

## Du mythe au rituel : remaniement du motif de la catabase orphique chez Werewere Liking et Manuna Ma Njock

### RÉSUMÉ

Deux œuvres africaines par Werewere Liking et Manuna Ma Njock s'inspirent des mythes d'Orphée pour présenter le rituel de guérison employé en Afrique. Il s'agit de la pièce du théâtre-rituel de Manuna Ma Njock, *Orphée d'Afrique*, et du roman de Werewere Liking, *Orphée d'Afrique*. Les poètes nous présentent la catabase orphique en forme de rêve et du rite de guérison. Werewere Liking s'inspire également de Thot-Hermès Trismégiste, l'homologue égyptien de Merlin. Orphée dans la pièce de Ma Njock doit parcourir les neuf étapes de l'initiation qui évoquent les grades de lames du Tarot. Dans le roman de Werewere Liking, Orphée commence sa catabase après la noyade de sa femme, Nyango, qu'il doit retrouver dans le monde souterrain. Le chiffre neuf dans les deux ouvrages est employé comme symbole de la fin de l'initiation, voire l'individuation.

### MOTS-CLÉS

Orphée, Nyango, Liking, Ma Njock, initiation, mythe, catabase, noyade, nom, guérisseur, danse, voyage, neuf (chiffre), Tarot, mémoire, cercles, marelle, labyrinthe, Voir du Serpent, portes.

Les mythographes, ou plutôt les esquisses mythographiques, restent unanimes sur la solidarité du mythe et du rite. En effet, il n'y a pas de rite sans mythe. Alors que le mythe se rapporte au temps qui s'est écoulé, au passé théophanique impliqué dans la formule traditionnelle des *incipits* de contes folkloriques *in illo tempore*, le rite avec son caractère pragmatique et sotériologique s'inscrit dans le cadre du présent et se manifeste comme une mise en scène eurythmique du contenu d'un mythe. Le mythe dicte les totems et les tabous, codifie les normes de comportement ; le rite consiste à les mettre en pratique. À cet effet, Claude Lévi-Strauss conçoit le rite comme un *paralanguage*, un mode de la communication des hommes avec les dieux tandis que le mythe se présente comme *métalanguage* ou un moyen d'échange des dieux avec les hommes (Lévi-Strauss, 1973, p. 84). Le mythe est, donc, antérieur au rite. Vu dans cette perspective, le rite s'apparente à l'usage ou à la coutume dont les

fonctions principales sont d'assurer l'uniformité entre les générations et d'empêcher les générations postérieures de sombrer dans l'erreur, ou dans la dégénérescence totale par la réitération des faits des ancêtres. Faire ce qui a été fait par les anciens, c'est emprunter la bonne voie et respecter l'ordre établi ; vivre les mythes ou célébrer le rite, c'est reculer dans le temps et l'espace et vivre dans le passé.

Le rite implique donc un voyage mystique, une pérégrination extatique, voire une expérience exsomatique. Il s'agit, précisément, de la banalisation du ritème de la mort initiatique, de la quête du soi ou de l'identité tel qu'il se trouve dans les grands mythes de descente aux enfers. La bonne pratique du rite exige l'exercice de mémoire, car il s'agit véritablement de l'art de se remémorer des faits des ancêtres. La descente du héros vers l'au-delà n'est qu'une expression symbolique de la descente vers l'inconscient, le grand sédiment mnémonique où se trouvent gravés des engrammes. Pour cela, la conception baudelairienne du cerveau humain comme un palimpseste immense et naturel se valorise dans le mytheme de la quête du soi dans les œuvres littéraires<sup>1</sup>. En effet, la légende d'Orphée, dans sa forme primitive, n'est qu'un récit de la quête de la connaissance du soi ou du réveil de la conscience :

Dans un mythe nord-américain du type d'Orphée et Eurydice, un homme qui vient de perdre sa femme réussit à descendre dans l'Enfer et à la retrouver. Le Seigneur de l'Enfer lui promet qu'il pourra ramener sa femme s'il est capable de veiller toute la nuit. Mais l'homme s'endort juste avant l'aube. Le Seigneur de l'Enfer lui donne une nouvelle chance, et, pour ne pas être fatigué la nuit suivante, l'homme dort la journée. Néanmoins il ne réussit pas à veiller jusqu'à l'aube, et il est obligé de retourner seul sur la Terre. (Éliade, 1963, p. 33.)

Dans le récit japonais d'Izanagi et Izanami, on retrouve la même structure de l'oubli de l'interdit qui s'apparente à la tradition féerique des contes morganiens et mélusiens :

Izanagi poursuit son épouse aux enfers. Il ne doit pas la voir, mais transgressant l'interdit, il allume une dent de son peigne pour la contempler, cadavre pourrissant dans ce séjour obscur. Les divinités infernales se déchaînent contre lui et le poursuivent jusqu'aux portes de l'Enfer où il voit Izanami vivante, mais désormais attachée au monde souterrain dont elle devient la souveraine. Izanagi devra, derrière la lourde Pierre qui sépare le monde des morts de celui des vivants, dire à Izanami un éternel adieu. (Paultre, 1975, p. 128-129.)

