

L'expression de l'hybridation culturelle dans le théâtre de Amadou Koné : l'exemple de *Sigui, Siguila, Siguiya*

Maxime BOMBOH BOMBOH, (INSAAC)
Ecole Supérieure de Théâtre, Cinéma et l'Audio-Visuel,
Abidjan, Côte d'Ivoire
Email : maximebomboh@yahoo.fr

Résumé : Autrefois exploitée en biologie et en médecine, l'hybridation s'est invitée dans le milieu littéraire notamment dans la sphère dramatique. Appliquée à la culture, elle devient une pratique importante dans la vision des critiques et dramaturges qui en font un concept contemporain. Le théâtre de Amadou Koné met en scène trois personnages principaux aux cultures hybrides. Le dauphin, un personnage qui a séjourné longtemps en Europe, mais très enraciné dans les substances idéelles de sa culture. Son épouse, une européenne a la vision tranchée d'avec la logique et la clarté de la culture africaine. Enfin, le notable aveugle-voyant, un africain pur-sang qui maîtrise à la perfection la face invisible de son environnement et toute la sémantique de sa société. Le choix de l'expression de l'hybridation culturelle dans *Sigui, Siguila, Siguiya*, du dramaturge ivoirien participe de notre volonté de comprendre et élucider les contours de ce concept dans le vaste projet de reconsidération du théâtre moderne. Pour parvenir au but assigné à notre sujet, nous avons fait recours à deux méthodes d'analyse : la sociocritique et la psychocritique. Notre perspective est restée ouverte à d'autres méthodes telles que l'outil d'analyse proposé par Michel PRUNER. L'analyse s'est articulée sur trois axes. La première intitulée l'hybridation et ses appréhensions fait l'historique de l'utilisation de la notion. Le second axe que nous avons nommé expression de l'hybridation dans le corpus s'efforce de révéler les raisons qui ont amené le dramaturge à aborder l'hybridation, l'autre et sa culture ainsi que les personnages qui traduisent au mieux le sens et la portée de notre sujet. La dernière partie consacrée à l'analyse des ressources esthétiques et idéologiques qui ont servi de substrat à l'élaboration de la pièce est le lieu d'observation d'un certains nombres de codes théâtraux notamment l'éclatement thématique, la bipolarisation de l'espace qui transgressent la norme spatiale dans le théâtre traditionnel, le dialogue décalé, les répliques faites sous forme de tension qui donnent lieu à des énonciations fleuve des personnages.

Mots-clés : culture et spiritualité africaine, éclatement thématique, exile, intertextualité, hybridation, intergénéricité

Abstract: Formerly exploited in biology and medicine, hybridization has found its way into the literary world, particularly in the dramatic sphere. Applied to culture, it becomes an important practice in the vision of critics and playwrights who make it a contemporary concept. Amadou Koné's theater features three main characters with hybrid cultures. The dolphin, a character who spent a long time in Europe, but very rooted in the ideal substances of his culture. His wife, a European, has a clear vision of the logic and clarity of African culture. Finally, the notable blind person, a full-blooded African who masters to perfection the invisible side of his environment and all the semantics of his society. The choice of the expression of cultural hybridization in *Sigui, Siguila, Siguiya*, by the Ivorian playwright is part of our desire to understand and elucidate the contours of this concept in the vast project of reconsideration of theater. To achieve the

goal assigned to our subject, we used two methods of analysis: sociocriticism and psychocriticism. Our perspective remained open to other methods such as the analysis tool proposed by Michel PRUNER. The analysis was based on three axes. The first, entitled hybridization and its apprehensions, provides the history of the use of the concept. The second axis that we have called expression of hybridization in the corpus strives to reveal the reasons which led the playwright to approach hybridization, the other and its culture as well as the characters who best translate the meaning and the scope of our subject. The last part devoted to the analysis of the aesthetic and ideological resources which served as a substrate for the development of the play is the place of observation of a certain number of theatrical codes in particular the thematic explosion, the bipolarization of the space that transgress the spatial norm in traditional theater, the offbeat dialogue, the lines made in the form of tension which give rise to flowing utterances from the characters.

