

---

Analyse intertextuelle des pièces de Caya Makhélé : cas de *La fable du cloître des cimetières*, *Picpus* ou *la danse des amulettes*, *Les travaux d'Ariane*, *Sortilèges* et *L'étrangère*

Mamadou Dosso\*

**Résumé :**

Cet article s'inscrit dans le cadre des études menées sur la pratique de l'intertextualité dans les œuvres littéraires. Il consiste à analyser un ensemble d'œuvres théâtrales d'un même auteur afin d'identifier en leurs seins, différentes formes textuelles au niveau de l'écriture et du discours dramatique. En effet, dans les pièces de certains dramaturges contemporains africains comme Caya Makhele, l'écriture théâtrale est empreinte de diverses citations et de références dans le discours dramatique, ce qui ne facilite pas toujours la compréhension du lecteur-spectateur. Celui-ci découvre des œuvres hybrides qui contiennent des fragments de plusieurs discours ou textes dans l'écriture théâtrale. Une écriture hétérogène appelée « intertextualité » et définie par Gérard Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (7). Cette définition nous invite donc à retrouver dans ces écritures dramatiques contemporaines, différentes relations textuelles comme les citations, les références ou les allusions, pour une compréhension homogène de ces œuvres.

En nous appuyant sur la méthode d'analyse poétique du théoricien Gérard Genette, nous analyserons quelques pièces du dramaturge congolais Caya Makhele afin de mettre en lumière différentes formes textuelles à travers une intertextualité interne et externe.

**Mots-clés :** Théâtre, écriture contemporaine, citation-référence, allusion - intertextualité.

**Summary :**

This article is part of studies carried out on the practice of intertextuality in literary works. It consists of analyzing a set of theatrical works by the same author in order to identify within them, different textual forms in terms of writing and dramatic discourse. Indeed, in the plays of certain contemporary African playwrights like Caya Makhele, the theatrical writing is imbued with various quotations and references in the dramatic discourse, which does not always facilitate the understanding of

---

\* Université Félix Houphouët Boigny, E-mail : [mdosso03@gmail.com](mailto:mdosso03@gmail.com)

the reader-spectator. He discovers hybrid works which contain fragments of several speeches or texts in theatrical writing. A heterogeneous writing called "intertextuality" and defined by Gérard Genette as "a relationship of co-presence between two or more texts, that's to say eidetically and most often, by the effective présences of one text in another"(7). This definition therefore invites us to find in these contemporary dramatic writings, different textual relationships such as quotations, references or allusions, for a homogeneous understanding of these works.

Drawing on the poetic analysis method of theorist Gérard Genette, we will analyze some plays by the Congolese playwright Caya Makhele in order to highlight different textual forms through internal and external intertextuality.

**Keywords :** Theatre, contemporary writing, quotation-reference, allusion  
- intertextuality.

### Introduction

L'écriture dramatique africaine a connu une évolution et mutation significative. Certains dramaturges contemporains africains comme Caya Makhélé produisent des œuvres théâtrales qui refusent la perceptive d'un principe organisateur. A la lecture, le lecteur-spectateur découvre une fiction dramatique assez discontinue, avec une écriture qui revêt des références mythiques accompagnées de divers discours ou fragments de texte d'autres écrivains. Une hybridité textuelle qui ne facilite pas la compréhension de la fiction dramatique chez le lecteur. Partant de ce constat, il est intéressant de poser la question suivante : les œuvres théâtrales de Caya Makhélé sont-elles une écriture intertextuelle ?

Pour répondre à cette question, il convient de mettre en lumière les différentes relations textuelles présentes dans les œuvres dramatiques de Caya Makhélé. En effet, pour le théoricien Gérard Genette, l'intertextualité est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette 7). C'est donc un ensemble de liens concrets entre des textes ou discours littéraires.

Ainsi, après lecture des œuvres dramatiques de Caya Makhélé à savoir *La Fable du cloître des cimetières*, *Picpus ou la danse des amulettes*, *Les Travaux d'Ariane*, *Sortilèges* et *L'étrangère*, il convient d'identifier en leurs seins, différentes formes textuelles au niveau de l'écriture et du discours. De ce fait, nous aurons d'une part, une intertextualité interne ou explicite

au niveau de l'écriture et d'autres part, une intertextualité externe ou implicite au niveau de la fiction dramatique.

## 1. L'intertextualité interne

L'intertextualité interne se définit comme le point de référence explicite entre les textes d'un même auteur ou d'autres auteurs. Des indices qui sont aussi similaires ou presque identiques à certaines œuvres du même auteur, à travers des registres communs comme par exemple le comique, le tragique ou le pathétique. « Plus largement, en intervenant cette fois sur le texte lui-même, le récitant peut, au prix de quelques modifications minimales (minimales), le détourner vers un autre objet et lui donner une autre signification. » (Genette 21). Elle prend aussi en compte le style de l'écriture, le genre et les différents types de discours récurrent dans l'ensemble des œuvres d'un même auteur. De plus, pour Gérard Genette, on peut également percevoir l'intertextualité interne ou explicite sous la forme la plus littérale à travers la pratique traditionnelle de la citation avec des guillemets, avec ou sans référence précise. Dans le cadre de notre corpus à l'étude, l'ensemble des œuvres s'avère truffées de citations et de références plus ou moins directes à certains auteurs occidentaux et africains.

### 1.1. Les citations

La citation, qui signifie « action de citer, de rapporter les paroles d'une personne, un passage d'auteur ; parole, passages rapportés » (Larousse 747), du latin *citare*, « convoquer », est considérée généralement comme la procédure minimale d'insertion d'un texte dans un autre, et donc d'intertextualité, autrement dit « la relation interdiscursive primitive » (Compagnon 54). Mieux, Gérard Genette souligne que :

Les diverses formes de transtextualité sont à la fois des aspects de toute textualité et, en puissance et à des degrés divers, des classes de textes : tout texte peut être cité, et donc devenir citation, mais la citation est une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances [...]. (Genette 18)

La citation consiste donc en la présence effective, dans un texte, d'un fragment d'énoncé appartenant à un autre auteur ou énonciateur et ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure.

