulé comme un chien dans la nature, Deux ans d'errance et tu reviens aujourd'hui pour ne pas mettre pied sous le toit paternel ». (Doho, 1995 : 30) Après le retour d'exil du prince Desou, son domicile sert de lieu de complot et de préparation de l'assaut contre Tatang, son frère et roi. Ici, toutes les discussions se mènent sous font de tension car, il s'agit de tout faire pour restaurer l'équilibre entre tous les princes et entre les populations et participer à la réconciliation sociale.

2-3- Une buvette

Le troisième lieu de cette trilogie spatiale est une buvette. Dans une société où les villageois sont maltraités, où l'appareil royal est en panne et n'accorde d'intérêt qu'à ses propres besoins, les populations, abandonnées à elles seules trouvent en ce lieu, un exutoire. C'est un lieu support de crises car, il s'agit de venir ici pleurer dans le vin de raphia dans l'espoir d'oublier sa situation comme on peut le voir dans cette didascalie initiale : « *(Une buvette. Quelques vieilles chaises autour de deux vieilles tables. Au pied d'une des tables se trouvent deux dames-jeannes de vin de raphia, dont l'une est à moitié pleine. Il entre et vient des gens de milieux divers ; mais seront assis à une des tables, deux paysans qui boivent, sans doute, depuis le matin. Costumes très usés. Pour faire très naturel, un chien entrera à un moment donné de ce mouvement et voulant le chasser d'un grand coup de pied, le troisième homme s'étalera par terre, renversant tables et verres de vin. Il s'agit de peindre ici la misère et la déchéance de ces pauvres gens pour qui seul le vin est l'issue, du moins le croient-ils, à leurs problèmes)* » (Doho, 1995 : 33)

Ce troisième lieu scénique a une forte connotation péjorative. Le décor présente un espace insalubre, animalier et rempli de misère. Les pauvres gens qui ont vu leurs terres être confisquées par Tatang, qui ne font rien, qui sont abandonnés à leurs sorts trouvent en ce lieu le seul abri pour boire leurs souffrances dans le raphia.

Pour Reuter, « les lieux signifient aussi les étapes de la vie. L'ascension ou la dégradation sociale [...] des racines ou des souvenirs [...] » (Reuter, 1991 : 57) C'est peut-être dans cette même mouvance que DOHO, à travers le choix de ces différents lieux, offre à son texte une fonction symbolique dans la mesure où l'espace revoit à une réalité sociale. La chefferie, la buvette et le domicile sont des réalités sociales africaines que l'auteur voudrait interroger par la dramaturgie. Pour le présent corpus, on se rend compte en fin que la chefferie ici représente la misère de tout un peuple. Face à cette misère, les domiciles privés deviennent des lieux de discussion et de réflexion sur la crise sociale causée par la

chefferie. Et pour les populations qui n'ont plus d'espoir, ils se réfugient dans le bar afin de plonger leur détresse dans l'alcool.

3- Le langage en temps de crise et d'abus

Le langage théâtral est un ensemble de techniques et de termes spécifiques utilisés par le dramaturge à travers les personnages acteurs pour exprimer des émotions, des actions et des dialogues. Robert Abirached conscient de cette place prépondérante de la parole de l'acteur au théâtre explique : « qu'il s'exprime par dialogues, tirades, apartés, le personnage de théâtre est un être de mots, qui vit à proportion qu'il se dit lui-même à travers des questions et des réponses, des chuchotements et des cris, des épanchements et des silences calculés. » (Abirached, 1994 : 35)

Dans *Le Crane*, l'auteur met un accent particulier sur le langage pour véhiculer son message en temps de crise. Ce message est porté par un langage verbal tendu et déséquilibré, et un langage paraverbal des cris

3-1- Le langage verbal tendu et déséquilibré

Les différents échanges de parole dans *Le Crane* apparaissent sous plusieurs modalités notamment : la stichomythie, la tirade, le monologue, le trilogue, le polylogue... Dans la présente étude, un accent particulier sera accordé aux stichomythie et polylogue qui véhiculent le discours des crises et abus dans la société textuelle.