Keywords: African culture and spirituality, thematic fragmentation, exile, intertextuality, hybridization, intergenerationality

Introduction

La conciliation de l'écriture dramatique et des représentations sociales africaines a conduit à un mécanisme à travers lequel il est confortable de retrouver dans le texte théâtral de Amadou Koné la présence de l'exotisme, des pratiques culturelles, des rituels où cohabitent le sacré, l'invisible et des danses inlassablement déboussolantes. Ces pratiques, quelquefois harmonieuses, la plupart du temps donne l'impression d'une gigantesque cacophonie désolante comme l'explique le dauphin constitutionnel. « *Pour celui qui comprend cette culture, ces manifestations agitées, sont loin d'être un tintamarre. Elles sont harmonieuses et pleines de sens. Ces pas de danse ont une profonde portée et une grande signification selon les circonstances* » (p.21).

Cependant, les esprits cartésiens qui ne comprennent pas grande chose à cette culture parlent de folie, de cacophonie insignifiante et extravagante. La cérémonie théâtrale de Amadou KONE convoque trois univers sociologiques. Elle met en scène des actants représentatifs de ces trois mondes. L'un (le dauphin) est enraciné dans les substances idéelles de la culture africaine et fière de cette « barbarie civilisée ». Son épouse d'origine européenne tranche d'avec la logique et la clarté de celle-ci. Le dernier personnage est représenté par le notable aveugle-voyant. La présence de ces trois entités sociologiques permet de retrouver dans le texte des identifiants, des traits et des signes qui permettent d'appréhender trois anthropologies et les signes de leurs manifestations respectives. Ainsi, pour mieux comprendre et saisir le mode de fonctionnement générique de ces trois personnages, nous nous proposons de réfléchir sur le sujet suivant : *L'expression de l'hybridation culturelle dans le théâtre de Amadou KONE : l'exemple de sigui, siguila, siguiy.*

A la suite donc de la présentation du sujet, il est indispensable de rapporter l'intérêt de son choix. En effet, le théâtre à l'image des autres genres se mue constamment et les objets d'étude foisonnent. On parle de phénomène de généricité, d'intergénéricité, de déconstruction, d'hybridité. La présence de ces concepts sont de plus en plus visibles dans l'écriture dramatique et dans la vision des critiques qui en font un concept contemporain. Nous voulons par ce choix

élucider et comprendre les contours de l'hybridation culturelle dans ce vaste projet de reconsidération du théâtre. De même, l'analyse du concept de l'hybridité culturelle dans le théâtre du dramaturge ivoirien répond-t-il à une vision de rassemblement et d'ouverture entre les cultures. Mais en quoi le théâtre d'Amadou KONE est-il porteur d'une hybridité culturelle ? Quel est l'enjeu et le sens de ces interférences culturelles ? Les lignes qui suivent justifient comme le préconise (Jacques Russe 1996, p.256) « *l'ensemble des démarches raisonnées pour parvenir au but recherché* ».

Pour parvenir à l'objectif assigné à notre sujet, nous sommes attirés par les méthodes d'analyse que sont la sociocritique et la psychocritique. La sociocritique insiste sur l'univers du social dans le texte, surtout le milieu social représenté. Son objectif selon (Paul Dirks, 2000, p.88) est « *de décrire comment les problèmes sociaux ou d'intérêt particulier se retrouvent inscrits dans la structure du texte littéraire ou non ?* » La singularité de cette méthode, c'est qu'elle fait de la socialité son sens de prédilection et surtout sa présence constante dans le texte.