Pour ce qui est du corpus à l'étude, nous constatons de nombreuses citations d'auteurs, explicitement cités ou non, par Caya Makhélé. En effet, le fait de citer des noms d'auteurs ou leurs énoncés, relève de la pratique intertextuelle. Ainsi, nous pouvons observer dans *La fable du cloître des cimetières* que dans le discours de la préface, Caya Makhélé cite le nom de certains écrivains africains comme Sony Labou Tansi, Léopold Cedar Sedar Senghor, Aimé Césaire ou Tchicaya U Tam'si, et autres écrivains classiques occidentaux qui ont sans nul doute contribué à enrichir sa culture littéraire et influencé son parcours d'écrivain : « Mon enfance (...) outre les contes, j'ai lu Montesquieu en sixième, Senghor, Camus, Césaire et Tchicaya U Tam'Si » (Makhélé). Une enfance marquée donc par une passion pour la lecture et la littérature. C'est pourquoi, dans le titre du huitième tableau de *La fable du cloître des cimetières*, on peut identifier une citation poétique de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'Si, l'un des pionniers de la littérature congolaise :

en attendant demain,  
un enfant soliloque,  
un corbillard passe,  
j'ouvre mon cœur pour le saluer  
Tchicaya U Tam'Si. (Makhélé 45)

Ce poème libre écrit en vers par Tchicaya U Tam'Si, se présente comme une dédicace à son jeune compatriote écrivain Caya Makhélé, afin de lui témoigner son soutien en tant qu'un des devanciers de la littérature congolaise : « j'ouvre mon cœur pour le saluer » (Tchicaya). De plus, les vers de ce poème sont transposés dans la pièce à la scène 8 comme un titre de scène, dans le but d'inclure un autre genre (la poésie) dans le théâtre, démontrant son caractère hétérogène. Cette citation est également un hommage rendu à cet illustre écrivain congolais Tchicaya U Tam'Si.

Cette forme d'hommage nous rappelle une autre citation de Tchicaya U Tam'Si dans *Picpus ou la danse des amulettes* comme une dédicace :

O mon paradis aux mains pieuses,  
j'ai tous ces fils de fer barbelés  
dans l'âme et les pieds dans un rêve  
où les calices débordent  
du sang d'un christ en pâture  
aux juifs de cette foule.  
Je n'arrêterai pas d'agonir  
nègre juif blanc cubain !

**Tchicaya U Tam'Si, *Le ventre*.** (Makhélé 77)

Ensuite, nous observons une autre citation de Tchicaya U Tam'Si, dans la préface de la pièce. En effet, Caya Makhélé affirme que « C'est une danse, une danse aux amulettes le long des lignes de la main, lues sur ces vers de Tchicaya U Tam'Si » :

Et passe  
comme on meurt comme on danse  
sans aveu  
la lame emporte un peu de la mer  
vainement  
j'ai l'âge des fossiles  
mon mal ne guérira personne  
une nuit annule les cœurs  
que j'ai portés avec ivresse. (Makhélé 79)

Puis, Caya Makhélé affirme-il encore dans la préface, « Et Tchicaya U Tam'Si d'ajouter » :

j'ai voulu mourir pour celle qui m'a juré  
amour  
mes deux mains sont depuis les deux plateaux  
d'une balance où peser mon ombre et la sienne . (Makhélé 80)

Ainsi, avec ces transpositions versifiées, Caya Makhélé inclut un autre genre à savoir la poésie, dans le texte théâtral afin de casser les codes de l'écriture théâtrale. Mais aussi, le dramaturge congolais voudrait rendre un hommage à Tchicaya U Tam'Si et témoigner au lecteur son admiration pour cet illustre écrivain de la littérature congolaise et africaine, qui représente pour lui une source d'inspiration.

Aussi, le lecteur constate également un autre emprunt textuel ou citation, au tout début de la pièce *L'étrangère* dans laquelle l'écrivain Caya Makhélé transpose explicitement une citation de l'écrivain antillais Aimé Césaire, en guise d'hommage :

**Mythologie**

à larges coups d'épée de sisal de tes bras fauves  
à grands coups fauves de tes bras libres de pétrir l'amour  
à ton gré batéké  
de tes bras de recel et de don qui frappent de clairvoyance  
les espaces aveugles baignés d'oiseaux  
je profère au creux ligneux de la vague infantile de tes  
seins le jet du grand mapou  
né de ton sexe où pend le fruit fragile de la liberté

**Aimé Césaire**

*Les armes miraculeuses*

Gallimard, 1970. (Makhélé)

Par cette transposition littérale de ce texte poétique d'Aimé Césaire dans son œuvre, l'écrivain Caya Makhélé rend également un hommage à l'écrivain antillais qui aussi marqué l'histoire de la littérature africaine pendant l'époque coloniale et contribué à l'avènement du mouvement de la négritude, mais aussi contribué à la lutte pour la souveraineté et l'indépendance des pays africains.

Au vu de ce qui précède, il est évident que Caya Makhélé voudrait à travers ces citations d'auteurs africains, rendre un hommage aux écrivains africains, mais surtout aux pionniers de la littérature africaine, qui ont sans nul doute contribué à l'éclosion d'une littérature africaine et surtout inspiré de nouvelles générations d'écrivains africains.

Excepté la présence de citations d'auteurs africains en guise d'hommage, Caya Makhélé rend également hommage à certains auteurs occidentaux qui ont marqués la littérature occidentale et inspirés plus d'un. En effet, nous constatons dans *La fable du cloître des cimetières* la présence d'une citation de l'écrivain français Boris Vian extraite de son œuvre *L'Herbe rouge* :

à Gloria Gonzales

Il marchait sans penser à rien, sans rien voir.

Il éprouvait seulement une impression d'attente.

Quelque chose allait se passer, bientôt.

