
La dialectique de l'échec dans l'œuvre théâtrale *KITANMADJO* DE BOTTEY ZADI ZAOUROU

The dialectic of failure in the theatrical work *KITANMADJO* BY BOTTEY ZADI ZAOUROU

Drissa SANOGO
Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo, Côte d'Ivoire
sanogodriss@yahoo.fr

Reçu: 03/09/2025, **Accepté:** 07/10/2025, **Publié:** 20/10/ 2025

Résumé :

Cette étude bâtie autour de la pièce *Kitanmadjo* de Bottey Zadi Zaourou est fondée sur la sociocritique et la sémiotique. En confrontant la rigueur de la pensée logique à la réalité qui la contrarie, elle présente la dialectique comme fondement de l'échec dans l'œuvre dramatique analysée. Dans cette dernière, les revers des personnages, qui reposent sur un retournement de situation tout à fait inattendu, donnent la mesure de la réfutation anatreptique basée sur une logique de protestation contre le statu quo et l'immobilisme du système de pensée classique. Ce refoulement des formes figées ou « *logique de l'impureté* » pousse à la catharsis du lecteur – spectateur. L'autocensure des sentiments repréhensibles, qui en résulte, est susceptible d'aider à une harmonisation des rapports sociaux, en somme, une analepsie sociale.

Mots-clés : dialectique, échec, anatrepsis, catharsis, analepsie

Abstract :

This study of Bottey Zadi Zaourou's play *Kitanmadjo* is based on sociocriticism and semiotics. By confronting the rigour of logical thought with the reality that contradicts it, it presents dialectics as the basis of failure in the play analysed. In the latter, the characters' setbacks, which are based on a completely unexpected reversal of fortune, give the measure of the anatreptic refutation based on a logic of protest against the status quo and the immobility of the classical system of thought. This repression of fixed forms or « *logic of impurity* » leads to catharsis for the

reader-spectator. The resulting self-censorship of reprehensible feelings is likely to help harmonise social relations - in short, social analepsis.

Keywords : dialectic, failure, anatrepsis, catharsis, analepsis

Pour citer cet article :

SANOGO, Drissa., La dialectique de l'échec dans l'œuvre théâtrale KITANMADJO DE BOTTEY ZADI ZAOUROU, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 3(2), 514-528. Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

Pour citer le numéro :

Ben Boudjema, Tanina., Kartal, Erdogan., Constantinou, Georgia., (2025) , Numéro-Varia -Spécial, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 3(2), 676p.
Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>



Introduction

L'être aspire à un mieux-être en société. Ses actes minutieusement calculés, son succès semble souvent aller de soi. Qu'en est-il cependant lorsque l'atteinte des objectifs projetés conduit plutôt à sa propre destruction ? Ce semblant de succès au départ, qui se révèle être un échec à la fin du processus, c'est ce que Robert Niamkey-Koffi (1996 : 11) considère « *comme une logique de l'apparence, opposée à la logique de la vérité* ». Cette alliance des contraires succès-échec, c'est la dialectique. Elle fonde la trame de *Kitanmadjo*, pièce de Bottey Zadi Zaourou, objet de la présente étude. Dans cette production, le dramaturge ivoirien expose les échecs croisés de détenteurs de pouvoirs, prématurément et tragiquement emportés par les conséquences de leur égoïsme. Les chasseurs, maîtres d'initiation du jeune Kitanmadjo, meurent victimes de ce que les stratagèmes de chacun d'eux, pour éliminer les autres et garder pour soi un trésor fonctionnent. Le chef Blé, expulsé de son trône et de son village, tombe dans le dénuement après l'apparente réussite de ses manœuvres d'enrichissement personnel. Le jeune ogre finit par se suicider après son parricide et la réalisation de son souhait de vivre son amitié avec le fils de l'homme.

Ces revers, consécutifs à la satisfaction des désirs des concernés, défient la logique. En effet, comme le dit Niamkey-Koffi (1996 : 11) :

Alors que la logique est fondée sur l'impossibilité, c'est-à-dire l'impossible coexistence des contraires, la dialectique est ce mouvement de l'opposition des contraires qui tend soit à se réduire (Hegel et Marx) soit à rester en tension (Adorno).