Le second outil d'analyse qui nous inspire est la psychocritique. Elle se définit selon (Charles Mauron, 1963, p.174), « *comme une suite d'opération et sa validité se mesure au résultat qu'elle permet d'obtenir* ». La psychocritique part du texte pour aboutir à la vie. Il s'agit pour nous de mettre en évidence les fantasmes fondamentaux de l'auteur dont le texte constitue un reflet. Le choix de ces deux méthodes n'est pas un enfermement. Notre perspective reste ouverte à d'autres méthodes telles l'outil d'analyse proposé par Michel Pruner. Pruner révèle que le texte de théâtre a deux statuts. Celui d'œuvre littéraire, puis de représentation. Ces entités nous permettent de repérer un ensemble d'éléments utiles dans l'analyse de notre corpus. Dans la perspective de l'hybridation culturelle mise en avant au cours de cette analyse, il nous revient de cadrer ce travail en trois parties. Chacune répond à une question spécifique.

La première intitulée l'hybridation et ses appréhensions fait l'historique de l'utilisation de la notion. Le second axe que nous avons nommé expression de l'hybridation dans le corpus s'efforce de révéler les raisons qui ont amené le dramaturge à aborder l'hybridation, l'autre et sa culture ainsi que les personnages qui traduisent au mieux le sens et la portée de notre sujet. La dernière partie consacrée à l'analyse des ressources esthétiques et idéologiques qui ont servi de substrat à l'élaboration de la pièce est le lieu d'observation d'un certains nombres de codes théâtraux.

1. L'hybridation et ses appréhensions

Notion autrefois exploitée en biologie et médecine, elle s'est introduite peu à peu dans la sphère littéraire, notamment dans les arts dramatiques pour devenir aujourd'hui une notion incontournable. Quels sont ces contours en biologie et en médecine dans un premier temps, puis son contenu dans le sens dramaturgique ?

1.1. La conception biologique et médicinale

En biologie et en médecine, l'hybridation confère un mélange naturel d'espèces. Elle peut aussi être réalisée consciemment selon Bernard Andrieu cité par (Corine Maubernard, 2018, p.90) « *elle est une interaction efficace pour compenser un déficit biologique en améliorant la performance. On parle également de croisement de variétés ou d'espèces différentes* ». L'antonyme de ce concept est le mot « pur ».

Dans le champ littéraire et particulièrement dans le domaine des arts, elle est abordée dans le sens de procédé d'intergénéricité.

1.2. Dans le sens dramatique

Dans le sens de l'art dramatique, le processus traduit le mélange de genres ou l'intégration dans le genre, d'objets génériques étrangers. L'hybridité générique, intergénéricité et l'hybridité culturelle s'observent donc sous le même angle. Dans le cadre notre analyse, il est impérieux d'aborder l'hybridité en prenant en compte la notion de culture en lieu et place de celle de genre dans la mesure où, le texte de Amadou Koné entremêle indices idéologiques et syncrétisme, mythe et mystère, rythme et danse, mais aussi quelques apparats du code vestimentaire moderne (cravate, chemise blanche) à travers des actants représentatifs de ces différentes sphères anthropologiques.

2. L'expression de l'hybridation culturelle dans le théâtre d'Amadou Koné

La réflexion qui suit s'attarde sur l'hybridation culturelle, le rapport à l'autre. Mais pourquoi l'auteur les aborde-t-il ?

Les raisons qui animent Amadou Koné à aborder l'hybridation, l'autre et sa culture sont multiples. Il y a entre autres, son éloignement de sa chère patrie et de son peuple qui jadis ont été souvent les sources de son inspiration. La représentation de l'autre comble de fait cette solitude. La représentation de l'autre qui quitte un espace différent avec une habitude particulière peut paraître également à certains égards troublant et étrange. Elle est même facteur de conflit au lieu d'être sympathique. Les personnages du dauphin constitutionnel et son épouse traduisent éloquemment ce fait dans la pièce. Quelles sont alors leurs particularités ?