*Boris Vian,*

*L'herbe rouge.* (Makhélé 11)

Ces vers libres apparaissent comme une pensée à l'endroit d'une personne : « Gloria Gonzales ». Si Caya Makhélé fait cette transposition explicite de la citation de Boris Vian, c'est sans doute dans le but de dédier ce poème à Gloria Gonzales, une personne qui lui est également chère et rendre également un hommage au poète Boris Vian. A travers cet emprunt explicite, Caya Makhélé rend un hommage à cet écrivain et dramaturge français Boris Vian et démontre par cet acte son admiration pour l'œuvre de Boris Vian.

Idem dans *Picpus ou la danse des amulettes*, où le lecteur peut lire dans la préface intitulé « PARTITION » une citation de Gilles Deleuze, dans le discours de l'auteur en guise d'explication et d'hommage :

Retrouvailles avec les corps, son corps, celui de Sibylle, à la limite de la survie là où les mots ne sont pas des exutoires. Il est question de variations : corps, voix, langues.

...ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes énoncés, suivant des coefficients variables, le long d'une ligne de transformation... parce que toute forme y est déformée par des modifications de vitesse qui font qu'on ne repasse pas deux fois par le même geste ou le même mot sans obtenir des caractéristiques différentes de temps. C'est la formule musicale de la continuité, ou de la forme à transformation.

C'est à cette explication de Gilles Deleuze que me fait penser la joute entre Picpus et Sibylle. Existences rehaussées par tous les échos du silence longtemps forgés en soi. (Makhélé 80)

Ainsi ce discours empreint d'une citation de Gilles Deleuze sur la théorie de variations permet à Caya Makhélé d'élucider le jeu de corps, de voix et de langue auxquels ses personnages Picpus et Sibylle s'adonnent dans la représentation de la pièce.

Également, dans les répliques du deuxième tableau intitulé LA NUIT ET LE JOUR, l'on remarque que le personnage "Picpus" récite quelques vers du poème *Fusée III*, du poète français Charles Baudelaire :

La volupté unique  
Et suprême de l'amour  
Git dans la certitude  
De faire le mal  
Et l'homme et la femme  
Savent de naissance  
Que dans le mal  
Se trouve toute volupté. (Makhélé 119)

Ce poème de Baudelaire récité par l'un des personnages de la pièce, démontre bien la volonté du dramaturge Caya Makhélé de rendre hommage à Charles Baudelaire, un des célèbres écrivains de la littérature occidentale du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Pareil dans la pièce *Sortilège*, où Caya Makhélé transpose fidèlement une citation de Franz Kafka au début de l'œuvre, en guise d'hommage :

La véritable réalité est toujours irréaliste.

**Franz Kafka.** (Makhélé)

De plus, dans la même pièce *Sortilège*, on peut lire une autre citation de Sylvie Germain, reprise explicitement comme un hommage :

C'est que les personnages de théâtre, ça a la peau dure, le verbe vivace, et de la ruse à foison pour s'incarner et se réincarner sans cesse, pour naviguer à fleur du temps, franchir les siècles. Ils ne sont pas seulement en perpétuelle quête d'auteurs, mais aussi de nouveaux acteurs et de metteurs en scène, et bien sûr de public. [...] Ils se métamorphosent, ils font peau neuve – parce qu'une peau d'encre, un corps de pure suggestion, c'est à la fois coriace et très souple, fabuleusement malléable et transmuable. Ils se sentent à l'aise en toute époque, dans toutes les langues et n'importe quel costume – du moment que l'on garde leur esprit.

*Sylvie Germain*

*Hors champ* (2009). (Makhélé)

Au total, nous retenons que la transposition de ces textes ou citations apparaît sous une forme plus explicite car ils sont reproduits littéralement. La présence de ces brides de textes appartenant à différents écrivains aussi bien africains qu'occidentaux comme Tchicaya U Tam'Si, Aimé Césaire, Boris Vian, Charles Baudelaire, Franz Kafka et Sylvie Germain, sont considérés comme des hommages ; constituant ainsi des formes d'intertextualité et participent au caractère hétérogène du genre théâtral.

## 1.2. Les références

La référence peut apparaître comme une particularité de la citation. Elle est l'action de référer ou de renvoyer d'une chose à une autre, à un texte. En littérature, la référence est le fait de donner le titre d'une œuvre et / ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagnent, ou non, une citation. « Partout où apparaît une citation, la remplacer par ses références n'altérerait en rien la valeur de vérité du texte qui la contient » (Compagnon 341). Il y a donc équivalence entre les actes de citation et de référence, qui produisent la même vérité, même si le discours critique par exemple a besoin de garantir l'authenticité par des références exactes.

Concernant le corpus, il est donné de retrouver des traces de références plus ou moins explicites ou implicites. En effet, dans la préface de *La fable du cloître des cimetières*, on remarque dans les premières répliques du premier tableau, l'annonce de la mort de trois illustres auteurs africains

Tchicaya U Tam'Si, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, tel un hommage car ces noms se présentent aujourd'hui comme des référents de la littérature africaine :

Merde, Tchicaya U Tam'Si est mort. Mais bon dieu de bon dieu, il ne peut pas être mort deux fois. Je sais bien qu'il est mort il y a plus de cinq ans. Je suis même allé à son enterrement. Mais pourquoi ce journal annonce sa mort maintenant ?

Voilà que ce n'est plus la mort de Tchicaya U Tam'Si qu'ils annoncent, mais celle de Sony Labou Tansi. Merde, merde et merde, il est bien d'aujourd'hui, ce canard ? Ah, je vois, c'est encore la pagaille de ces enfarinés de journalistes nnikons nnikus. Menteries, mensonges.