Logique et dialectique apparaissent donc comme deux termes inconciliables. Le sujet débattu est ainsi formulé : « La dialectique de l'échec dans l'œuvre théâtrale *Kitanmadjo* de Bottey Zadi Zaourou ». L'hypothèse principale qui sous-tend cette réflexion est que l'échec procède de la dialectique. En effet, la réussite des personnages, purement apparente, se mue finalement en échec, induisant une nette contradiction. Cette inversion inattendue des valeurs, parce que cathartique, se révèle une sérieuse mise en garde des dictateurs, notamment en Afrique, dans leur insatiable besoin de puissance. Si ce revers met à nu la première hypothèse secondaire de cette analyse, la dernière révèle la catharsis en tant que moyen d'harmonisation de la société, en somme, une analepsie sociale.

Aussi, les interrogations suivantes demeurent-elles les principales préoccupations de cette étude : En quoi la dialectique apparaît-elle comme un fondement de l'échec dans la pièce étudiée ? Pourquoi cette dialectique de l'échec s'avère-t-elle une condition de la catharsis ? Surtout, quels espoirs le dramaturge fonde-t-il en la purgation des passions ?

La sociocritique et la sémiotique, en tant qu'outils de décryptage des textes, paraissent des méthodes indiquées pour répondre aux préoccupations énoncées. La première est perçue sous l'angle d'une analyse du texte en vue d'en révéler la socialité. Après lui avoir trouvé une différence avec « la sociologie de la littérature » (Edmond Cross, Ruth Amossy) les chercheurs (Claude Duchet) conviennent finalement à une proximité entre ces deux notions. Faire usage de la sociocritique, c'est tenter de saisir la « socialité » d'un texte : « *Il s'agit d'étudier "le statut du social dans le texte", de définir "la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de production et de consommation"* » (Benac, 1994 : 123)

Ce recours permettrait une approche réaliste des interactions entre les personnages du texte en lien étroit avec le vécu. En effet, en plongeant dans les réalités socioculturelles négro-africaines, elle rendrait possible une lecture appropriée des réactions desdits personnages en rapport avec les circonstances qui les font agir. C'est une méthode qui, aux dires de Patrice Pavis (2015 : 330) :

Cherche la manière dont le social s'inscrit dans la structure de la fiction, structure de la fable et spécificité de l'écriture ; elle se veut "une poétique de la société, inséparable d'une poétique de l'idéologique dans ses possibilités textuelles".

Étude du signe, la sémiotique de Peirce intervient en second lieu comme méthode d'investigation du texte corpus. En effet, le théâtre se présente comme « *une épaisseur de signes* » (G. Girard et alii, 1997 : 20). Pour ces auteurs de *L'univers du théâtre*, (Id. : 21) :

"Toutes les réalités de la scène, le texte de l'auteur, le jeu de l'acteur, l'éclairage, sont des réalités qui représentent d'autres réalités. Une manifestation théâtrale est un ensemble de signes", écrivait déjà Jindrich Honzl en 1940.

En fait, au sens peircien, la représentation, le texte théâtral figé dans une œuvre littéraire, sont envisagés comme des signes, c'est-à-dire, donnés pour des réalités soumises à l'interprétation du lecteur-spectateur. Ce procédé

conçoit le signe théâtral comme l'alliance d'un signifié et d'un signifiant et leur adjoint la notion de référent, c'est-à-dire la réalité dénotée par le signe. Comme l'affirment Jean-Claude Giroud et Louis Panier (1988 : 7) : « *En cherchant à explorer les conditions de la signification, en se donnant pour but l'examen des racines du sens, en mettant les textes "sens dessus dessous" afin d'élucider les "dessous de sens"* », la sémiotique ressemble à un jeu de construction. Dans le cadre particulier de la présente étude, c'est en introduisant le lecteur-spectateur dans les processus de significations en contexte africain, que ce jeu de construction se révélera un moyen utile dans la restitution du sens.