Dans la dramaturgie de DOHO, la stichomythie épouse le climat social de crise. En effet, elle accélère l'action dramatique, la rend plus vivante et traduit une certaine déchéance, synonyme de mal être, lié à la crise qui pousse les protagonistes à limiter leurs paroles. On peut lire à juste titre cette forme langagière en action dans l'échange entre Malak et Desou d'une part et entre Mafo, l'épouse du Roi et Gnouala, notable opposant au roi d'autre part :

« **DESOU** : (*Desou sort d'une chambre et s'étire*) Mère qu'y a-t-il donc ce matin ?

MALAK : Ce qu'il y a ? Il y a qu'il faut aller descendre le corps de Taamak.

DESOU : Quoi ?

MALAK : Il s'est pendu cette nuit...

DESOU : Pendu ?» (Doho, 1995 : 68)

« **GNOUALA** : Elle terrorise...

MAFO : Plus que le fer ?

GNOUALA : Plus que tout.

MAFO : Mais a-t-on seulement essayé ? » (Doho, 1995 : 86)

Comme on le voit dans ces extraits, la stichomythie extériorise la crise textuelle du moment où, le décès par pendaison de Taamak laisse Malak et Desou sans voix. Leur échange montre un usage très limité des mots. Ils sont terrorisés par tout ce qui arrive par la faute du roi Tatang.

Dans l'échange entre Mafô et Gnouala, la stichomythie est encore plus accentuée et traduit un fort questionnement lié au nombre de décès causé par le pouvoir.

L'auteur, conscient de la valeur de cette technique langagière, l'utilise pour exprimer les joutes verbales tributaires de la crise sociale que traverse la société textuelle.

Le polylogue est un autre procédé de langage verbal qui traduit l'état de crise. En effet, si ce dernier est sollicité de façon prépondérante, son emploi n'est pas un fait ex nihilo dans la dramaturgie de Gilbert DOHO. Ici, il met en scène des échanges dans lesquels plusieurs personnages interviennent dans un débat libre. Dans cette dramaturgie, cette forme d'échange intervient dans les débats sur la possession du trône, la sécurité du crane, la confiscation des terres, le retour d'exil de Desou, l'héritage et la succession du feu roi Tatou, sur le sang versé par l'autoritarisme,

sur la main des ancêtres sur le village...Lisons à ce sujet cet extrait de l'œuvre :

« **DOUNI** : Erreur, Majesté ! Chaque fois que j'ai entendu ce fleuve gronder, il s'est passé quelque chose dans ce village

FOSOP : C'était lorsque, pour Tchinda, tout cessa d'exister

DESOP : Transpercé d'un roseau alors qu'il n'était qu'au début de son règne

DOUNI : Majesté, à ta place j'exhiberais moins d'assurance. Regarde donc ta cour. Elle n'est composée que de trois maigres têtes. Où sont ceux-là mêmes qui ont contribué à te placer là où tu es ? Où sont tes frères ? Tu les as contraints à l'errance ou enterrés vivants. Les terres de tes sujets, qu'en as-tu fait ?

TATANG : Vieillard, je respecte tes cheveux blancs. Je respecte l'ami de mon feu père. Je respecte aussi mon beau-père. Mais sache que toute patience a des limites, et que plus haut tu montes, plus profonde sera ta chute. Et c'est moi qui creuserai ta tombe... (*Avec mépris*) Les terres de mes sujets ! Vous en parlez trop haut. Il me semble que tout ce que vous avez engouffré est bel et bien descendu. Mes chers notables, qui, mieux que vous, sait où elles sont, ces terres ? C'est très facile d'essayer de se laver les mains quand la puanteur se tasse au fond de nos ventres. Je n'ai pas volé ce trône. » (Doho, 1995 : 53-54)

À première vue, on se croirait dans une situation de démocratisation de la parole, mais, c'est tout le contraire. Le polylogue traduit ici un état de désespération où la seule arme des uns et des autres reste la parole. Il s'agit là des échanges conflictuels animés de menaces. Tatang par peur de la réaction des ancêtres devant la confiscation du trône, refuse de croire que les grondements des eaux représentent une alerte. Il va plus loin et menace même ses sujets qui pensent contraire à sa vision. Dans cet état de choses et du moment où, la liberté de parole semble encore

de mise, les autres protagonistes tiennent des répliques qui fâchent le roi, chacun dans sa posture de désespéré.