Rappelons à toute fin utile qu'au théâtre, les personnages sont les éléments qui authentifient le projet du dramaturge. Ils sont les vecteurs de l'action et leurs jeux garantissent les mimésis. Dans *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya* les personnages revêtent plusieurs caractères conçus selon leurs cultures, la classe sociale à laquelle ils appartiennent et enfin le type de jeu auquel ils s'adonnent.

L'étude qui suit nous permet de cerner les particularités des différents personnages de Amadou KONE et qui traduisent au mieux le sens et la portée de notre sujet. Ce sont d'abord, le dauphin, son épouse et le notable aveugle.

2.1. Le dauphin, un actant enraciné dans la culture africaine

Suite au décès de son oncle qui a régné pendant 40 ans sur Tchiranelé (cité africaine construit dans l'imaginaire par l'auteur), une délégation des anciens s'est rendue à Bako (ville imaginaire) où il réside pour lui demander de rentrer afin de prendre l'héritage politique. La note didascalique nous indique qu'il a « *une cinquante d'année, habillé à l'occidental, chemise blanche, cravate, pantalon et chaussé de sandale Akan. Il portait aussi un grand boubou brodé* » (p.20).

La pièce débute sur les festivités funéraires à l'issue desquelles aura lieu son investiture. « *Mais les tutelles qui veillent aux transitions rituelles du pouvoir n'arrivent point à effectuer le passage à l'intronisation du nouveau leader* » (p.11.)

Les traits physiques du personnage facilitent son saisissement : il est à cheval sur deux modes vestimentaires. L'un avec des attributs occidentaux (chemise blanche, cravate, chaussure, pantalon) et l'autre sensiblement proche de sa culture d'origine en occurrence l'Afrique et symbolisé par les sandales Akan et un boubou. L'ensemble de ces attributs permet de dire également que le personnage est cheval sur deux cultures.

De l'analyse des caractéristiques physiques, il est impérieux d'examiner à présent les rapports du personnage et sa culture d'origine. Bien qu'ayant passé toute sa vie en Europe, le dauphin est très proche des siens. Il connaît et maîtrise à la perfection les substances idéelles de ses origines. « *Il connaît le sens, la longueur des funérailles et la force des sons. Mieux, il sait lire un spectacle* » (p.31). Il aime son peuple, et celui-ci a besoin de sa fidélité. Cet amour passe avant toute autre considération. Ce qui le stimule « *c'est de contribuer à résoudre les vrais problèmes du pays. Construire dans tous les domaines et voir le progrès* » (p.26). Pour sa femme, ce projet est utopique pour ce peuple « *ivre, excité, endormi qui ne se réveille que pour danser sous l'emprise des forces mystiques* ». (p.30)

2.2. L'épouse du dauphin et les stéréotypes idéologico-culturelles

C'est un personnage de refus toujours en contradiction avec la culture de son époux. Cela conduit à une désagrégation du dialogue. Les deux personnages ne parviennent pas à s'attendre sur le sens et l'importance de la cérémonie pour laquelle ils ont tout abandonné si bien que l'énonciation de chaque personnage ne trouve pas d'écho escompté chez l'autre. Chacun produit un discours incohérent et chaque actant s'exhibe à travers des contresens dont voici quelques fragments. « *Il faut donc finir avec les funérailles pour entamer l'exercice du pouvoir. Il faut immédiatement accomplir les cérémonies d'investiture* » (p.25). « *Tu entends qu'un peuple ivre et excité finisse de danser pour que son souverain soit couronné pour qu'il continue son histoire de patience de somnolence* » (p.30).

Les stéréotypes idéologiques et culturels sont perceptibles dans le texte. Ils sont régulièrement récités par la femme du dauphin. Il faut préciser qu'elle est sortie de son cadre

habituel en compagnie de son époux pour une nouvelle expérience. D'abord son apparence, « *elle est habillée totalement à l'européenne, portant une perruque, maquillée malgré son âge* ». (p.20). Cette apparence « étrangère » s'observe aussi bien dans son discours que dans la perception des choses surtout au sujet de la longueur des funérailles, la force des sons et l'apparence extravagante des festivités et sur la clarté et la logique du mode de succession et les rites qui les consacrent.