Trois axes seront nécessaires à cette étude. Après avoir révélé la dialectique en tant que fondement de l'échec, dans le premier, le second dévoilera cette dialectique de l'échec comme « *anatrepsis* », un phénomène de retournement de situation, condition de la catharsis. Enfin, le dernier volet de l'étude montrera comment la catharsis constitue un régulateur de la société ; c'est-à-dire, une analepsie sociale.

1- La dialectique, fondement de l'échec dans *Kitanmadjo*

Les échecs des personnages de la pièce ont un fondement dialectique. Les victimes apparaissent comme attachées au mal et ayant le malheur pour finalité. Leurs revers inattendus éclairent le choix de l'approche ontologique de l'échec par le dramaturge. En effet, les plans semblent infaillibles et le succès des personnages évident. Mais, cette logique de l'apparence connaît un « *mouvement de retournement et de renversement* » (Niamkey-Koffi, 1996 : 24). Aussi, la réalité s'avère-t-elle un échec. Ce « *divorce entre la vérité, c'est-à-dire ce qui est commandé par ses propres structures, et la réalité, c'est-à-dire ce qui répond à la structure des choses* » (Wallon, 1978 : 6) éclaire la dialectique de l'échec.

1-1- Approches ontologiques des notions de dialectique et d'échec

Les plans savamment élaborés par les personnages de la pièce semblent leur assurer la réussite de leurs projets. Leur destruction qui en découle défie donc la logique. En fait, dirait Henri Wallon (1978 : 6), les victimes se caractérisent par « *la préséance donnée à la vérité sur les choses : c'est-à-dire de considérer toute réalité comme identique ou conforme à l'esprit et les choses comme une façon grossière, approximative ou illusoire de les saisir* ». Cette vision que partageraient Platon et Malebranche tient pour vrai l'intelligible. En cela, elle différerait de la position de Descartes ou de Spinoza qui, selon Henri Wallon (1978 : 7) :

supposent une sorte de parallélisme ou d'identité substantielle entre l'intelligible et la réalité accessible aux sens, dite réalité matérielle, et se donnent ainsi le droit de ne plus considérer dans l'objet que l'intelligible sous sa forme nécessaire, immuable, éternelle.

Loin de se limiter à une analyse intellectuelle et rigoureuse, ils la confrontent à la stricte réalité. Ainsi, le retournement de situation qu'expérimente chaque victime, et qui s'explique par la dialectique, invite à une considération ontologique du concept. La dialectique s'avère inévitable et sonne comme une donnée inhérente à la pièce de Bottey Zadi Zaourou. Au demeurant, elle est une dimension que le dramaturge invite le lecteur-spectateur à ne point négliger.

Quant à l'échec, le *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française* (1993 : 706) le définit comme étant le « *Revers éprouvé par quelqu'un qui voit ses calculs déjoués, ses espérances trompées* ». Situation illustrant la réalité des Africains après les indépendances des colonies, les échecs sont le fait des systèmes de gouvernance bâtis autour de la personnalité des dirigeants égoïstes et inhumains. Les productions littéraires africaines font de ces périodes de désenchantement, des instants de chutes de dictateurs freinés par des révoltes populaires. En effet, dira Gnaoulé-Oupoh Bruno (2000 : 176) :

Le trait caractéristique dominant des mœurs politiques de l'Afrique indépendante, c'est l'omnipotence de celui qui détient le pouvoir. C'est un personnage à la fois égocentrique et paranoïaque. Il n'est à l'écoute que de ses seuls intérêts. Pour cela il est prêt à dilapider toutes les richesses du pays pour satisfaire des besoins personnels.

Les stratégies vouées à l'échec étant l'émanation d'aspirations personnelles négatives, la responsabilité de ces échecs repose entièrement sur les individus initiateurs. C'est donc l'approche ontologique du concept d'échec que retiendra le dramaturge ivoirien dont la pièce *Kitanmadjo* expose le comportement odieux de certains personnages de pouvoir emportés par les conséquences de leur passion égoïste.

