

Louisiana State University

LSU Scholarly Repository

LSU Doctoral Dissertations

Graduate School

2006

La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération: étude de Maiéto Pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte d'Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhylé, roi du Sanwi de Bernard Dadié

Souleymane Fofana

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Fofana, Souleymane, "La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération: étude de Maiéto Pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte d'Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhylé, roi du Sanwi de Bernard Dadié" (2006). *LSU Doctoral Dissertations*. 117.

https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/117

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Scholarly Repository. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Scholarly Repository. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

LA RÉÉCRITURE DES MYTHES ET LE COMBAT DES FEMMES POUR LEUR
LIBÉRATION: ÉTUDE DE *MAÏËTO POUR ZÉKIA* DE BOHUI DALI, DE *LA
GUERRE DES FEMMES* DE ZADI ZAOUROU, DE *LA RÉVOLTE D’AFFIBA* DE
RÉGINA YAOU ET DE *ASSÉMIEN DÉHYLÉ ROI DU SANWI* DE BERNARD DADIÉ

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agriculture and Mechanical College
in partial fulfillment of the
Requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French Studies

By
Souleymane Fofana
B.A, University of Abidjan, 1991
Master, Louisiana State University, 2003
May 2006

DEDICATION

To my mother Mariam Fofana and my family in Ivory Coast. I am far from you, but my heart is close to you. Thank you for all your prayers and unconditional support.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my committee members whose comments, support and contributions have greatly improved the quality of this work. At the top of the list is Professor Pius Ngandu Nkashama who has graciously agreed to be the Director of my examination committee and whose guidance and encouragement have helped me in the preparation and the completion of this work.

I would also like to express my sincere thanks, gratitude and appreciation to the other members of my examination committee i.e., Pr. Adelaide Russo, Pr. Jack Yeager, Pr. John Protevi, Pr. Lori Bade, who have carefully read and reviewed my dissertation from the beginning to the end and provided me with helpful feedback, valuable advice and additional readings throughout the development of this project. I owe special thanks to Pr. Nathaniel Wing who was a member of my examination committee before his retirement in 2004.

I warmly thank our administrative secretary, Connie Simpson for her dedication to our department. I also wish to thank Louise Lanier, Todd Jacob (The Manitou), Eva Gillam, all the dynamic staff from the French Department for their hard work, professionalism, and consideration.

I would also like to express my sincere gratitude to Louisiana State University for giving me an assistantship to pursue my studies. My thanks also go to Pr. Sylvie Dubois, the chair of the French Department for her commitment to excellence.

I would like to thank Charlène in Ivory Coast for the encouragement and emotional support she gave me as I worked on developing this project.

I am grateful to Dominique Debroux, Dr. Boubakary Diakité, Dr. Jacques Digbeu,

Dr. Hammadi Diop and his wife, Dr. Bani Ningbinnin and his wife, Lesly Jean-François, Dr. Moussa Sow and many other friends who have welcomed me in Louisiana and accepted me as a member of the Francophone family.

To all of the above, I want to say thanks because without your help, this work would never have seen the light of day.

TABLE DES MATIÈRES

DEDICATION.....	ii
ACKNOWLEDGEMENTS.....	iii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT.....	x
CHAPITRE PRÉLIMINAIRE.....	1
A. Prologue.....	1
B. Situation sociale et géographique de la Côte d’Ivoire.....	3
C. Situation économique et politique de la Côte d’Ivoire.....	4
D. Exposition.....	5
E. Cartes géographiques de l’Afrique et de la Côte d’Ivoire.....	6
F. Avant-propos.....	9
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	14
I. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE IVOIRIENNE.....	14
A. Contexte de création.....	14
B. Naissance de la littérature ivoirienne.....	16
C. Le rôle des écrivaines ivoiriennes dans le combat de libération des femmes.....	19
D. Importance des mythes.....	27
E. L’écrivain, véritable créateur du mythe.....	28
F. Destruction des mythes de la Négritude.....	33
DÉVELOPPEMENT.....	38
II. DÉFINITION DU MYTHE.....	38
A. Le mythe: un système sémiologique.....	38
B. Le mythe selon Geneviève Calame-Griaule.....	44
C. Le mythe selon Mircea Eliade.....	48
D. Le mythe selon les surréalistes (André Breton et Louis Aragon).....	53
E. Mythe et littérature.....	57
III. LE MYTHE DANS L’AFRIQUE D’AUJOURD’HUI.....	61
A. Vision moderne.....	61
B. La quête du modernisme des écrivains ivoiriens.....	63
C. La modernité en littérature et dans les arts.....	65
1. La modernité selon Baudelaire.....	65
2. Modernité Baudelairienne et identité.....	67
3. La critique de la modernité Baudelairienne (Antoine Compagnon).....	69