D'abord la célébration des funérailles et les rites qui l'accompagnent sont stigmatisés. Elle les observe avec un visage renfrogné parce qu'elle n'y trouve aucun intérêt, aucune valeur. Elle va jusqu'à les assimiler à des « *tintamarres, des cacophonies insignifiantes et inlassables qui durent des mois* » (p.20). Pour elle, la priorité doit être la succession surtout pour un pays où tout est à refaire au plan politique, économique et social car dit-elle « *aucun pays civilisé ne laisse un pouvoir vacant pendant une seule heure* » (p.30). Elle s'attaque également au mode de succession qu'elle qualifie de démocratie villageoise pour ce peuple « *endormi qui ne se réveille que pour danser* » (p.31). Ce personnage émerge dans le mépris, la médisance et dans le refus de l'altérité. En ce sens qu'elle en perpétuelle contradiction avec toute la logique de la culture africaine. Tout le contraire de son mari et surtout du notable aveugle-voyant.

2.3. Le notable aveugle-voyant

Ce personnage mérite une attention particulière. Sa désignation par le vocable aveugle-voyant mérite qu'on s'y attarde un tout petit peu. Aveugle seulement dans le visible (il se déplace à l'aide d'un bâton et un guide. Cependant il l'est moins dans "l'invisible", raison pour laquelle il réussit à interpréter les causes mystiques de la monotonie, puis de l'immobilisme du spectacle. Il maîtrise à la perfection la face invisible du rituel des funérailles. Il voit plus que le commun des mortels, converse avec les esprits. Il sait lire la sémantique du rythme, les gestes qui l'accompagnent. Il maîtrise également la portée du pilon de la vérité, cet instrument qui identifie les menteurs, les voleurs. Ces échanges avec son compagnon sont construits autour du motif du thème central des festivités funéraires et l'intronisation du défunt. Cependant, plusieurs autres sujets sont convoqués entre autres la critique du pouvoir du défunt chef, qui dit-il s'est fait entourer de complaisants d'incapables. Cette forme de narration fait éclater l'action, déconstruit le principe de continuité de l'action dramatique. La dynamique de l'hybridation culturelle telle que suggérée par le dramaturge est un motif de dépassement, une apologie du métissage, *Sigui, Siguila, Siguiya*, devient un prétexte pour régénération culturelle collective.

2.4. *Sigui, Siguila, Siguiya*, un théâtre prétexte pour une régénération culturelle collective

Le théâtre de Amadou Koné vise à réconcilier l'individu et sa communauté culturelle au travers des expériences émotives et mystiques. Mais aussi, celle des autres. Ceci part du postulat selon lequel la société africaine a perdu tous ses repères, sa tradition mystique et les fondements de sa propre existence. L'enjeu du théâtre précité rappelle celui du théâtre pour le développement dont Prosper COMPAORE est le chantre. C'est un théâtre enraciné dans un phénomène de recours

aux sources fortement appuyer sur les manifestations traditionnelles africaines, festives, rituelles, religieuses ou profanes.

L'approche du théâtre pour le développement vise à amener le public ou le lecteur spectateur à une prise de conscience de son rôle déterminant dans l'appropriation de son imaginaire social et culturel. L'auteur à travers le concept d'hybridation donne à l'écriture dramatique une vision globalisante. La perspective idéologique de *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*, fait corps avec cette cohésion sociale et culturelle et l'interculturalité doit être apprécié et analysé comme un élargissement de l'identité pour sublimer l'altérité.