La Une encore vient de changer. Maintenant elle annonce la mort de Sylvain Bemba. (Makhélé 83)

Également, dans la deuxième réplique, le nom de Tchicaya U Tam'Si est cité comme référent par les personnages de la pièce, en guise d'hommage du fait de sa dimension littéraire :

**SIBYLLE** – Ce Tchicaya U Tam'Si, c'est un parent à vous ?

**PICPUS** – Qu'est-ce que ça peut vous foutre, vous ne le connaissiez même pas. (Makhélé 84)

A travers ce dialogue entre la jeune Sibylle et Picpus, on comprend que l'auteur exprime au lecteur son regret « merde, merde et merde » (Makhélé 84), face à la disparition de ces illustres écrivains de la littérature africaine comme Tchicaya U Tam'Si, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, qui sont pour lui des modèles et sources d'inspiration pour des générations d'écrivains africains.

En outre, la présence des noms d'écrivains africains et occidentaux cités explicitement dans le discours, peut s'inscrire au compte des références littéraires car ces noms rappellent parfois aux lecteurs les différentes œuvres littéraires de ces auteurs qui ont marqué l'histoire de la littérature africaine et occidentale et contribué à son évolution. Ainsi, dans la préface de *La fable du cloître des cimetières*, le dramaturge congolais affirme : « Mon enfance... outre les contes, j'ai lu Montesquieu en sixième, Senghor, Camus, Césaire et Tchicaya U Tam'Si » (Makhélé 9) ; Des noms d'auteurs reconnus dans la littérature occidentale et africaine car ayant produit des œuvres littéraires inscrites à la postérité.

Également, dans la pièce *Picpus ou la danse des amulettes*, le dramaturge reprend littéralement un poème de Baudelaire avec pour référence « *Fusée*

III, Charles Baudelaire » (Makhélé 119). De plus, dans la pièce, après la référence à Charles Baudelaire, le personnage Picpus se permet d'affirmer à l'étudiante prostituée Sibylle qu'il est ami à Victor Hugo :

**SIBYLLE** – Où vous avez été chercher ça ?

**PICPUS**- Crâneur.

Chez un copain à moi, Victor Hugo. (Makhélé 119)

Dans ce dialogue entre la jeune Sibylle et Picpus, le nom de Victor Hugo cité dans le discours du personnage Picpus, est perçu comme un référent littéraire car il rappelle au lecteur certaines œuvres théâtrales du dramaturge français du 19<sup>ème</sup> siècle, telles que *Cromwell* publiée en 1827, *Hernani* en 1830 ou *Ruy Blas* en 1838.

Par ailleurs, il faut noter qu'en plus des noms de quelques célèbres écrivains cités comme des références, Caya Makhélé attribue à certains de ses personnages des noms considérés comme des références culturelles voire mythologiques. C'est dans cette logique qu'il affirme dans un entretien que : quant à moi j'essaye de trouver dans chaque destin une sorte de capacité mythologique, une existence au-delà des destins cloisonnés pour accéder à une continuité à travers le temps et l'espace. Ces cristallisations mythologiques font que chaque personnage porte en lui une multitude de destin qui lui permet à un certain moment de s'identifier à des éléments de la nature ou à d'autres personnages (Makhélé). C'est pourquoi, dans la pièce *Picpus ou la danse des amulettes*, l'évocation du nom Sibylle en tant que personnage de l'œuvre, fait référence à la devineresse de l'Antiquité « Sibylle de Cumès », femme inspirée qui prédisait l'avenir (Benech). En effet, dans l'antiquité gréco-romaine, Sibylle était considérée comme une conseillère, une prophétesse qui avait un pouvoir divin qui lui permettait de prédire les événements à venir.

Ensuite, avec la pièce *Les travaux d'Ariane*, on peut dire que l'intitulé du titre fait référence à la mythologie grecque car le nom « Ariane » dans l'œuvre de Caya Makhélé, renvoie au personnage mythologique « Ariane » sœur de Phèdre, filles de Minos et de Pasiphaé. En effet, dans la mythologie grecque, le personnage « Ariane, sœur de Phèdre, s'était éprise d'amour pour Thésée époux de Phèdre à qui elle donna un fil qui lui permit de sortir du Labyrinthe après avoir tué le Minotaure et malheureusement par la suite elle sera abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos » (Racine 116). Aussi, dans la pièce *Les travaux d'Ariane*, remarquons-nous que la jeune mère « Ariane » attristée par la perte de son bébé albinos, tente de

se reconforter avec une bouteille de champagne, pour célébrer son anniversaire : « Elle sort de l'une des poches de plastique une bouteille de champagne qu'elle débouche bruyamment, avant de boire au goulot » (Makhélé 12). Cette célébration de son anniversaire avec le champagne fait implicitement référence au culte de Dionysos, dieu du vin et de la fête mais également du drame.

Quant à la pièce *Sortilège*, l'évocation du nom Ondine en tant que personnage dans la fiction dramatique « Ondine en famille » (Makhélé 18), fait référence au génie, déesse de la mythologie grecque et nordique appelés Ondin, avec des corps parfaitement conformés et séduisantes. Par l'emploi de ce nom Ondine, Caya Makhélé fait également référence au mythe tchèque : Rusalka, la petite sirène et son père Ondin (Dvorák). L'écrivain congolais affirme à cet effet que c'est au cours de ses nombreux voyages à Prague et en République Tchèque que j'ai découvert le mythe du génie des eaux, le personnage du "Vodnik" ou de "l'Ondin". Je me suis intéressé à lui [...]. Cela m'a conduit au mythe d'origine qui est différent de Rusalka (Makhélé).