D. La théorie de l'engagement.....	72
E. Les Jacobins noirs.....	76
F. La violence comme symbole de l'amour.....	79
IV. LA RÉÉCRITURE DES MYTHES ANCIENS.....	81
A. <i>Maiëto Pour Zékia</i>	81
1. Structure du poème.....	81
a. Zékia, la guerrière.....	85
b. Zékia, l'amante.....	86
c. Zékia, la mère initiatique.....	88
2. Vision idéaliste de <i>Maiëto Pour Zékia</i>	90
3. L'image de la femme dans <i>Maiëto Pour Zékia</i>	92
B. <i>La guerre des femmes (Zadi Zaourou)</i>	94
1. Structure de la pièce (<i>La guerre des femmes</i>).....	94
2. Réécriture sur le plan théâtral du mythe de Maië.....	97
3. <i>La guerre des femmes</i> : une esthétique tragique.....	98
C. L'interprétation symbolique de la mort en Afrique.....	100
1. La réincarnation de Mahié.....	100
2. La réincarnation du point de vue africain.....	101
3. L'idée Platonicienne de la mort.....	103
a. La réminiscence.....	103
b. La réincarnation et la résurrection.....	104
c. La puissance du discours mythique.....	105
D. Une autre réécriture du mythe de Maië : <i>La vengeance de velours</i> commentée par la presse ivoirienne.....	106
E. La réécriture du mythe de Mamy Wata.....	107
V. ASSÉMIEN DÉHYLÉ OU LE MYTHE DU SANG.....	114
A. Mythe et légendes: convergences et divergences.....	114
B. La légende de la reine Pokou.....	115
a. Étude de l'œuvre (<i>Assémien Déhylé</i>).....	115
b. Le théâtre autochtone.....	116
C. Les sacrifices humains ou le meurtre rituel.....	119
D. La valeur «inégaie» des sangs.....	122
E. Le mythe du sang comme objet de discours littéraire.....	124
VI. LA RÉVOLTE D'AFFIBA.....	129
A. Historique du roman féminin ivoirien.....	129
B. L'écriture comme moyen de lutte pour la conquête des droits de la femme.....	131
C. Mythes et idéologies.....	137
D. Le rôle des écrivaines francophones dans le combat de libération des femmes africaines.....	140
1. Étude de <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> (Assia Djébar).....	140
2. Étude d' <i>Une si longue lettre</i> de Mariama Bâ.....	146
3. Étude de <i>Femme nue, femme noire</i> de Calixthe Beyala.....	151