La veille initiatique dans le conte nord-américain, l'interdit de voir la femme aimée dans le mythe japonais sont les équivalents de l'oubli du *geis* imposé par Pluton dans le mythe d'Orphée. Dans les œuvres qui nous occupent, *Orphée d'Afrique*, le roman de Werewere Liking, et *Orphée d'Afrique*, le théâtre-rituel de Manuna Ma Njock, le motif de la catabase orphique se présente sous forme de rêve et de

1. Sur les engrammes ou les archétypes, voir C. G. Jung, *Types psychologiques*, préface et traduction de Y. Le Fay, 1968, p. 434 ; et sur le palimpseste, voir C. Baudelaire, « Les Paradis artificiels, Visions d'Oxford, Le Palimpseste » dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, 1975.

rite de guérison comme un moyen de retrouver la mémoire<sup>2</sup>. Le roman s'inspire de l'œuvre de Thot-Hermès Trismégiste, le maître de l'hermétisme, le patron de toutes les sciences, le redoutable magicien, l'homologue égyptien de Merlin, l'inventeur de l'écriture et de l'art de se remémorer (Platon, 1947). Le roman de Werewere Liking présente l'histoire d'Orphée et Nyango comme une mise en abîme de la catabase du chantre grec fondé sur le Livre de Thot et les étapes des arcanes majeurs du Tarot. Orphée ne descend pas aux enfers, mais il rêve, il fait des voyages extatiques. Son rêve résulte de la transe orgasmique de la première consommation de son mariage avec Nyango.

De l'autre côté, la pièce de théâtre-rituel de Manuna Ma Njock, nom initiatique de Marie-José Hourantier, puise son inspiration dans le roman de Werewere Liking mais sa technique, déclare l'auteur, est fondée sur :

Le rite du feu bassa (qui a été observé chez Mintamak Mi Miumdè, un Hidjidjingo, le guérisseur dans la région de Bobok, département de Nyong dans la province du Centre-Sud du Cameroun) qui soigne les fous atteints du *kong* et guide les pas de ceux qui décident de prendre une nouvelle orientation et ont donc besoin de se purifier par un bilan exhaustif de leur vie antérieure. Le guérisseur dessinait sur le sol, neuf cases à l'intérieur d'un cercle. Le candidat à cette étrange initiation devait parcourir de gauche à droite tout le cercle en passant par la maison des géniteurs, puis celle du clan, des esprits, de la solitude, des ancêtres, des étrangers, du travail, des amis et des oncles. Le meneur du rite posait sur le cercle et les différents compartiments un fil de cuivre pur magnétisé pour empêcher le néophyte de tricher avec lui-même; au cours d'un aller il enregistrait toutes les dettes contractées, et au retour il évoquait tous ses gains sans rien omettre. Il vivait une véritable descente aux enfers où plus rien ne doit rester caché à celui qui aura besoin de toute sa lucidité pour vaincre le mal et choisir la bonne route. (MNN, p. 76-77.)

Malgré les différentes sources dont s'inspirent les deux écrivains, se fait sentir le poids de l'influence du roman comme prototype de la pièce de théâtre-rituel. Les neuf cases qui représentent les neuf maisons tracées sur le sol, symboles des phases mystiques que le neurasthénique doit parcourir dans la pièce de Manuna Ma Njock, évoquent les grades des lames du Tarot que le candidat doit suivre pour compléter son évolution spirituelle et atteindre l'individuation. La circumambulation sur neuf cases par un malade évoque également le déplacement dans l'espace ludique du jeu de la marelle où le joueur est censé faire un voyage mystique à cloche-pied à travers les neuf cases pour atteindre le ciel ou le paradis et retourner vers la terre. Le jeu de la marelle est associé à la danse, donc au rituel. Au Moyen Âge, il était pratiqué comme faisant partie du théâtre; il survit de nos jours dans les îles britanniques dans une danse populaire des porteurs d'andouillers, la *Morris Dance* dont certains érudits n'hésitent pas à rattacher la racine étymologique à celle de la marelle. Il semble intéressant de remarquer que l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi se conclut par la Morris

2. Toutes les références textuelles sont tirées de l'ouvrage collectif de Werewere Liking, *Orphée d'Afrique* et de Manuna Ma Njock, *Orphée d'Afrique*, désormais en abrégé dans le texte : WL (Werewere Liking) et MMN (Manuna Ma Njock).