L'auteur dans ce choix langagier met en exergue l'habileté à faire entendre des voix contradictoires qui se superposent. Il voudrait montrer que malgré la confiscation des terres, la gestion privée du trône et autres, certaines populations gardent cependant un dernier pouvoir qui est la liberté d'expression. Pour les populations théâtralisées, cette liberté d'expression constitue une lueur d'espoir pour l'avenir de la communauté. C'est à juste titre que Goudiaby atteste: « théâtre et société constituent un tandem quasi inséparable dans l'histoire de la dramaturgie. Chaque pièce théâtrale n'est que l'expression des aspirations d'une société bien précise. Si le théâtre classique a jeté tout son dévolu sur la tragédie qui, elle, interpelle une classe sociale donnée (l'aristocratie, la noblesse) ou sur la comédie qui porte la marque (de la bourgeoisie) du rire social, il importe de préciser que les deux formes ont pour objet la prise en charge des plaintes du peuple. Cela dit, le théâtre post colonial n'a pas dérogé à ce principe » (Goudiaby, 2025 : 79)

3-2- Le langage paraverbal des cris

L'analyse d'une pièce de théâtre ne peut se borner à l'analyse du discours verbal. Le discours non verbal et surtout paraverbal conditionne fortement la compréhension du discours théâtral. Pour Adamov, « le théâtre, tel que je le conçois, est lié entièrement et absolument à la représentation. Je demande à ce qu'on s'efforce de purger ce mot représentation de tout ce qui s'attache à lui de mondanité, de cabotinage, et surtout d'intellectualité abstraite – pour lui restituer son sens le plus simple. Je crois que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. » (Adamov 1964 : 13)

Les cris dans le théâtre de Gilbert Doho expriment les émotions, les douleurs intenses et les conflits liés au malaise textuelle. Ces cris traduisent les situations de douleur, de peur, de

rancœur et même de désespoir comme l'illustrent ces extraits tirés du texte :

« (*Des cris de protestation*) » (Doho, 1995 : 10)

« **MALAK** : (*Elle lance des cris perçants*) [...] Je ne suis pas grande. Je ne cherche pas à l'être. (*Un cri perçant*) Mais a-t-on jamais succédé à un souverain en vie ? Ô sacrilège ! Ô crime ignominieux ! » (Doho, 1995 : 27)

« (*Cris de protestation*) **Le 2^e Homme** : [...] Ce crane, crois-moi, n'entrera ni chez Desou ni chez Kwetse, ni chez Tatang ; ou s'il y entre, il ne sera qu'à moitié... (*Cri de scandale*) » (Doho, 1995 : 37)

« **MALAK** : Desou, tu dois faire attention... [...] Tu dois mettre ta tête dans un trou si tu veux la préserver. (*Elle s'élançait dans un cri*) » (Doho, 1995 : 69)

Le cri dans la dramaturgie de Gilbert DOHO est utilisé pour créer une atmosphère vive, traduire des émotions acharnées, profondes. Il est au service des personnages et traduit leur douleur. C'est un moyen d'extériorisation de la douleur interne, de la crise profonde qui anime la plupart des personnages. Le cri, par le truchement de l'art, dépasse la simple réponse automatique à une douleur, à une terreur, à une extase... et devient la réponse universelle aux traumatismes d'une époque.