3. Les ressources esthétique et l'idéologie

Le théâtre de Amadou KONE est marqué par l'esthétique baroque. Il convient de rappeler que le mouvement Baroque est né en Italie entre (1580 et 1660). A l'origine, il désigne une perle de forme irrégulière, une étrangeté ou encore une originalité bouleversante. Un autre aspect de l'esthétique baroque, c'est qu'elle s'inspire de l'instabilité sociale, politique et religieuse. En sculpture, le baroque s'oppose à la renaissance. La littérature et en particulier le théâtre. Il tire profit des vues tracées par le contre-forme ou la transgression de la forme et intègre les mêmes orientations que la peinture, l'architecture à savoir l'instabilité, l'irrégularité formelle et thématique. Dès lors comment le théâtre de Amadou Koné intègre cette esthétique ?

3.1. L'éclatement thématique

La lecture de *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*, nous offre un nombre interminable de thèmes. Repartis à travers différents actes. Ces thèmes sont le plus souvent divergeant sans liens. La multiplicité des séquences thématiques crée une apparence autonomisation des actes. Quoiqu'ils se trouvent au sein de la même pièce. De même, les dialogues entre les personnages donnent lieu à l'évocation de nombreux thèmes qui généralement n'ont aucun rapport avec la situation de communication initiale. C'est ce que nous révèle le dialogue entre Socrate, Abla et Léopold d'une part et Osagyfo d'autre part. Ces échanges donnent l'occasion à chaque groupe d'évoquer plusieurs thèmes dont le sens de la cérémonie d'intronisation, le sens du pouvoir politique, l'échec des projets politique, l'exploitation du peuple, le pillage des forêts et des sous-sols. Au cours de ces échanges, certains protagonistes convoquent même l'économie mondiale, la responsabilité des puissances mondiales dans les déboires des pays africains.

Tandis que Léopold lui, fait l'apologie des retombés positifs des quarante ans de pouvoir du défunt avec à la clef des routes bitumées, des ports construits, des grattes ciels, des quartiers résidentiels.

Un tel éclatement thématique donne une teinte baroque au texte avec la mise en relation constante des contraires, des thèmes qui s'opposent cohabitent. Ainsi, dans la fable on a, un fil de narration qui oscille entre réalité et illusion.

En somme, Amadou KONE pratique l'art baroque au niveau thématique par la pluralité et l'instabilité thématique. Cette diversité conduit à des péripéties qui occasionnent l'éclatement de la fable dans l'espace.

3.2. L'espace dans *Sigui, Siguila, Sigiya*

(Anne Ubersfeld, 1996, p.236) dans *lire le théâtre* précise que « *le texte théâtral a besoin pour exister d'une espacité, d'un lieu où se déploient les rapports physiques entre personnages* ». Ce rappel montre l'importance de l'espace dans l'exploration du texte théâtral. Il faut donc préciser qu'au théâtre il existe deux types d'espace. L'espace scénique et l'espace dramatique. Le premier fait référence à la partie « *du théâtre où se déroule le spectacle autrement dit l'espace matériel dans lequel évoluent les acteurs. Quant à l'espace dramatique il représente « l'univers dans lequel se meuvent les personnages dramatiques* ».

L'analyse ici s'intéresse à l'espace tel que présent dans le texte.

ACTE I

(Scène 1)

Parvis du palais du bois sacré, lieu où la foule dansait.

(Scène 2)

Un autre coin où sont assis deux hommes. Le notable aveugle et son compagnon.

(Scène 3)

Un autre coin où sont assis trois autres membres du conseil d'Etat.

ACTE II

(Scène 1)

Une petite place, un groupe de personnes habillées simplement ou pauvrement.

(Scène 2)

Dans la pièce du conseil même décor que la scène 3 de l'Acte I.

(Scène 3)

La femme du dauphin rentre en scène.

ACTE III

(Scène 1)

Sous l'arbre à palabre, même décor.

(Scène 2)

Le lieu a changé légèrement.

(Scène 3)

Une salle du palais.