1-2- La dialectique en tant que logique de l'apparence

Le *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française* (Id. : 101) définit le concept d'apparence de façon mitigée. Tantôt le terme renvoie à : l'« Aspect (de ce qui apparaît) ; ce qu'on voit d'une personne ou d'une

chose, manière dont elle se présente ». Mais l'apparence est aussi définie comme : « *L'aspect, l'extérieur d'une chose considérés comme différents de cette chose (réalité)* » (Ibid. : 101). L'apparence entretiendrait alors un rapport dialectique entre le fait, la chose, le réel et ce qu'ils paraissent. Il y aurait donc indubitablement un conflit entre toute logique de l'apparence et la vérité qu'elle recèle. En effet, comme le dit Robert Niamkey-Koffi (1996 : 11) :

Logique de l'apparence, la dialectique l'est dans la mesure où elle montre une apparence de rationalité visible dans la rigueur du raisonnement ; mais cette rigueur n'aboutit pas à la vérité définie comme l'accord de la pensée et du réel.

L'apparence ramènerait donc à une réalité illusoire et trompeuse. L'on comprend dès lors pourquoi, en dépit de la réalisation de tous les plans concoctés, les maîtres d'initiation du jeune Kitanmadjo échouent, tués par la conjonction de leurs actions réciproques. Les victimes, dépositaires de la tradition, sont aussi des personnages dont les fonctions incarnent respect et puissance dans les campagnes africaines. Toutefois, mus par des motivations égoïstes, tels des êtres vils, ils succombent tragiquement et prématurément de leurs rêves d'enrichissement. Ce revers, résultat plutôt inattendu, transcende l'expérience concrète, il est du domaine de la métaphysique. L'allusion au bouquet de fleurs d'Hegel, faite par Alain Badiou et ses pairs (1978 : 26-27), est une illustration de cette donnée fuyante qui, non formellement définie, compte pour autant :

Un bouquet de fleurs comprend différentes qualités telles que le parfum, la forme, la couleur... cependant, le bouquet de fleurs n'est pas le rassemblement fortuit de ces qualités, c'est un ensemble.

Et cet ensemble, cette « *totalité de l'expérience* », selon Jean Yves Calvez (1970 : 230), non fondée sur l'analyse rationnelle, appartiendrait à ce domaine fuyant qu'est la métaphysique :

La totalité de l'expérience, c'est le rapport à la nature comme étant l'homme, à l'objet comme étant le sujet et, corrélativement, le rapport à l'autre homme comme étant un objet pour moi. En dehors de cela, le rapport de l'homme à la nature est hostilité.

J.Y. Calvez (Id.)

En fait, cet indéterminé que suggère cette « *totalité de l'expérience* », c'est-à-dire, la saisie de la nature ou de l'homme dans leurs interactions totales, celles extra-physiques notamment, ces réalités non régies par l'expérience, n'est qu'illusion : c'est le caractère spécifique de la métaphysique. En effet : « *Lieu d'illusions, la métaphysique l'est dans la mesure où elle prétend saisir des objets qui sont en dehors du monde de l'expérience* » (Niamkey-Koffi, Op. Cit. : 60).

Comme l'on pourrait le remarquer, le couronnement des actions des personnages de la pièce, tués piteusement en dépit de la réalisation de leurs projets, n'est pas la somme des réussites individuelles. Leur échec se résume en l'« *ensemble* » défini par Hegel ; la « *totalité de l'expérience* » de Calvez. La rigueur du raisonnement qui a conduit à cette finalité tragique est balayée par la dialectique révélant une part d'irrationalité dans les entreprises humaines. Cette part d'irrationalité introduit le lecteur-spectateur dans la mystique africaine, avec son corollaire de croyances et d'interprétations diverses : les dieux ou les esprits de la nature ou des ancêtres, des êtres en dehors du monde vivant et palpable, mais en interaction constante avec le monde. À travers la dramatisation de l'échec de ces personnages qui inspirent respect et crainte dans les villages, il s'agit surtout, pour le dramaturge ivoirien, d'attirer l'attention des hommes de pouvoir africains sur les déconvenues qui pourraient subvenir d'une mauvaise manipulation du pouvoir ; un bien divin. Cette contrariété dans le dénouement de l'action, ce discours réfutatif et adversaire induit par l'inversion inattendue, révèle la dialectique de l'échec comme « *anatrepsis* », terme utilisé par Niamkey-Koffi pour qualifier ce mouvement de renversement opéré. Cette dernière apparaît comme une condition de la catharsis.