Dance (*la moresca*) qui constitue vraisemblablement une réminiscence de la danse échevelée des cruelles Bacchantes. Le jeu de la marelle et le labyrinthe représentent donc des images d'un autre monde que le nôtre, un monde composé d'itinéraires mythiques. Jouer à la marelle, parcourir le labyrinthe ou y danser, équivaut à se déplacer en esprit dans un pays mythique, l'*alter orbis*.

En effet, la danse est également un rituel qui représente une quête divine, un voyage extatique vers l'horizon, un moyen puissant de communier à la fois avec les autres participants et avec l'unité métaphysique suprême. L'analyse de gestes et de postures de la danse primitive confirme l'aspect de pèlerinage sacré de la danse. La frénésie, le bondissement, tête rejetée, bouche ouverte (pour laisser échapper l'esprit?), le buste fléchi en avant ou contracté en arrière, la nuque renversée, le corps pivotant sont des épreuves relevant du caractère surnaturel de la danse. Le symbolisme de la danse en tant que symbole de pèlerinage est bien illustré dans le sautiller chinois appelé le pas de Yu où l'on doit suivre des indications précises qui démontrent la recherche de l'équilibre physique et spirituel :

Étant en station correcte, que le pied droit soit en avant et le gauche en arrière. Alors, portez en avant de nouveau le pied droit; faisant suivre le pied droit par la gauche, mettez-les sur la même ligne : c'est le premier pas. Ensuite, qu'à nouveau soit en avant le pied droit. Portez alors en avant le pied gauche; faisant suivre le pied gauche par le droit, mettez-les sur une même ligne : c'est le deuxième pas. Enfin, qu'à nouveau soit en avant le pied droit, faisant suivre le pied droit par la gauche, mettez-les sur une même ligne, c'est le troisième pas. (Granet, 1926, p. 162.)

Les mouvements giratoires dans la danse symbolisent un voyage aller-retour ou un itinéraire autour du monde. En outre, la danse revêt des caractéristiques thérapeutiques et érotiques. Dans certaines sociétés existe une danse curative, comme la danse siamoise dite *main perok*, exécutée par le guérisseur évoluant au chevet du malade qui gît inconscient. Le guérisseur se traîne à genou vers son patient, le saisit à bras le corps et l'associe à ses gestes afin que l'esprit qui la possède lutte victorieusement contre l'esprit de la maladie et l'expulse. Dans d'autres cas, comme dans nos œuvres, c'est un malade lui-même qui doit exécuter les mouvements giratoires (Torp, 1990, p. 11-35; 1991, p. 15-37).

En tant que symbole érotique de la fécondation, la danse se pratique parfois la nuit, le corps mis à nu. Le sabbat des sorcières qui font des voyages aériens chevauchant le balai à califourchon et les danses qui consistent à remuer les fesses confirment l'érotisme de la danse. Dans la tradition biblique, David tournoie et bondit devant son Dieu, vêtu seulement d'un pagne de lin soulevé par le tourbillon de la danse. Mikal, fille de Saül, est frappée de stérilité pour s'être moquée de ce rite (2 Samuel 6, 12-23). De même que l'union amoureuse permet un bref voyage à deux, de même la danse facilite un voyage plus long, accompli souvent en un groupe. Tel est justement le cas de notre Orphée : la transe orgasmique le conduit vers l'ailleurs.

À ce niveau, il convient de remarquer que le cercle tracé sur le sol est souvent doté de pouvoirs thérapeutiques et qu'il évoque l'image du centre, d'un microcosme ou d'un *imago mundi*. Cette figure évoque le *mandala* tantrique. En ce qui concerne les

neuf cases, on pourra considérer la forme la plus simple du *mandala* désigné sous le nom de *yantra*, composé de neuf cases :

En effet, un *yantra* est constitué par une série de triangles – neuf dans le *çriyanta*, 4 ayant la pointe en haut, 5 la pointe en bas – au milieu de plusieurs cercles concentriques et encadrés par un carré avec quatre « portes ». Le triangle pointe en bas symbolise le yoni, c'est-à-dire la *Çakti*; celui à pointe en haut désigne le principe mâle, *Çiva*; le point central (*bindu*) signifie le Brahman indifférencié. En d'autres termes, le yantra présente dans un symbolisme linéaire les manifestations cosmiques à partir de l'unité primordiale. (Éliade, 1954, p. 221-222.)

Dans sa forme la plus complexe, le *mandala* comme le jeu de la marelle, la Voie des Grades du Tarot, la Voie du Serpent, la Voie Kabbalistique, ressemble au labyrinthe. Il est également utilisé pour les rites de passage et de la guérison. Le *mandala* est censé protéger le néophyte des forces nocives, l'aider à se concentrer, à découvrir son propre centre. Le caractère thérapeutique du *mandala* se complète dans le rite tantrique de *pradaksina* qui consiste en une circumduction autour d'un temple ou d'un monument sacré (*stûpa*) et l'ascension des terrasses des monuments religieux (Éliade, 1964, p. 314-315). La guérison d'Orphée dans la pièce du théâtre-rituel ressemble beaucoup au rite de *pradaksina*.