EPILOGUE

(La foule sur la scène)

Schématiquement, on distingue dans *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*, deux types d'espace : Les espaces ouverts et les lieux sémi-clos. Mais quel type de corrélation peut-on établir entre chaque type d'espace ? La division de l'espace ici est fonction de l'action qui s'y déploie. C'est ainsi que les espaces ouverts comme le parvis du palais du bois sacré Acte I, sous l'arbre à palabre et l'espace présent dans le prologue sont des lieux susceptibles d'accueillir un public composite garantissant ainsi, le caractère populaire de la manifestation. De même, les lieux clos ou sémi-clos telle la salle du palais ont l'avantage de circonscrire l'événement aux initiés.

Au regard de ces indices, l'espace dans *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*, est tantôt dynamique, souvent clos ou sémi-clos. Cela transgresse la représentation de l'espace chère à l'écriture dramatique traditionnelle.

Le dialogue décalé

Dans *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*, l'échange dialogique entre les personnages est particulier. En conversant le personnage ne se suit pas. Les différentes répliques donnent l'impression au lecteur qui n'aborde pas les mêmes sujets. Et chacun y va de son bon vouloir. Ce qui émeut l'un l'est moins pour l'autre. C'est le cas du dauphin et son épouse. Pendant le dauphin s'évertue à expliquer la portée profonde des funérailles et tout le rituel qui s'y attache, elle se livre à un jeu de déconstruction, de mépris, vis-à-vis de la manifestation. Elle parle même d'extravagance, de cacophonie, elle va jusqu'à demander un moment pour se réfugier.

Le mode du fonctionnement dramatique dans *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*

L'étude de la pièce d'Amadou KONE est essentiellement fondée sur une cérémonie virtualisée autour de l'intronisation du dauphin « constitutionnel ». Cette cérémonie donne lieu à une énonciation fluide entre les personnages dans laquelle prédominent les figures textuelles dominantes comme,

restaurer mon peuple, (p.9).

notre culture pleine de sens,

corps social, p.10.

culture sophistiquée,

musique, pas de danse, grande signification,

bonheur du peuple,

la force de notre culture, p.32.

esprit cartésien, p.22.

peuple sauvage,

peuple civilisé, p.24.

quarante année de démocratie villageoise,

dictature,

pouvoir villageois

Les personnages principaux autour desquels se déroule le jeu sont des protagonistes qui se livrent à une énonciation fondée sur les questions réponses et le sujet du discours gravite autour de questions philosophiques telles pourquoi danse-t-on aux funérailles ?

Celui pour qui on danse le mérite-t-il ?

Est-il juste, généreux, intelligent, plus fort, un chef est-il forcément un grand.

Ces différentes questions conduisent les personnages à produire des répliques violentes si bien qu'il y a une tension née des désaccords qui obligent chacun à produire un discours à caractère d'explication. Cela donne également lieu à des figures textuelles contraires.

Ces figures mettent en évidence le conflit et l'isolement culturel. Généralement, l'action dramatique débute par une exposition, passe par un nœud et finit par un dénouement. L'action dramatique est sous haute tension. La lumière et l'obscurité se disputent l'ordre. Le moteur des actions des actants est une sorte d'identification de l'autre, l'expression de la volonté d'être soi-même ou le refus de l'être d'accepter ce que représente l'autre et ses idées.

CONCLUSION

Nous avons réfléchi sur le sujet assez évocateur et pertinent formulé comme suit : l'expression de l'hybridation culturelle dans *Sigui, Siguila, Siguïya* de Amadou Koné. Il s'agissait selon la perception qui s'observait à partir de cet intitulé d'apporter par différents moyens une réponse à cette formulation et les ambiguïtés qui la sous-tendent. Nous avons entamé dans l'introduction, une présentation générale du sujet dont l'essentiel se résume comme suit : l'hybridation culturelle, élément à plusieurs variantes, d'abord biologique, médicinale puis artistique. Par la suite l'analyse s'est étendue sur trois grandes parties.