Enfin, avec la pièce *L'étrangère*, le parcours du personnage féminin Yémanja, fait référence à celui du dieu grec Dionysos de retour de l'exil sur sa terre natale Thèbes, accompagné des Bacchantes pour pacifier la cité de Thèbes. En effet, Caya Makhélé attribue la même destinée du dieu Dionysos à son personnage la déesse Yémanja : « Me voici donc de retour en mon pays, revenue d'un long exil... » ; « ... Je vais ici me réconcilier à ma terre natale, recoudre les mers et les océans, recoller les terres violées par une trop saignée, alors seulement, ici sera rétabli l'ordre. » (Makhélé 15, 16). Cette référence à la légende Bacchantes est confirmée par Caya Makhélé lui-même car déclare-t-il dans la préface de la pièce : « Dans cette libre évocation des Bacchantes d'Euripide, Yémanja assouvira sa vengeance sur une terre et un peuple qui ne se souvient plus d'elle... » (Makhélé 10). De fait, dans la fiction dramatique, Yémanja l'héroïne de la pièce est une exilée descendante des ancêtres vodou, de retour dans son pays natal, accompagnée des Touloulous afin de pacifier son pays natal. Les femmes qui s'associent à Yémanja se métamorphosent en Touloulous, référence aux actrices d'un rituel propre à la Guyane : « Les touloulous préparent le prochain bal paré-masqué. » (Makhélé 38). C'est lors du carnaval que les femmes portent des masques et deviennent ainsi des Touloulous, corps sans visage, maitresses du péché originel et reines

du carnaval. La plus belle des Touloulous, la reine Yémanja est celle qui entraîne les hommes vers la mer, puis en enfer (Makhélé).

En somme, l'évocation des noms de certains auteurs comme Senghor, Césaire, Tchicaya U Tam'Si, Montesquieu, Camus, Charles Baudelaire ou Victor Hugo, se présente comme des références et a pour but de montrer leur influence dans la littérature africaine comme occidentale car ceux-ci étant des sources d'inspiration pour bon nombre d'écrivains africains et occidentaux. Cependant, il faut noter aussi que dans le choix du nom des personnages, Caya Makhélé attribue à ses personnages de fiction certains noms considérés comme des référents du dialecte congolais : « Motéma, Makiadi » ou encore des noms et caractéristiques communs aux personnages de la mythologie grecque comme Sibylle, Ariane, Ondine, Dionysos.

## 2. L'intertextualité externe

Selon Gérard Genette, l'intertextualité peut s'apercevoir sous une forme moins explicite c'est-à-dire implicite et moins canonique, « celle du plagiat, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; et moins littéral, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions » (8). Cette forme implicite de l'intertextualité est considérée comme externe à causes des relations extérieures avec d'autres œuvres qu'elle induit. Elle concerne également des éléments extérieurs aux textes et à l'œuvre de l'auteur réintroduit dans ceux-ci. Ces rapports sont de plusieurs ordres : socioculturel, littéraire, mythologique, etc.

### 2.1. Les allusions au niveau socioculturel

Au plan socioculturel, tout d'abord, le lecteur s'aperçoit de l'intrusion de certains dialectes africains en particulier celui du Congo pays d'où est originaire l'écrivain Caya Makhélé. En effet, dans la pièce *La fable du cloître des cimetières*, le nom du personnage féminin Motéma qui s'est suicidée par amour pour le clochard Makiadi, fait référence au lingala, langue bantoue parlée au Congo, qui désigne le terme "Motéma" à l'amour, le cœur, la beauté ; et "Makiadi" en référence à la pitié, la misère, la miséricorde (Makhélé).

Ensuite, quant au titre de la pièce *Picpus ou la danse des amulettes*, il interpelle le lecteur parce que l'expression « la danse aux amulettes » fait directement référence à la tradition et aux rites de l'Afrique ancestrale. Les titres des deux scènes : LE JOUR ET LA NUIT ; LA NUIT ET LE JOUR (Makhélé 83, 109), viennent renforcer cette appréhension du rituel car ils renvoient consciemment ou inconsciemment dans la mémoire du lecteur à un univers d'exorcisme dans lequel le ou les personnages sont amené(s) à se soumettre à un culte afin d'être déposséder de leurs peurs à l'aide de cérémonies initiatiques pratiquées aussi bien le jour ou la nuit, dans certaines communautés africaines très enracinées dans les traditions ancestrales. Cette connotation mystique ou du rituel est renforcée par la didascalie d'ouverture de la première scène :

#### LE JOUR ET LA NUIT

Picpus est assis dans un fauteuil, plutôt perdu dans un immense pouf. Il a le visage en sang. L'Ombre H est debout à ses côtés et porte un sifflet accroché à son cou. Long moment de silence. On entend un chien hurler à la mort. Soudain l'Ombre H se met à siffler dans les oreilles de Picpus. Picpus se lève. L'Ombre H cesse son manège. Picpus se rassied. L'Ombre H reprend le même manège. Picpus se lève de nouveau. Picpus change de place, de posture, rien n'y fait. Il est embarrassé, hésite, se lève. L'Ombre H s'arrête aussitôt. Picpus décide de rester debout. L'Ombre H ne sifflera pas tant que Picpus restera debout, faisant les cent pas, secoué par de nombreux tics. (Makhélé 83)

Dans cette didascalie, on peut remarquer que le personnage Picpus est sous l'emprise d'un esprit inhumain ou mystérieux qui est L'Ombre H. Cet esprit fonctionne comme un bourreau qui manipule le personnage Picpus à travers des bruits de sifflet dans ses oreilles ; ce qui hantent l'esprit de Picpus et le poussent à agir inconsciemment. Ainsi, Picpus n'est plus maître de ses actions car il est possédé par un esprit maléfique qui le pousse à commettre des sacrifices criminels comme l'assassinat de sa bien-aimée Véra et aussi de la jeune étudiante prostituée Sybille, dans la pièce.

De plus, dans le prologue intitulé « Partition », le dramaturge souligne que l'un des thèmes majeurs de la pièce sera la possession, en assimilant ce terme aux rituels de la vieille Afrique : « Il s'agit donc de

possession comme l'entendent les sectes rituelles africaines, une métamorphose continuelle, qui ne peut s'arrêter que par un sacrifice » (Makhélé 79). L'environnement et le décor concours à produire cet effet du rituel car Picpus « dispose plusieurs bougies allumées dans chaque coin de la pièce constituant ainsi quatre stèles » (Makhélé 84). On pourrait dire que le personnage principal Picpus s'apprête à effectuer un sacrifice donc doit s'adonner à une danse des amulettes d'abord, avant de passer à l'acte du sacrifice : « Maintenant danse, danse les danses barbares de tes ancêtres, infâme cannibale » (Makhélé 114). Une danse de rituel bien souvent constatée dans des traditions africaines avant de passer à l'acte sacrificiel car après avoir exécuté « les danses barbares des ancêtres », Picpus finira par sacrifier la jeune Sybille, en lui crevant les yeux et voir le sang de celle-ci couler dans le but de satisfaire les esprits maléfiques L'Ombre H et L'Ombre F qui hantent et perturbent son esprit.