E. Points de convergence et de divergence dans le combat pour les droits de la femme.....	156
VII. RÉCEPTIVITÉ DU MYTHE DE MAÏÉ EN CÔTE D'IVOIRE.....	161
A. Méthodologie de travail.....	161
1. La méthode d'enquête.....	162
2. Objectif visé.....	162
3. Hypothèse à vérifier.....	162
4. Questions de recherche.....	162
5. Réponse aux questions d'auto-évaluation.....	163
a. Réaction des femmes aux questions d'auto-évaluation.....	164
b. Réaction des hommes aux questions d'auto-évaluation.....	166
B. Analyse et traitement des données.....	167
1. Données statistiques.....	167
2. Analyse des données.....	168
C. Importance du théâtre en Côte d'Ivoire et en Afrique.....	170
D. Leçon morale.....	182
E. Autre regard sur les traditions africaines.....	184
F. Le rôle de l'éducation dans l'émancipation des femmes.....	186
CONCLUSION.....	188
BIBLIOGRAPHIE.....	201
APPENDICE: Écrivains ivoiriens.....	211
1. Les pionniers.....	211
2. La génération des années 70.....	214
3. La nouvelle génération.....	219
BRÈVE PRÉSENTATION DE L'AUTEUR.....	227
VITA.....	229

RÉSUMÉ

Ma dissertation examine la réécriture des mythes par les écrivains de la Côte d'Ivoire: *Maiéto Pour Zékia* de Bohui Dali, *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou, *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou et *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* de Bernard Dadié.

J'analyse ces ouvrages en faisant des références contextuelles aux textes français du dix-neuvième et du vingtième siècles écrits par Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*); Camus (*Le mythe de Sisyphe*); Aragon (*Le paysan de Paris*). Des comparaisons avec des textes féministes écrits par Beyala (*Femme nue, femme noire*); Djébar (*Femmes d'Alger dans leur appartement*); Bâ (*Une si longue lettre*) soulignent comment la réécriture des mythes par les écrivains ivoiriens correspond au discours général reflétant le combat de libération des femmes au-delà des frontières géographiques, sociales et religieuses.

Pour définir le mythe, j'explore les travaux de Barthes (*Mythologies*), Calame-Griaule (*La parole chez les Dogon*), Eliade (*Aspects du mythe*) sur ce sujet. Je démontre comment les écrivains ivoiriens analysent et défient les traditions culturelles de leur pays dans le but de montrer qu'elles s'opposent à certaines valeurs du monde moderne. En étudiant la réécriture des mythes dans les ouvrages francophones suscités, je planche également sur le thème de la violence et la notion de l'identité.

Puisque la majorité des mythes accordent plus de droits aux hommes qu'aux femmes, le débat autour du mythe en Côte d'Ivoire est devenu une 'guerre' idéologique entre ceux qui sont fiers des traditions culturelles de leur pays et refusent d'y apporter des changements et ceux qui pensent qu'il est temps de les réécrire en y incluant les droits des femmes et des enfants.

L'analyse des mythes a montré comment les écrivains ivoiriens utilisent la réécriture des mythes misogynes pour faire une autocritique détaillée de leurs traditions culturelles et soulever des questions concernant les droits des enfants et des femmes en Afrique.

L'accroissement du nombre de femmes et d'enfants dans le système éducatif est la meilleure 'arme' contre les mythes misogynes. 'L'éducation' développe l'esprit critique en changeant le regard que les gens ont sur le monde et sur eux-mêmes également.

ABSTRACT

My dissertation examines the rewriting of myths by writers from the Ivory Coast: *Maiéto Pour Zékia* by Bohui Dali, *La guerre des femmes* by Zadi Zaourou, *La révolte d’Affiba* by Régina Yaou and *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* by Bernard Dadié.

I analyze these texts in the context of nineteenth and twenty century French works by Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*); Camus (*Le mythe de Sisyphe*); Aragon (*Le paysan de Paris*). Comparisons with feminist texts by Beyala (*Femme nue, femme noire*); Djébar (*Femmes d’Alger dans leur appartement*); Bâ (*Une si longue lettre*) underline how the rewriting of myths by Ivorian writers corresponds to a general discourse reflecting the struggle for women’s liberation which goes beyond geographical, social and religious boundaries.

To define the myth, I explore the works by Barthes (*Mythologies*), Calame-Griaule (*La parole chez les Dogon*), Eliade (*Aspects du mythe*) on this subject. By questioning ideologies contained in old traditions such as human sacrifice and the inability of women to inherit the material properties of their late husbands, I demonstrate how Ivorian writers analyze and challenge the cultural traditions of their country in order to find how they conflict with modern values. By studying the rewriting of myths in the aforementioned francophone texts, I also address topics such as violence and identity.