Dans l'ensemble, les cris de DOHO sont des déclamations violentes utilisées pour atteindre le sommet de la dénonciation. Par ailleurs, ces cris permettent de renforcer l'impact des performances et rendre le réalisme et l'actualité de l'œuvre. Pour cet auteur, le cri apparaît aussi comme l'ultime recours à la parole bloquée, entravée, comme la sortie sonore d'un interdit trop longtemps contenu au point qu'on ne puisse plus se retenir de crier cette impuissance du langage, comme une façon de rejeter par la bouche le mal enkysté au fond de la gorge et de la conscience. Ainsi, il devient incontournable de crier pour ne plus avoir à se taire, pour manifester enfin son regret ou sa honte des travers sociaux. Le cri serait alors pour ce dramaturge la sonorisation extrême d'un

débordement, la satisfaction déchirante du besoin d'expulser un mal absorbé en soi-même.

Conclusion

Pour conclure, nous nous sommes donné comme objectif au début de cette réflexion de montrer comment les abus et les crises sont inscrits dans les ressorts dramatiques de *Le Crane* de Gilbert DOHIO. En exploitant l'approche dramaturgique de cette pièce de théâtre, nous avons pu organiser l'analyse en trois parties: l'étude des procédés dramaturgiques, du cadre spatial et du langage verbal et paraverbal. Force est de constater que ces différents outils langagiers portent tout haut le discours des crises et des abus. L'auteur inscrit l'abus d'autorité du roi et les crises psychologiques des personnages dans les tropes et les interruptions discursives. Le cadre spatial d'expression des crises est un triptyque constitué d'une chefferie, d'un domicile et d'une buvette. Et dans ces espaces scéniques, l'auteur convoque de façon solidaire le langage verbal et paravebal pour une meilleure communication sur les malaises textuels. Au regard de tout ceci, l'auteur s'inscrit dans une dramaturgie du rejet, du désenchantement et de la désaliénation. Il milite pour une écriture ouverte, militante, et engagée au service de la cause sociale. À travers, un mélange de procédés, *Le Crane* devient une arme de combat contre les rois tyrans qui confisquent le trône et le pouvoir, les terres, les volontés et même les vies humaines. DOHO met ainsi en relief la fonction cathartique du théâtre et permet au lecteur d'évacuer sa colère et sa tension grâce à son implication émotionnelle dans la pièce.

Références bibliographiques

- ABIRACHED Robert**, 1994. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard
- ADAMOV Arthur**, 1964. *Ici et maintenant*. Paris, Gallimard
- ATANGANA-ABOLO Marthe-Isabelle**, 2008. *L'esthétique dramaturgique de Gervais Mendo ZE*, L'Harmattan, Cameroun
- BAYART Jean -François**, 1989. *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard
- DOHO Gilbert**, 1995. *Le Crane*, Yaoundé, Editions CLE
- GOUDIABY Yaya Sédar**, 2025, « les luttes sociales et la politique dans le théâtre, une expression de la vox populi : l'exemple de *Une Tempête* (1969) de Aimé Césaire », N° 3 Spécial - SLC, pp. 72-95
- MARTIN Bernard**, 2001, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, (29), 82–98.
- MONTY Jacques Albert**, « La vénération des crânes à l'Ouest du Cameroun : une anthropologie documentaire ? », *Revue Espaces Africains* (En ligne), 2 | 2022 (Varia), Vol. 3, ISSN : 2957- 9279, mis en ligne, le 30 décembre 2022.
- MOREAU Patrick**, 2021, « L'art tragique de la stichomythie ». *L'Inconvénient*, (83), 19–25.
- LATHOMAS Pierre**, 1980. *Le Langage dramatique*, Paris, PUF
- PRUNEL Michel**, 2001. *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan
- REUTER Yves**, 1991. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, (2^{ème} édition)
- SARRAZAC Jean-Pierre**. 2005, « Devenir scénique ». In : Sarrazac, J.-P. (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Éd. Circé.
- SUHAMY Henri**, 1981. *Les Figures de style*, Paris, PUF
- TAMOUBE SIMO Raymond Charlie**, 2017. *Ethnosociologie du corps dans les pratiques et les rituels chez les Bandjoun de l'Ouest-Cameroun*, Saint-Denis, PUEA.
- TODOROV et DUCROT**, 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil

UBERSFELD Anne, 1996. *Le Dialogue de théâtre*, Paris, Editions Belin