Le voyage initiatique, la descente et l'ascension, la cérémonie de *pradaksina* qui visent à l'élévation progressive d'une étape inférieure au niveau supérieur sont symboliques du processus de l'individuation et solidaires de l'art mnémonique. Traditionnellement, les désordres mentaux ont été attribués à la défaite de la mémoire et l'auteur de l'*Ad Herennium* distingue deux types de mémoire : la mémoire naturelle et la mémoire artificielle<sup>3</sup>. La mémoire naturelle est celle qui est innée dans notre esprit (*nostris animis insita*), tandis que la mémoire artificielle est celle qu'on cultive et qui exige un apprentissage. Dans l'Antiquité, pour cultiver la mémoire, on établissait des repères d'après les maisons, les entrées, les encoignures et les jardins. Quintilien dans son *Institution Oratoire* (*De Institutione Oratoria*) présente ainsi l'art de mémoire<sup>4</sup> :

On choisit des lieux aussi spacieux que possible, caractérisés par une grande variété, par exemple, une maison vaste et divisée en un grand nombre de pièces. Tout ce qui s'y trouve de notable est fixé avec soin dans l'esprit, afin que, sans hésitation ni retard, la pensée puisse en parcourir toutes les parties et le premier problème est de ne pas rester en suspens, lorsqu'on les aborde, en effet, un souvenir qui prête son appui à un autre, doit être plus qu'une certitude. Le suivant est de marquer ce que l'on a écrit ou préparé mentalement d'un signe particulier qui serve à orienter; ce signe peut se référer, soit à un sujet considéré dans son ensemble, comme la navigation, le service militaire, ou un mot donné; car, même en cas d'oubli d'une idée, un seul mot suffit à la remettre en mémoire. Pour la navigation, le signe pourrait être par exemple une

3. *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. Achard, 1989, livre III, p. 28.

4. Sur la même question, voir aussi G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, 1947, p. 3.

ancrer, pour l'art militaire une arme quelconque. Voici comme on procède : la première idée, on l'attache pour ainsi dire, au vestibule, la seconde (mettons), à l'atrium, d'autres autour des bassins intérieurs, et la série des autres dans l'ordre aux chambres à coucher, aux exèdres, et même aux statues et aux objets de même genre. Cela fait, lorsque l'on doit invoquer la mémoire, on commence à passer ces lieux en revue en partant du premier, et l'on redemande à chacun ce qu'on lui a confié, à mesure que la vue oriente le souvenir. Par suite, si nombreux que soient les objets qu'il faut se rappeler, ils sont liés les uns aux autres en une sorte de chœur de danse, et l'on ne se trompe pas, lorsque l'on rattache ce qui suit à ce qui précède en se fondant sur le seul travail de la mémoire. (Quintilien, 1979, p. 18-20.)

L'emploi des emplacements (*loci*) des images (*imagines*) est une condition pléromatique dans l'art de mémoire et il est conforme aux autres traités de rhétorique (*Ad Herennium*, *Phèdre*, *Dialexis*, *Ars Memorativa*, *De Memoria et Reminiscentia*, etc.) qui recommandent également la construction artificielle de la mémoire par des lieux (*loci*) où il faut placer des images, précisément, des formes, des marques et des simulacres (*forma, notae, simulacra*) de ce qu'on veut retenir (Yates, 1966). Dans la pièce du théâtre-rituel de Manuna Ma Njock et chez le guérisseur camerounais, la redécouverte de la mémoire est représentée par l'insertion du néophyte dans des lieux circulaires. La ressemblance entre le texte de l'art de mémoire de Quintilien et les indications scéniques dans la pièce, *Orphée d'Afrique*, est assez évidente. L'aventure d'Orphée se déroule partiellement sur la scène et partiellement parmi les spectateurs. Les acteurs se trouvent encadrés dans les cercles qui évoquent les emplacements dont il est question chez Quintilien et les autres rhétoriciens :

L'initiation se déroule en grande partie parmi les spectateurs qui mettront à l'épreuve le néophyte et le conduiront jusqu'à « l'aube de la conscience ». Le premier cercle de « l'épreuve du feu » divisé en quatre compartiments est tracé sur une scène classique légèrement en hauteur. Orphée y passera une première série d'épreuves avant la mort symbolique. Ensuite il descendra dans la salle où d'autres lieux scéniques circulaires délimiteront les autres cases où Orphée devra répondre de ses actes devant le groupe social. Les Spectateurs créeront à leur tour des lieux scéniques improvisés et bénéficieront d'un décor où ils pourront se sentir touchés et concernés. La scène classique restera le domaine des projections : l'image d'Orphée et de Nyango évoluera au gré de la progression du néophyte ainsi que les trois personnages placées aux trois pointes du triangle, représentant les trois Voix de la conscience [La Voix des Feuilles Mortes, La Voix des Ancêtres, La Voix de la Lumière (*notre explication*)]. Ils créeront de multiples tableaux pour illustrer les différentes étapes de la prise de conscience d'Orphée et des Spectateurs. (MNN, p. 78.)