Since most myths grant more rights to men than to women, the debate over myth in Ivory Coast has become an ideological ‘war’ between those who take pride in their cultural traditions and refuse to change them and those who want to rewrite them to reflect the greater respect given to women’s and children’s rights.

The examination of these myths has proven how Ivorian writers use their rewriting to make a detailed self-criticism of their cultural traditions and to raise questions about the rights of children and women in Africa.

Women's and children's increased access to education is the best 'weapon' against old misogynist myths. 'Education' will lead people to more independent thinking and change the way they look at the world and see themselves in it as well.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

A. Prologue

Le mythe de Maié¹ dont s'inspire Bohui Dali, dans son poème *Maiéto Pour Zékia*, a pour zone de diffusion la partie ouest de ce pays (Soubré, Gagnoa, Duékuoué...). C'est un mythe qui a un caractère particulier puisqu'il permet de comprendre non seulement l'origine du mariage entre hommes et femmes dans cette partie du monde, l'instauration de la polygamie dans certaines sociétés africaines, mais aussi et surtout, il explique certains problèmes de sous-développement auxquels le continent africain est à l'heure actuelle confrontée à savoir la marginalisation des femmes dans la vie sociale et politique.

La révolte d'Affiba de Régina Yaou, qui est la réécriture du vieux mythe misogyne de la supériorité de l'homme sur la femme, existe dans presque toutes les régions du monde. Ce mythe, alors qu'il tend à disparaître dans les pays occidentaux, reste encore très vivace dans les esprits en Afrique. En demandant aux femmes de se révolter contre les vieilles traditions qui les embastillent et les relèguent au second plan dans la société, Régina Yaou veut rompre avec l'ancien discours traditionnel des femmes qui, selon Pierrette Herzberger-Fofana, consiste à «demander le changement de la condition féminine d'une part, et d'autre part, à accepter son destin qui est tracé dès la naissance et auquel on n'échappe pas».²

¹ Les quatre versions du mythe de Maié ont été publiées dans la revue de littérature orale *Bissa*, Abidjan, Presses de l'université d'Abidjan, 1981.

² Herzberger-Fofana: *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 109.

Le mythe de Mamy Wata³, dont fait allusion Zadi Zaourou dans *La guerre des femmes* est un mythe répandu dans tous les pays africains et dont les origines historiques et géographiques sont inconnues jusqu'à présent. C'est un mythe qui valorise la femme et lui donne des pouvoirs exceptionnels à travers le personnage de Mamy Wata pour mener à bien son combat de libération.

La légende de la reine Pokou qui a trait aux sacrifices humains et dont fait cas Bernard Dadié, dans sa pièce théâtrale *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* se situe dans le centre de la Côte d'Ivoire. C'est un mythe qui lève un coin de voile sur les différentes activités sacrificielles liées au sang, qui ont cours dans certains pays africains. Il convient de souligner que les «sacrifices humains» sont inexistantes de nos jours en Côte d'Ivoire. Cependant, on continue toujours à tuer les animaux, selon les circonstances de la vie, pour les offrir aux génies pour demander leur aide et leur protection. Mais, avant toute étude en profondeur des thèmes soumis à notre investigation, il serait intéressant de donner quelques informations sur le pays dans lequel les mythes et légendes ci-dessus tirent leurs origines. Celles-ci ont trait à la démographie, au climat, à l'économie et à l'histoire de peuplement de ce pays. Ces renseignements ne sont pas exhaustifs, mais ils permettront sûrement aux lecteurs de situer les mythes et légendes dans un contexte historique et géographique. En effet, nous pensons que c'est en situant le texte littéraire dans son milieu social qu'on peut mieux le comprendre dans la mesure où l'écrivain ne fait, en réalité, que reproduire dans ses œuvres, les joies, les aspirations et les angoisses d'un peuple donné.