2- La dialectique de l'échec comme anatrepsis : une condition de la catharsis

Dans la pièce *Kitanmadjo*, l'entreprise du personnage semble le conduire au succès. Toutefois, le couronnement s'avère désastreux pour son initiateur. Cet échec se fonde sur la dialectique, un mouvement de retournement, un renversement négatif de situation : une anatrepsis. Cette dernière est susceptible de produire la catharsis au niveau du lecteur-spectateur.

2-1- La dialectique de l'échec comme anatrepsis

La dialectique, qui consacre l'unité des contraires, se fonde sur un « *mouvement de retournement et de renversement* » (Niamkey-Koffi, Id. :

24) ; une anatrepsis qui préfigure sa réalisation. L'on s'attend à ce que l'entreprise des initiés, ces sachants de la tradition, se termine bien. Mais elle produit l'effet contraire puisqu'ils y succombent. Étonnamment, leur mort est due à la fiabilité de leurs calculs : tous les plans ont produit l'effet escompté. Chacun a réussi à se débarrasser des autres s'assurant le trésor pour lui tout seul. Mais l'imprévu de sa propre disparition empêche la consommation de l'objet de sa quête.

Il en est de même pour Blé, chef et principal appauvrisse de son village. S'étant illégalement enrichi du détournement des ressources de sa communauté, il est évincé de son trône, humilié et expulsé par les siens. Ce fait est d'autant inattendu qu'il est l'aboutissement d'une accusation portée par un individu de peu d'importance dans cette société villageoise gérontocratique : un jeune homme. Ainsi, celui qui était pressenti pour être le personnage le plus nanti des villageois finit au bas de l'échelle sociale, tel un paria.

Le jeune ogre réalise sa volonté de rapprochement avec Kitanmadjo. Toutefois, cette alliance contre-nature le pousse finalement au suicide. Ainsi, cette révolte contre sa propre nature, au lieu de lui profiter s'avère être un mauvais choix. Elle est couronnée par un échec.

Le caractère dualiste et dialectique de l'échec fait du revers occasionné une fatalité qui couronne autant une réalisation personnelle apparemment acquise qu'une somme de réussites. Dans cette pièce, la déconvenue des personnages en cause rappelle le caractère négatif de l'anatreptique socratique qui expose, selon R. Niamkey-Koffi (1996 : 25) : *« l'existence d'un concept du savoir où celui-ci est pensé non comme plénitude de la connaissance mais plutôt comme révélation de l'ignorance »*.

Le triste sort des personnages, s'il éclaire leur ignorance, demeure du domaine du possible malgré une faible probabilité de réalisation. Ainsi, si l'esthétique de Zadi Zaourou est fondée sur le respect du lecteur-spectateur, comme le dit Cathérine Naugrette (2007 : 109) : *« Elle vise à exercer un pouvoir moral sur ce même public, à l'instruire et à l'éduquer »*. Et, c'est par la catharsis qu'elle y parvient.

2-2- L'anatrepsis, une condition de la catharsis

Selon Charles Thomas Koukou (2014 : 79) :

L'Anatrepsis, qui s'offre comme un discours de renversement et de retournement, procède en réalité de la mimesis de l'autre discours pour en montrer la rationalité ou l'irrationalité et pour en démontrer par conséquent l'existence ou l'inexistence.

Le renversement et le retournement de situation auxquels procède Zadi Zaourou sont le fait de la production regrettable de l'effet contraire à l'idée qui a suscité la consommation des forfaits des concernés. La dialectique, qui permet la catharsis, apparaît tel le couronnement inattendu et désastreux d'une réalisation personnelle illusoire ou d'une somme de réussites.