Les cercles où se trouvent placés les acteurs de la pièce n'évoquent pas seulement les emplacements des rhétoriciens mais aussi le *mandala* dont le sens premier est un « cercle ». En outre, la partie extérieure du *mandala*, comme le premier cercle du lieu de l'initiation dans *Orphée d'Afrique*, consiste en une barrière du feu qui interdit l'accès aux non-initiés et symbolise le plus haut degré de métaphysique qui brûle l'ignorance. Les neuf cases qui représentent les maisons chez le guérisseur camerounais, les cercles qui enferment les personnages principaux de la pièce de

Manuna Ma Njock, les neuf stations du jeu de la marelle, les neuf pointes de *yantra* évoquent la maison d'Orphée du roman de Werewere Liking. La maison d'Orphée contient neuf pièces : cinq chambres à coucher, un grand living, un salon, une salle à manger et une cuisine. Dans le côté nord de la chambre à coucher des époux, il y a un sanctuaire qui sert de lieu de recueillement et de prière dont la porte en forme de niche contient le fétiche de mariage, cadeau offert par le père d'Orphée. La pierre de fétiche se constitue de neuf couches : la couche de terre meuble, d'argile, de sable, d'une roche friable, d'une roche dure, d'une roche plus fine et plus nuancée, d'un charbon plus dense et plus clair et d'un diamant. Il s'agit, en effet, d'une expression symbolique des grades que le candidat à l'initiation doit parcourir pour atteindre l'illumination totale, comme dans le *mandala* qui se constitue des cercles du feu, du diamant, de l'or, des huit cimetières, des feuilles et du palais<sup>5</sup> (Éliade, 1954, p. 222-223).

À ce niveau, il faut souligner également le fait que la catabase d'Orphée commence neuf jours après la noyade de Nyango. Orphée chante pendant neuf jours au milieu du fleuve avant de s'aventurer vers le monde souterrain pour retrouver sa Nyango. Depuis la neuvaine du deuil, Orphée continue à venir tous les neuf jours dans le lieu de la mort de Nyango. Lorsque Orphée descend aux enfers, il entre d'abord par la porte en forme de neuf. Enfin, c'est à neuf heures du matin qu'Orphée ouvre la porte pour montrer le drap tacheté du sang de Nyango qui vient de perdre sa virginité. Le chiffre neuf, comme la vingt-et-unième lame du Tarot, est le dernier chiffre de l'arithmétique qui marque la fin du compte. Dans le roman de Werewere Liking, il est utilisé comme symbole de la fin de l'initiation, donc de l'individuation. Dans le domaine hermétique du Tarot, le chiffre neuf correspond au personnage méditatif, médecin de l'esprit, de l'âme et du corps, l'Hermite (Lhôte, 1976, p. 142). Ceci, en effet, confirme la fin du voyage initiatique où le néophyte a recouvert son identité.

Le romancier emploie un autre chiffre qui est lié à la fin du voyage initiatique, il s'agit du chiffre sept. Pour retrouver sa femme, Orphée est conduit à descendre l'escalier à sept marches. Pendant sa descente de l'escalier, il est soutenu par un bâton à sept nœuds qui se défont à chaque marche qu'il atteint, ainsi symbolisant la solution et la délivrance, comme le chiffre neuf qui symbolise le nombre de sphères célestes, les cercles infernaux et les neuf phases de la lune; le chiffre sept correspond aux sept planètes et aux sept degrés de la perfection. Orphée commence la descente de l'escalier étant homme niche, victime de *satyriasis* et finit son voyage en homme mûri, disposant de la paix intérieure. Il est capable de reconnaître ses erreurs :

C'était moi, hier encore, l'extrémiste : je prêchais la loi du talion. Je prenais en sympathie les Noirs qui violaient les petites Blanches et giflaient leurs pères [...]. Je protégeais ceux qui en avaient tué quelques-uns, et je félicitais ceux qui leur avaient volé quelque chose : pour tous les Nègres humiliés, pour toutes les Négresses violées, toutes les richesses volées au Nègre, je pensais qu'aucun acte ne serait assez vil pour les compenser. Je le pense toujours, mais sous un autre angle : aucun acte vil ne peut

5. Voir G. Roheim, *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne : essai d'interprétation psychanalytique d'une culture archaïque*, 1945, p. 329.



en réparer un autre. Seul le beau compense le laid, et seule la force répare la faiblesse. Tout ce qui est vil est faiblesse. Comment une faiblesse pourrait-elle donc en compenser une autre? (WL, p. 54-55.)