Dans la pièce *Les travaux d'Ariane*, Orisha le bébé albinos assassinée par son père, traduit implicitement les préjugés portés à l'endroit des personnes albinos. En témoigne les propos du père Démokoussé rapportés dans le monologue de la jeune mère Ariane, il m'a dit : « C'était la seule solution. Tu ne voulais quand même pas qu'on devienne la risée de toute la ville. » (Makhélé 18). Ces propos démontrent bien que dans la société africaine, les personnes albinos sont confrontées à plusieurs formes de discrimination et d'injustice. Car du fait de leur couleur de peau, elles sont considérées parfois par certains comme des personnes utiles pour des sacrifices et rituels humains mais aussi considérées par d'autres comme des personnes porteuses de malheur au sein d'une famille. C'est d'ailleurs le cas de l'amant d'Ariane, Démokoussé qui refuse de reconnaître son bébé albinos Orisha comme un bébé ordinaire à cause de la couleur de sa peau. Alors il décide de l'étouffer pour s'en débarrasser afin d'échapper aux préjugés de la société : « Maintenant qu'elle est morte, nous pouvons de nouveau vivre ensemble. » (Makhélé 18). L'acte d'infanticide du père Démokoussé démontre bien le spectre d'une tradition ancestrale longtemps nourrie dans les différentes communautés africaines et qui malheureusement continue de discriminer et mettre en péril la vie des personnes albinos dans la société.

Avec la pièce *Sortilèges*, le lecteur découvre également que le thème du rituel est présent car le titre de l'œuvre renvoie immédiatement à l'esprit du lecteur une action tendant à jeter un sort ; maléfice, artifice de sorcier

ou la magie qui envoute l'âme ou l'esprit. Ainsi, le lecteur s'attend à une mise en scène d'une pratique de malice ou de sorcellerie dans laquelle sont plongés les personnages ; ce que semble confirmer l'un des personnages de la pièce : « Sortilège idéal. Après l'envoutement vient le temps sacrificiel. Dans notre histoire, c'est moi le sacrifié. Et l'amour meurt avec le sacrifice. » (Makhélé 24). Cette appréhension est consolidée dans la pièce par la présence du personnage de la petite fille adoptive nommée Ondine, synonyme d'Ondin dans la mythologie grecque ou nordique qui représente le génie ou la déesse des eaux. En effet, dans la pièce *Sortilège*, cette petite fille Ondine sort de nulle part sous une pluie, tard dans la nuit et se retrouve au seuil de la porte du couple le père et la mère en quête d'enfant depuis bien longtemps. Alors que le mari dort, la petite Ondine est recueillie clandestinement par la mère, ce qui justifie le titre de la deuxième scène : « ONDINE EN FAMILLE » (Makhélé 18). Ainsi la mère inventera un mensonge à son mari le père, en lui faisant croire que la petite Ondine est le fruit d'une maternité miraculeuse. Mais par la suite le couple recevra la visite inopinée et mystérieuse d'un étranger dans leur demeure, comme l'indique la didascalie d'ouverture de la troisième scène « UN ETRANGER DANS LA FAMILLE » : « ... Le père et la mère absorbés par leur bataille de plats ne voient pas l'homme qui se tient debout devant eux. Il est trempé, porte un manteau sombre et un chapeau qui cache son visage. » (Makhélé 29). L'homme prétend être un devin, l'esprit ou celui qui satisfait les besoins et désirs du couple car dit-il : « Je viens exaucer vos vœux... » (Makhélé 31). Un devin qui intervient dans la vie du couple la mère et le père comme on le constate dans la société africaine où certaines familles ont bien souvent recours à des devins ou charlatans qui se vantent de trouver des solutions aux problèmes que rencontrent ces familles. L'intervention de ces personnages considérés comme des devins dans la société, permet de nourrir l'espoir auprès de certaines personnes ou familles désespérées et bien au-delà entretenir l'illusion dans la société tout comme au théâtre.

## 2.2. Les allusions au niveau littéraire

Au plan littéraire, le style de l'écriture théâtrale de Caya Makhélé se veut parfois litanique à travers des titres de scènes qui ont réellement la fonction d'un conte ou d'une légende. Cela démontre ainsi que nous

sommes bel et bien dans un récit de fiction dont la fable. En témoigne les titres des scènes de la pièce *La fable du cloître des cimetières* :

1 « ICI, L'ON APPREND QUE L'AMOUR PEUT SURGIR DE NULLE PART, SURTOUT DE DERRIERE LES PORTES DE LA MORT » (Makhélé 13)

2 « ICI, ON RACONTE LA VISITE QUE MAKIADI FIT EN ENFER. » (Makhélé 17).

3 « ICI, COMMENCE LA METAMORPHOSE DE MAKIADI. SOMMES-NOUS TOUJOURS EN ENFER ? » (Makhélé 22).

4 « ICI, L'ON APPREND QU'IL FAUT TRAVERSER LES MURS POUR ENTRER DANS LE CŒUR DES ENFANTS. » (Makhélé 28).

5 « ICI, IL EST QUESTION D'UN DIEU BANNI, DEVENU DIABLE AMBULANT. LES DIEUX AUSSI ONT LEUR ENGEANCE. ICI, CONTINUE LA METAMORPHOSE DE MAKIADI. » (Makhélé 31).

6 « ICI, IL EST QUESTION DE LA QUETE DU MAL D'AMOUR. » (Makhélé 36).