L'analyse sociocritique de la situation des personnages de la pièce, au regard des réalités noires africaines, permet une intrusion dans la pensée de l'auteur. À travers les échecs des maîtres initiés, du jeune ogre et du premier responsable de l'administration villageoise, le dramaturge attire l'attention des hommes de pouvoir africains, les politiques surtout, sur le caractère aventureux de leurs actions despotiques de confiscation du pouvoir. Convaincu que : « *L'artiste est à la fois mémoire, témoin et critique de son peuple* » (S. Besas, 1975 : 56), il affirmera (1975 : 67) :

C'est dans les replis du réel que germe la pensée. Pour que naisse et s'enracine l'idéal, il faut que soient la sève, le chaud... l'insondable purin du vécu : l'écorce tangible de la vie et donc du vrai.

Aussi, l'artiste les invite-t-il à une inhibition des excès. Il s'agit pour le poète dramatique ; qui s'inscrit dans la vision socratique, de parvenir à la catharsis chez le lecteur-spectateur. En effet, comme le dit Niamkey-Koffi (Op. Cit. : 24) :

On ne peut réduire l'anatrepsis socratique, en tant que mouvement de renversement, à une simple inversion substitutive sans manquer de saisir la spécificité du mode réfutatif du discours socratique. En effet, chez Socrate, le moment réfutatif s'inscrit dans la « mimesis » de la rationalité du discours adversaire pour en révéler l'irrationalité. La réfutation, dans ce contexte, apparaît comme l'effet après coup d'une médication homéopathique de type cathartique.

Comme l'on peut le voir, l'œuvre dramatique *Kitanmadjo* apparaît comme un prétexte, pour l'auteur, afin de fustiger les habitudes africaines négatives en vue de les bannir. Le dramaturge préconise une maîtrise des

pulsions internes, un assainissement de la volonté qui doit nécessairement être tournée vers le bien agir. Cette exigence produit un effet d'autocensure : la catharsis. Elle permettrait une harmonisation des rapports sociaux, c'est-à-dire une analepsie sociale.

3- La catharsis en tant qu'analepsie sociale

La catharsis est une expression grecque signifiant « *purification* ». Elle est introduite par Aristote pour caractériser l'effet de "purgation des passions" produit sur les spectateurs d'une représentation dramatique. Exposé dans sa *Poétique*, ce serait surtout dans *La politique* que l'auteur développerait le concept de catharsis en s'inspirant de la musique dont l'effet, sur les personnes est apaisant (Aristote, 1995 : 584) :

Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatives procurent à l'homme une joie inoffensive.

Les termes « *remèdes* », « *traitement* » et « *allègement* » dans cette définition semblent attester l'appartenance de la notion au vocabulaire médical. Cette réalité est corroborée par l'approche définitionnelle du concept selon Cathérine Naugrette (2007 : 83) :

Il s'agit d'un terme emprunté au vocabulaire médical, dont la valeur métaphorique peut servir à désigner l'effet curatif, donc positif, provoqué par la libération de ces symptômes tragiques que seraient la pitié et la frayeur. Le spectateur serait ainsi littéralement purgé de ses passions.

Cette libération subie par le spectateur ou le lecteur-spectateur pourrait être rapprochée de la satisfaction éprouvée par le malade soulagé de son mal. Le dramaturge envisage un échec productif qui mette l'individu en face de sa propre conscience. L'analepsie est obtenue lorsque le public est pris de pitié

pour le personnage qui se trouve écrasé par les conséquences de ses erreurs ou est horrifié à l'idée de subir le même sort que ce dernier.