Dans la pièce du théâtre-rituel, l'individuation d'Orphée est présentée en des termes concrets et nets. La Voix des Ancêtres dit à Orphée qu'à la fin de son voyage initiatique il deviendra lui-même :

Il est temps que tu saches, que tu décides.  
Le temps est venu pour toi d'être toi-même.  
Tu retrouveras cette partie de toi que tu as perdue. (MNN, p. 96.)

On doit souligner également le fait que le chiffre sept est aussi le chiffre symbolique de la fin de l'initiation qui est étroitement lié aux lames des arcanes majeurs du Tarot. Alors que l'exposé détaillé des arcanes majeurs du Tarot et leurs significations, en le faisant correspondre aux étapes de l'initiation d'Orphée, risquent de nous faire sombrer dans le psittacisme ridicule des données hermétiques et ésotériques du Tarot et d'obnubiler le sens de l'œuvre et dépouiller l'art du romancier ; il convient de noter que les vingt-et-une lames du Tarot, sans compter le Mat qui ne constitue pas le groupe numéroté, se répartissent soit en sept ternaires, soit en trois septénaires. À l'intérieur même de chaque septénaire, les trois premiers arcanes s'opposent aux trois suivants et la septième ramène le tout à l'unité. Voilà une structure qu'on pourrait proposer pour la lecture du roman de Werewere Liking.

En outre, la descente aux enfers pour la quête du soi dans le roman de Werewere Liking et la pièce du théâtre-rituel se présente sous la forme de la quête du nom. Déjà, dans la mythologie grecque, Eurydice est conçue comme l'*alter ego* anthropomorphe d'Orphée. Elle n'est qu'une femme-fantôme de la nuit, une apparition de rêve qui s'évanouit lorsqu'on croit la saisir. Depuis le Moyen Âge, surtout chez Fulgence et Guillaume de Conches, le nom d'Orphée est supposé dériver du grec, *oraia phone*, la meilleure voix (*vox optima*) car Orphée symbolise la sagesse et l'éloquence (« *Orpheus ponitur pro quolibet sapiente et eloquente, et inde Orpheus dicitur quasi Oreaphone id est optima vox* ») (Friedman, 1970, p. 101). Suivant cette interprétation le nom d'Eurydice, qui représente la concupiscence inhérente à l'homme, serait dérivé de *eur-dyke*, le jugement profond (*profunda inventio*). De cet effet, Eurydice se conçoit comme l'âme même d'Orphée. En effet, les premiers commentateurs de Dante ont bien remarqué qu'Orphée, comme le poète italien, est descendu aux enfers pour retrouver son âme : « *Orpheus vadit ad Infernum pro recuperatione animae suae, sicut similiter Dante ivit.* » Malheureusement, Orphée oublia la règle d'or et « *perdit omnino animam suam* » (Friedman, 1970, p. 225-226). Vu sous cet angle, le mythe d'Orphée semble graviter autour des motifs d'amnésie et d'anamnèse.

En effet, le nom représente la personne, présente ou absente, morte ou vivante. Il représente la quintessence de l'être et se rattache à son âme même et participe à l'éveil de la conscience. Ainsi le conseil de la mère de Perceval, selon lequel on connaît l'homme (la personnalité) par son nom (*par le non connu an l'ome*) (Chrétien de



Troyes, 1970), confirme le rapprochement du nom et de l'âme. D'après John Rhys le nom est associé à l'âme (*anima*). On voit par là une sorte d'inversion et d'omission de lettres, *anima* et *nomina*, *name* et *man*. Rhys soutient ses recherches par le fait que les mots du vieil arien pour le nom, comme l'anglais *name*, l'irlandais *ainm*, le vieux gaélique *anu*, le vieux bulgare *imen*, le vieux prussien *emnes*, l'arménien *anwan*, le sanscrit *nâman*, le latin *nomen* et le grec *onoma* ressemblent beaucoup aux mots irlandais et gaélique pour l'âme. Par exemple, le mot irlandais *ainm* signifie « nom » et *anim* est « âme ». Dans certains cas, ils sont déclinés de la même façon et sont susceptibles d'induire en erreur les étudiants débutants d'une langue<sup>6</sup>. C'est pourquoi, dans les sociétés archaïques, le nom reste tabou. On ne révèle jamais son nom à un étranger. Même dans l'Europe médiévale, le chevalier ne révélait son nom que lorsqu'il était vaincu dans un combat singulier. Dans le roman d'*Orphée d'Afrique*, le héros cherche à connaître son nom et le principe de *cognosce teipsum* semble gouverner l'œuvre de telle sorte qu'on est tenté de la sous-titrer à la manière de Jung : *l'homme à la découverte de son âme* :

Longtemps, Orphée s'était demandé ce que signifiait son nom. Traditionnellement, chaque nom voulait dire quelque chose, quelque chose qui était en rapport avec les circonstances de la naissance, le caractère et le destin de son porteur. Et au fur et à mesure de l'évolution, on acquérait de nouveaux noms.