La première que nous avons nommé l'hybridation et ses appréhensions nous a conduit sur les conceptions biologiques, artistiques et théâtrale de la notion de l'hybridation. Ensuite, la

deuxième partie l'expression de l'hybridation dans le corpus a mis en exergue trois personnages qui d'une manière ou d'une autre intègrent dans leur discours, dans leur vision, dans leur présentation physique, présentent des indices culturels génériques ou intergénériques. A ce niveau, notre analyse s'est portée sur le dauphin, un personnage qui a séjourné longtemps en Europe, mais très enraciné dans les substances idéelles de sa culturelle. Son épouse, une européenne a la vision tranchée d'avec la logique et la clarté de la culture africaine.

Le notable aveugle-voyant, un africain puissant qui maîtrise à la perfection la face invisible de son environnement et toute la sémantique de sa société. Enfin, la troisième partie de notre analyse qui a porté sur l'esthétique et l'idéologie développe les répercussions tant à la fois littéraire et sociale qui ont concourues à la manifestation de l'hybridation culturelle dans l'œuvre de Amadou Koné. C'est ainsi qu'au plan esthétique, nous avons relevé que le théâtre du dramaturge ivoirien trouve ses occurrences dans la diversification thématique chère à l'esprit Baroque. La multiplicité des thèmes crée une apparence d'autonomie des trois actes. De même, les échanges et répliques fleuves entre les personnages donne l'impression au lecteur que ceux-ci n'abordent pas les mêmes sujets. Ils se livrent plutôt à un jeu déconstruction de manière iconique, il s'en suit un éclatement de la fable dans l'espace dramatique. Schématiquement, la pièce présente deux types d'espace. Les espaces ouverts Acte I et les espaces clos ou sémi-clos.

Enfin, le dramaturge à travers la représentation de cultures différentes veut faire comprendre que l'art doit se tourner résolument vers un mode de culture différent des anciennes méthodes. Il faut lui donner une vision de la mondialisation.

Bibliographique

BABY Hélène, (2006), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan.

Baby Hélène, (2006), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 296p.

Bernard ANDRIEU, cité par Coune MAUBERNARD, (2018), *Manager l'hybridité en bibliothèque le même ou l'autre ?* Mémoire d'étude, Lyon.

BLEDE Logbo, (2016), *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Le graal édition.

BLEKAN Arsène, « *De l'intergénéricité et de l'interactualité dans Lumière de point noire d'Alain Mabankou ou le roman Nzassa en question* », nouvelle revue esthétique, n°17, p.77-78.

CROS Edmond, (2003), *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan.

DAMBRE Dominique et GEERTS Walter, (2004), *Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p.79.

FORTEN François, Saint Selais Richard, (2003), *La transposition générique*, volume 31, n°1.

GOUNIER Henri, (1952), *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier.

JACQUES Russe, (1996), *Les méthodes en philosophie*, Paris, Armand Colin, cité par N'da Pierre, *Manuel de méthodologie et de rédaction de thèse de doctorat et de mémoire de Master*, Paris, L'Harmattan, p.144.

KOMPAORE Prosper, (1993), « *Impact socioculturel du théâtre* », Forum communication.

KWAHULE Koffi, (1995), « *Quand l'Africanisme dérive vers l'intégrisme culturel* » in théâtre Afrique noire. Alternative théâtrale n°48.

Michel PRUNER, (1998), *L'analyse du texte théâtral*, Paris, Dunod.

PETIT Jean André, (2003), *Approche linguistique du texte dramatique*, Paris, Garnier.

RIFFATERRE Michaël, (1980), « La trace de l'intertexte » la pensée n°215, p.4-7.

RYNGAERT Jean-Pune, (1991) *Introduction à l'analyse du texte de théâtre*, Paris, Bordas 176p.

UBERSFELD Anne, (1998), *Lire le théâtre 1*, Paris, Edition Sociale.