3-1- Effets analeptiques de la peur

La situation des chasseurs ; maitres d'initiation du jeune Kitanmadjo est d'autant plus ironique qu'ils périssent parce que tous les plans ont fonctionné. Leur tragédie, qui naît de la "réussite" de leurs entreprises, est propre à susciter au lecteur-spectateur un sentiment pénible d'insécurité, de désarroi à l'égard de l'imprévu que constitue la situation. Cette terrible émotion qui s'accompagne d'une prise de conscience justifiée sur sa propre fragilité, c'est la peur. Le lecteur-spectateur qui s'identifie aux personnages incriminés constate l'irréparable de leur situation de même que sa propre impuissance et s'interdit toute action inappropriée.

A travers la triste fin des chasseurs traditionnels, personnages reconnus en Afrique pour détenir une bonne dose de savoirs et de sagesse, l'auteur entend surtout attirer l'attention des hommes de pouvoir africains sur les dérives de leurs pouvoirs.

Quant au chef Blé dont les désirs de puissance et de mainmise totale sur les ressources du village se terminent par la déchéance et l'expulsion, la sévérité de son échec susciterait crainte et méfiance au lecteur-spectateur animé d'une passion semblable et l'en dissuaderait. A travers ce personnage, le drame *Kitanmadjo* introduit le lecteur-spectateur dans l'univers moral des hommes de pouvoir africains et révèle comment le désir d'accaparement des biens publics transforme les élites politiques noires africaines en voleurs, en bandits ou en sangsues qui épuisent les richesses des Etats et deviennent par la même occasion, plus riches que leurs Etats respectifs.

Enfin, la disparition prématurée du jeune ogre, qui tue son propre père pour être libre de ses prises de décisions, illustre la limite de la pensée unique. Cette attitude étant l'apanage des autocrates d'Afrique noire, la pièce *Kitanmadjo* les incite au discernement et à l'ouverture dans les affaires publiques.

A travers les revers respectifs subis par les personnages puissants de la pièce, l'on remarque désabusé et avec effroi que l'échec n'est pas seulement le fait de l'insuccès de l'entreprise du personnage. Il peut aussi

être déterminé par la relative réussite de son projet. Ainsi, la peur du lecteur-spectateur est d'autant accentuée que l'échec se révèle finalement être tant la juste rétribution d'une entreprise infructueuse qu'une spécificité de l'individu dont la caractéristique ; c'est-à-dire, la volonté et les intentions sont nocives. Cette fatale réalité l'amène à faire une purge de ses sentiments répréhensibles pour ne garder que ceux admis par la société.

3-2- L'analepsie par la pitié

Il est bien de préciser que la frontière entre les sentiments de crainte et de pitié peut paraître mince étant donné que ces deux valeurs restent pour le moins subjectives. Certes, la pitié affectant le lecteur-spectateur pourrait mettre en place le processus qui aboutira plus tard à la catharsis. Mais, c'est en réalité la crainte de subir le même revers qui produit la censure qu'il s'impose par rapport au comportement blâmable. Ainsi, le lecteur-spectateur pourrait ressentir de la pitié face au terrible destin des maîtres d'initiation de Kitanmadjo qui succombent à un piège ultime du destin en croyant détenir une clé pour sortir de la misère matérielle. Enivrés, à l'idée de quitter la souffrance et ses travers, ces personnages font l'amère expérience d'un regrettable manque de vigilance. Le lecteur-spectateur comprend alors l'égarement de ces détenteurs de savoirs et de sagesse menés par le destin et traités tels de vulgaires malfaiteurs et les prend en pitié. Il en est de même pour le jeune ogre qui, pris du sentiment de pitié ou de vengeance, tue son père et s'allie d'amitié avec l'humain dont le père a été dévoré par le sien. Le sort réservé à ce vengeur improbable pourrait susciter pitié au lecteur-spectateur. Même si une raison toute autre pourrait également valider un sentiment de pitié à l'égard du sort du chef Blé, le mécanisme de la catharsis qui naît de la pitié ressentie par le lecteur-spectateur serait, dans chaque cas, conduit à la réalisation par un sentiment de peur, celui notamment de subir le même sort que le personnage.