7 « ICI, IL EST DIT QUE CELUI QUI IMMOLE ET DEVORE, SERA A SON TOUR IMMOLE ET DEVORE. » (Makhélé 41).

A travers cette répartition numérotée de chaque scène, le lecteur découvre ainsi des titres de scène qui racontent brièvement les différentes péripéties ou étapes de la fiction dramatique tel un conte. Ainsi, Caya Makhélé invente une répartition scénique assez contraire à la norme de l'écriture théâtrale classique qui repose généralement sur une répartition en Acte, tableau ou scène.

Cependant avec la pièce *L'étrangère*, le titre rappelle implicitement aux lecteurs celui du roman *L'étranger* d'Albert Camus écrit en 1942. En effet, consciemment ou inconsciemment pour le lecteur, l'écriture du titre *L'étrangère* de l'œuvre de Caya Makhélé serait la féminisation du titre de l'œuvre *L'Etranger* d'Albert Camus qui a sans doute influencé implicitement le dramaturge congolais dans le choix du titre de sa pièce de théâtre *L'étrangère* publié en 2013.

Par ailleurs, la forme la plus évidente d'intertextualité implicite ou externe chez Caya Makhélé, demeure sans nul doute la référence aux mythes. A ce propos, le dramaturge congolais affirme dans un entretien avec Anne Kubista : A l'origine, tout mon travail théâtral se fait dans le

cadre d'une relecture des mythes. J'aime montrer que le mythe explique encore aujourd'hui ce que nous sommes. Quel que soit son lieu d'origine, le mythe est une sorte de patrimoine mondial, appartient à tous les êtres humains qui peuvent s'y reconnaître (Makhélé). On comprend bien que les récits mythiques constituent une source d'inspiration pour l'écrivain Caya Makhélé. Par définition, le mythe est « une histoire sacrée qui se déroule dans un temps primordial avec des personnages [...] surnaturels ; cette histoire [...] est le récit d'une genèse » (Mircea 15). A cet effet, il s'agit donc pour le lecteur de retrouver des traces de mythes dans les textes dramatiques de Caya Makhélé, lesquels se présentant comme une particularité de l'intertextualité implicite ou externe.

Ainsi dans les pièces *La fable du cloître des cimetières* et *Picpus ou la danse des amulettes*, nous retrouvons des allusions aux personnages de la mythologie grecque tels que Orphée et Eurydice son amour. En effet, dans les deux pièces, les personnages principaux à savoir Makiadi et Picpus, sont tous deux à la recherche de leurs bien-aimées respectives Motéma et Véra, déjà mortes, mais qu'ils souhaitent ressusciter par amour. Une recherche de l'amour « au pays des morts » comme l'indique le personnage Makiadi : « J'y suis au pays des morts » (Makhélé 17) ou en « enfer » tout comme Orphée l'a fait pour sa bien-aimée Eurydice. Des récits imaginaires dans un monde à la fois réel et irréel, constituant à la fois une caractéristique d'intertextualité externe et interne du fait des aspects communs aux personnages de Caya Makhélé et certains personnages de la mythologie grecque comme Orphée et sa bien-aimée Eurydice.

Quant à la pièce *Les travaux d'Ariane*, elle nous renvoie dès son titre, à la mythologie grecque, car « Les travaux » évoque chez le spectateur et/ou le lecteur ceux de Pénélope, l'épouse d'Ulysse qui s'occupait quotidiennement à effectuer des travaux afin de combler l'absence de son époux Ulysse parti en guerre depuis vingt ans. Egalement, dans la fiction dramatique de Caya Makhélé, le personnage Ariane s'occupe à ses travaux quotidiens afin de combler l'absence de son bébé albinos assassinée par son père Démokoussé. En témoigne la didascalie d'ouverture de la première scène : « Ariane, chargée de provisions, est immobile devant la grande armoire qui emplit la petite pièce où elle vit. Songeuse, elle se regarde dans le miroir qui orne la porte du meuble, longtemps, puis lentement rompt le silence. » (Makhélé 11).

Avec la pièce *Sortilège*, l'évocation du nom du personnage féminin Ondine, rappelle au spectateur les personnages féminins de la mythologie grecque appelés Ondines avec des corps parfaitement conformés et séduisantes. Aussi Les ondines dont le nom dérive du mot « ondin », désigne un génie ou déesse des eaux de la mythologie nordique (Robert). C'est pourquoi dans la pièce *Sortilège*, le lecteur constate que la jeune fille Ondine apparaît miraculeusement pendant une nuit pluvieuse chez le couple le père et la mère en quête d'enfant depuis longtemps. Mais par les pouvoirs mystiques de la jeune fille et par l'emploi de ce nom Ondine, l'auteur Caya Makhélé fait également allusion au mythe tchèque « Rusalka, la petite sirène et son père Ondin » repris dans un conte en 1901 par Antonin Dvorák. Cela est justifié dans l'œuvre à travers la didascalie d'ouverture de la deuxième scène : « A partir de cet instant, on entendra très loin Rusalka, comme une litanie. » (Makhélé 18) ; Mais aussi dans le scénario de la pièce, nous avons le personnage (Le père) qui saisit un disque sur lequel il lit : « Rusalka. Conte lyrique en trois actes, musique d'Antonin Dvorák. Création : Théâtre National de Prague, 31 mars 1901. » (Makhélé 18). Ce qui démontre bien l'intérêt manifeste de Caya Makhélé pour le mythe tchèque. A ce sujet, l'écrivain congolais affirme que « c'est au cours de mes nombreux voyages à Prague et en République Tchèque que j'ai découvert le mythe du génie des eaux, le personnage du "Vodnik" ou de "l'Ondin". Je me suis intéressé à lui [...]. Cela m'a conduit au mythe d'origine qui est différent de Rusalka (Makhélé) ».