Aujourd'hui, dès la naissance et irrévocablement, on nous affuble d'une demi-douzaine de noms en ignorant leur intention première. Ne suffit-il pas de savoir qu'ils furent portés par des saints ? Saint Athanase, saint Polycarpe, saint Simplicie, sainte Cunégonde, sainte Thècle, et autre Eulalie.

Un jour, par chance, on vit des titres comme « *Orphée aux enfers* », « *Orfeo Negro* ». Et à défaut de savoir la signification de ce nom, on sut le destin de son porteur [...]. Et notre Orphée espéra au fond de son cœur que ce nom signifiait : Monsieur ; sinon, il faudra désormais appeler Nyango, Eurydice, mais, en réfléchissant bien, il préféra la première solution : il ne voulait tout de même pas être obligé d'aller chercher son amour jusqu'aux enfers ! (WL, p. 9.)

Il en est de même dans la pièce du théâtre-rituel où Orphée est dit avoir perdu une de ces choses essentielles : « Je l'ai perdue et je marche sans âme. / Je l'ai perdue et je pleure sans larmes. » (Hourantier, 1984, p. 9.) En effet, le nom de Nyango dérive de la racine *Nyang* ou *ang* qui, dans beaucoup de langues africaines, désigne soit la lune, soit le guérisseur. Un guérisseur-devin sud-africain se désigne par le mot *nyanga* chez les zoulous. Le mot *nyanga* dérive de la racine des langues bantoues *anga* « médecine », par exemple *m-ganga* (swahili), *onganga* (hérero), *ngaka* (sotho), *unganga* (sotho du Nord), *iganga* (shona), etc. Il est donc fort possible que le nom « Nyango » dans les deux œuvres signifie la lune ou le guérisseur (la guérisseuse).

6. J. Rhys, *Celtic Folklore: Welsh and Manx*, 1901, p. 624-626 ; voir aussi D. Paulme, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, 1976, notamment le chapitre : « Thème et variations : l'épreuve du "nom inconnu" dans les contes d'Afrique noire », p. 165-186 ; J. E. Heuscher, *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales: Origin, Meaning and Usefulness* (an enlarged and thoroughly revised second edition of *A Psychiatric Study of Fairy Tales*), 1974, p. 270 ; J. Ribard, « La symbolique du nom dans *Le Conte du Graal* », dans *Mythe, Symbole, Roman*, 1980, p. 5-7.

La lune et le guérisseur sont des maîtres d'initiations et de purifications. Si le nom «Nyango» signifie la lune ou le guérisseur, on est conduit à se demander quel est le rôle de la lune ou du guérisseur dans les textes en question. En bref, on pourra répondre à cette question en disant que Nyango est le moteur de l'action du roman. Sans Nyango, Orphée ne descendrait jamais aux enfers. Sans Nyango, Orphée ne se découvrirait jamais. L'initiation et l'individuation d'Orphée dépendent donc de l'existence de Nyango. Ce que cherche Orphée, dans les deux ouvrages africains, c'est l'âme-sœur.

Malgré le fait que nos ouvrages sur Orphée sont dépourvus de toute tératologie infernale et de véritable voyage vers le monde d'où nul ne revient (*quae nemo revertitur*), les artistes restent fidèles à la structure du mythe et à l'orphisme. Dans le roman de Werewere Liking, la catabase orphique prend la forme d'un rêve, voire d'un voyage extatique. Ceci est conforme à l'un des dogmes principaux de l'orphisme où l'âme est conçue comme emprisonnée dans le corps (*soma*) comme dans le tombeau (*sema*) en punition d'un crime primordial. En ce sens, la mort est vue comme la libération de l'âme et le début de la vraie vie, et, paradoxalement la vie incarnée ressemble à une mort. Le roman de Werewere Liking et la pièce du théâtre-rituel de Manuna Ma Njock contiennent beaucoup de passages qui font référence à la métempsycose. Dans le roman, Orphée se demande : « Comment suis-je sorti de l'extase ? » Et dans la pièce, le Ndinga rappelle à Orphée que « sans la mort, la vie ne serait plus la vie [...] ». Après tu pourras, après tu sauras. » Chez les écrivains africains, comme chez les *orphiques*, l'initiation ou la *catharsis* s'apparente à la métempsycose et la mort n'est qu'un moyen *de se débarrasser d'une vieille personne*.