Finalement, les sentiments de crainte et de pitié vis-à-vis du personnage apparaissent comme les sentiments de désordre émotif qui poussent le lecteur-spectateur à la catharsis. Cette dernière, en déclenchant le mécanisme d'autocensure, permet une harmonisation des rapports sociaux tant attendue par le dramaturge : l'analepsie sociale.

Conclusion

C'est en exposant une réalité opposée à la rigueur du raisonnement cartésien que la dialectique se fait le fondement de l'échec dans *Kitanmadjo*. Dans cette pièce de Bottey Zadi Zaourou, dirait Robert Niamkey-Koffi (1996 : 171) : « *La réfutation anatreptique est une protestation contre le statu quo, contre les formes figées, contre l'immobilisme des systèmes par leur mise en mouvement en vue de leur retournement grâce à leur propre logique interne* ». En effet, la « réussite » de tous les plans savamment élaborés par les chasseurs, maître d'initiation du jeune Kitanmadjo s'avèrent destructeurs pour chacun des personnages. Et la déchéance du jeune ogre et du chef Blé alors que tout lui présageait un succès certain relève du hasard et de la malchance. En dramatisant les échecs inattendus des détenteurs de pouvoirs, malgré des plans solidement établis en apparence, il s'agit pour l'artiste de théâtre de placer le lecteur-spectateur devant le tribunal de sa propre conscience.

L'échec, du fait qu'il ne soit pas nécessairement fondé sur l'insuccès de l'action du personnage, mais repose également sur des contingences irrationnelles, pousse à la catharsis. L'anatrepsis n'est donc pas « *une simple inversion mais révolution intellectuelle impliquant une logique de l'impureté* » (Op. Cit. : 171). Cette dernière, par l'autocensure qu'elle entraîne au niveau du lecteur-spectateur est susceptible de conduire à une harmonisation des rapports sociaux ; une analepsie sociale.

Bibliographie sommaire

Corpus

- 1- ZADI Zaourou Bottey, 1984, « Kitanmadjo », *La tignasse suivie de Kitanmadjo*, Abidjan, CEDA, PP. 93-134

Autres ouvrages

- 2- ARISTOTE, 1995, *La politique*.- traduction de J. Tricot, Paris, Editions Vrin, Collections Bibliothèque Textes philosophiques Poc, 1995
- 3- BADIOU Alain et alii, 1978, *Le noyau rationnel de la dialectique hégélienne*, Paris, François Maspero
- 4- BENAC Henri, 1994, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette

- 5- BESAS Sophie, 1957, « *L'œil*, impitoyable témoin de son temps », *BINGO* N° 270 de Juillet, Abidjan
- 6- CALVEZ Jean-Yves, 1970, *La pensée de Karl Marx*, Paris, Seuil
- 7- GIRARD Gilles et alii, 1997, *L'univers du théâtre*, Tunis, Cérès Éditions
- 8- GIROUD Jean-Claude et Panier Louis, 1988, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon
- 9- GNAOULE-OUPOH Bruno, 2000, *La littérature ivoirienne*, Abidjan, CEDA/Paris, Karthala
- 10- KOUNKOU Charles thomas, 2014, « Au-delà de l'être, le bien : Niamkey Koffi à l'épreuve de la dialectique de Platon », in *Revue Ivoirienne de Philosophie et de Culture, Le Core*, N°45, Abidjan, Éditions Universitaires de Côte d'Ivoire (EDUCI), pp.77-87. Article disponible sur : <https://dptphilosophie-univfhb.org/lekore/2014-45-7-kounkou-audela.pdf>
- 11- NAUGRETTE Cathérine, 2007, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin
- 12- NIAMKEY-KOFFI Robert, 1996, *Les images éclatées de la dialectique*, Abidjan, Presses universitaires de Côte d'Ivoire (PUCI)
- 13- PAVIS Patrice, 2015, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin
- 14- REY-DEBOVE Josette et Rey Alain, 1993, *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert
- 15- WALLON Henri, 1978, *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion
- 16- ZADI Zaourou Bernard, 1975, « Brève introduction sur la pièce *L'œil* », *Les sofas suivi de L'œil*, Paris, Editions Pierre Jean Oswald