Enfin, avec la pièce *L'étrangère*, la trame interpelle le lecteur-spectateur sur la légende des Bacchantes qui faisaient partie du cortège du dieu Dionysos dans la mythologie grecque. En effet, les Bacchantes étaient des adoratrices de Dionysos et s'étaient données pour mission de défendre et protéger la cité de Thèbes, terre natale de Dionysos, fils du dieu Zeus. Et c'est également cette mission que confère le dramaturge Caya Makhélé à son personnage principal Yémanja reine des Touloulous synonyme des Bacchantes. Cette dernière est de retour de l'exil et décide de pacifier son pays natal qui sombre dans des affrontements, l'injustice et la famine. A cet effet, Caya Makhélé déclare dans la préface de la pièce : « Dans cette libre évocation des Bacchantes d'Euripide, Yémanja assouvira sa vengeance sur une terre et un peuple qui ne se souvient plus d'elle. Yémanja, reine des touloulous, instaure les toucanades, fêtes à la fois religieuses et profanes, véritables carnivals où les interdits sont oubliés, les

valeurs inversés » (Makhélé 10). Mais de plus, dans la fiction dramatique, Yémanja fera face à son ennemi le dictateur Balikoul qu'elle réussira à envouter afin qu'il puisse exécuter l'ultime sacrifice de pacification du pays c'est-à-dire l'acte expiatoire et parricide réalisé inconsciemment sur sa mère Ansrad : « Au cœur de la mangrove, aux yeux des hommes et des femmes, j'ai pris la vie de cette femme, pour la paix de cette ville. » (Makhélé 45). Un acte meurtrier qui rappelle consciemment ou inconsciemment celui du roi Œdipe envers son père Laïos raconté dans la tragédie *Œdipe roi* de l'écrivain grec SOPHOCLE.

### Conclusion

Il ressort de notre étude que les œuvres théâtrales de Caya Makhélé sont parsemées de citations et de références de textes de différents auteurs, qui entretiennent une relation étroite avec le texte dramatique. La présence de ces brides de textes appartenant à différents écrivains aussi bien africains qu'occidentaux comme Tchicaya U Tam'Si, Aimé Césaire, Boris Vian, Charles Baudelaire, Franz Kafka et Sylvie Germain, sont considérés comme des hommages ; constituant ainsi une forme d'intertextualité interne ou explicite qui participe au caractère hétérogène du genre théâtral. Cependant, la forme la plus évidente d'intertextualité externe ou implicite chez Caya Makhélé, demeure les allusions aux pratiques socioculturelles de l'Afrique et aux récits mythiques de la littérature antique. C'est pourquoi, nous retrouvons dans l'ensemble de ses pièces à l'étude : *La Fable du cloître des cimetières*, *Picpus ou la danse des amulettes*, *Les Travaux d'Ariane*, *Sortilège* et *L'étrangère*, des références aux personnages de la mythologie grecque tels que Orphée et son amour Eurydice, Thésée, Ariane la sœur de Phèdre, Pénélope l'épouse d'Ulysse, le roi Œdipe, Ondin, constituant à la fois une caractéristique d'intertextualité externe et interne par leurs aspects communs aux personnages de Caya Makhélé. Cependant, au vu de ces nombreuses références et allusions mythologiques constatées dans les œuvres de Caya Makhélé, le lecteur est tenté de se demander : les œuvres dramatiques de Caya Makhélé ne sont-elles pas une réécriture des mythes

### Bibliographie indicative :

#### Corpus :

Makhélé, Caya, *La fable du cloître des cimetières*, Paris, Harmattan, 1995.

- *Picpus ou la danse des amulettes*, Paris, Harmattan, 1995.  
----- *Les travaux d'Ariane*, Paris, Éditions Acoria, 2009.  
----- *Sortilèges*, Paris, Éditions Acoria, 2012.  
----- *L'étrangère*, Paris, Éditions Acoria, 2013.

**Travaux cités :**

- Collona, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse inédite, Paris, EHESS, 1989.  
Compagnon, Antoine, *La seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.  
Genette, Gérard, *Seuils*, Edition Seuil, Paris, 1987.  
----- *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.  
Kubista, Anna, *Caya MAKHELE : « LE MYTHE EXPLIQUE ENCORE AUJOURD'HUI CE NOUS SOMMES »*, le théâtre Na Vinohradech, à Prague, lecture scénique de cinq dramaturges français, dont celle de la pièce *Sortilèges*, de Caya Makhélé. 12-12-2011.  
Lobli Boli, Armand, *Revue Le Didiga*, n°16, Université Felix Houphouët Bobigny, Département des Lettres Modernes, UFR, Langues, Littératures et Civilisations, 1<sup>er</sup> semestre 2017.  
Mircea, Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.  
Riffaterre, Michel, « Les traces de l'intertexte », *la Pensée*, Octobre 1980 ; « La syllepse intertextuelle », *Poétique* 40, novembre 1979. Cf. *La production du texte*, Seuil, 1979, et *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982.  
Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.  
Vinaver, Michel, *Écritures Dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

**Dictionnaires :**

- Dictionnaire *LE ROBERT*, Nouvelle Edition, 2016.  
Pavis, Patrice « *Dictionnaire du théâtre* », DUNOD, 1996

**Articles en ligne :**

- Dvorak, Antonin « la symphonie « Du nouveau monde », source Wikipédia. Consulté.  
Ondine, source Wikipédia. Consulté.

Ovide, *LES METAMORPHOSES*, livre X, Publius Ovidius Naso dit 1806, traduction nouvelle avec le texte latin, version numérique publiée par Ernest et Paul Fièvre, Août 2017.

Sophocle, *ŒDIPE ROI*, TRAGEDIE, 1877, Traduction nouvelle de Leconte de Lisle, version numérique publiée par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Février 2016.

**Comment citer cet article / How to cite this article:**

MLA : Dosso, Mamadou. "Analyse intertextuelle des pièces de Caya Makhele : cas de *La fable du cloître des cimetières*, *Picpus ou la danse des amulettes*, *Les travaux d'Ariane*, *Sortilèges* et *L'étrangère*." *Uirtus*, vol. 3, no. 2, août 2023, pp. 20-40, <https://doi.org/10.59384/RWTP4364>.