En guise de conclusion, on peut remarquer que l'utilisation de la catabase orphique n'est qu'une expression symbolique de la quête du soi. L'Orphée de nos ouvrages africains n'est qu'une image d'un Africain en quête d'identité. En élaborant son esthétique théâtrale négro-africaine, Marie-José Hourantier l'avait déjà signalé :

Le théâtre africain s'exprimera donc dans cette articulation du présent sur le passé qui ne s'est pas encore faite. Ce qui habite l'Africain, c'est cette nostalgie de l'origine et de l'unité, cette obsession de l'identité. Il lui faut à tout prix retrouver son passé pour en tirer profit, y chercher des modèles exemplaires et formateurs. Et pour cela, il lui faut d'abord se départir des formes culturelles coloniales et néocoloniales, et repenser sa culture en général.

La recherche du lien entre le passé et le présent est évidente chez les deux écrivains. Le principe de *reculer pour mieux avancer* semble gouverner l'esthétique de nos deux artistes africains. De cette manière, l'écriture s'avère un moyen puissant pour retrouver le passé. Cette quête est longue et pénible et elle exige l'exercice de mémoire qui est, par excellence, un moyen de retrouver le passé par l'évocation des thèmes de poètes de jadis. Ceci met en valeur ce que comprend Thomas Stearns Eliot par la tradition et le talent d'un individu, à savoir :

Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul ; il faut le mettre, pour l'opposer ou le com-

parer, au milieu des morts. J'entends ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique. Le poète doit se rendre compte nettement du courant principal, lequel ne traverse pas invariablement les réputations les plus distinguées. Il doit bien saisir ce fait évident que l'art ne progresse jamais, mais que ses matériaux ne sont jamais tout à fait les mêmes. Il doit se rendre compte que l'esprit européen, que l'esprit de son pays – esprit qu'il a appris peu à peu à considérer comme beaucoup plus important que son propre esprit individuel – est un esprit qui change, et que ce changement est un développement qui ne laisse rien en « route », qui ne rejette comme révolus ni Shakespeare, ni Homère, ni les dessins des cavernes des artistes de la période magdalénienne. (Eliot, 1947, p. 29.)

Un écrivain est donc déchiré entre le passé et le présent. Son ouvrage n'est qu'une continuation de la vieille querelle entre les anciens et les modernes, de la rivalité entre une littérature de type traditionnel et une littérature de type novateur. Ainsi, dans le roman de Werewere Liking et la pièce de Manuna Ma Njock, Orphée, l'archétype du poète mythique, devient un homme de la rue qui n'est pas soutenu par les dieux. Il est obligé de peiner tout seul et voilà pourquoi il réussit ; alors que son homologue grec, doué de pouvoirs magiques, échoue complètement en transgressant le *geis* de regarder en arrière.

## Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1947.
- BAUDELAIRE Charles, « Les Paradis artificiels, Visions d'Oxford, Le Palimpseste » dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou Le Conte du Graal*, F. Lecoy (éd.), Paris, Champion, CFMA, v. 560.
- ÉLIADÉ Mircea, *Le Yoga : immortalité et liberté*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1954.
- , *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1964.
- ELIOT Thomas Stearns, « La tradition et le talent d'un individu » dans *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1947.
- FRIEDMAN John Block, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970.
- GRANET Marcel, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Albin Michel, 1926.
- HEUSCHER Julius E., *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales: Origin, Meaning and Usefulness* (an enlarged and thoroughly revised second edition of *A Psychiatric Study of Fairy Tales*), Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1974.
- HOURLANTIER Marie-Josée, *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984.

- JUNG Carl Gustav, *Types psychologiques*, préface et traduction de Y. Le Fay, Genève-Paris, Librairie de l'Université, Georges et Cie, S.A., 1968.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- LHÔTE Jean-Marie, *Le Symbolisme des Jeux*, Paris, Berg-Bélibaste, 1976.
- LIKING Werewere, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1981.
- MA NJOCK Manuna, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1981.
- PAULTRE Roger, *L'Au-delà*, Paris, Seghers, 1975.
- PAULME Denise, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976.
- PLATON, *Phèdre*, texte établi et traduit par L. Robin dans *Cœuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979, t. IV, livre XI, 2.
- Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, livre III.
- RHYS John, *Celtic Folklore: Welsh and Manx*, Oxford, The Clarendon Press, 1901.
- RIBARD Jacques, « La symbolique du nom dans *Le Conte du Graal* », dans *Mythe, Symbole, Roman*, Paris, PUF, 1980.
- ROHEIM Géza, *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne : essai d'interprétation psychanalytique d'une culture archaïque*, Paris, Gallimard, 1945.
- TORP Lisbet, *Chain and Round Dance Patterns: A Method for Structural Analysis and Its Application to European Material*, Université de Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1990.
- , *The Circle of Sacred Dance: Peter Deunov's Paneurythmy*, D. Lorimer (éd.), Shaftesbury, Dorset, Rockport, Massachusetts, Element Books, 1991.
- YATES Frances A., *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.