³ Dans l'imagerie populaire africaine, le nom de Mamy Wata serait lié à un esprit féminin d'une très grande beauté qui vivrait dans l'eau. Cet esprit féminin dont le corps serait moitié animal (poisson) et le visage humain, a la particularité d'apporter richesse et protection aux femmes.

B. Situation sociale et géographique de la Côte d'Ivoire

Peuplée de 17 millions d'habitants, la Côte d'Ivoire couvre une superficie de 322.000 km². Ses voisins au nord sont le Mali et le Burkina Faso. À l'ouest, elle partage sa frontière avec la Guinée et le Libéria. Elle est limitée à l'est par le Ghana. Au sud, le pays a une façade maritime qui s'ouvre sur le golfe de Guinée. Si le français est la langue officielle depuis le 07 août 1960, date d'accession de la Côte d'Ivoire à l'indépendance, il faut néanmoins souligner qu'il existe sur le territoire ivoirien plus d'une soixantaine d'ethnies regroupées en quatre aires culturelles:

- Les Mandés constitués des ethnies: «Malinké», «Dan», «Gouro» sont implantés dans le nord, le nord-ouest et l'ouest de la Côte d'Ivoire
- Les Akans composés des ethnies: «Baoulé», «Agni», «Abbron», se trouvent au centre et à l'est de la Côte d'Ivoire.
- Les Krous qui comprennent les groupes ethniques: «Bété», «Guéré», «Dida» habitent l'ouest et le sud-ouest de la Côte d'Ivoire.
- Les Burkinabés composés des groupes ethniques: «Sénoufo», «Lobi», «Koulango» occupent le nord et le nord-est de la Côte d'Ivoire.

Le malinké, langue parlée par les populations commerçantes du nord de la Côte d'Ivoire, est le plus répandu. La Côte d'Ivoire possède un climat équatorial avec deux saisons humides et deux saisons sèches d'inégale importance au sud et à l'ouest dans la zone forestière. Dans les savanes du nord et du centre, évolue un climat tropical. Les principales religions sont l'animisme, le christianisme et l'islam.

C. Situation économique et politique de la Côte d'Ivoire

Abidjan est la capitale économique de la Côte d'Ivoire et Yamoussoukro, la capitale politique. Le régime politique est de type présidentiel c'est-à-dire que le président de la république est élu au suffrage universel pour un mandat de cinq ans renouvelable une seule fois. Depuis 1990, date de l'avènement du multipartisme dans ce pays, la Côte d'Ivoire a un régime pluraliste où plus d'une trentaine de partis politiques luttent pour la conquête et l'exercice du pouvoir politique. Ce petit pays de l'Afrique de l'ouest, jadis havre de stabilité politique et modèle de croissance économique, a connu son premier coup d'état militaire le 24 décembre 1999. Lequel coup d'état militaire a porté le général Guéi Robert, chef de la junte militaire au pouvoir qui a été tué trois ans plus tard dans des conditions non encore élucidées à la suite d'une insurrection militaire et civile. Depuis cette date, la Côte d'Ivoire est confrontée à une instabilité politique et la partie nord du pays est occupée depuis le 19 septembre 2002 par des rebelles qui affirment qu'ils ont pris les armes pour lutter contre le concept d'ivoirité⁴ et chasser l'actuel président Laurent Gbagbo, qui selon eux, serait un «dictateur».

Les principales ressources de la Côte d'Ivoire sont le cacao (premier producteur mondial), le café (troisième producteur mondial), l'ananas, le sucre, l'huile de palme, caoutchouc, le bois, le diamant, le pétrole. La Côte possède des parcs nationaux. Il s'agit entre autre du parc national de la Comoé, du parc national de Taï, du parc national de la Marahoué, du parc national de Kossou, du parc national du Banco, etc. Dans ces différents parcs, on trouve toutes les espèces d'animaux à savoir des hippopotames, des

⁴ L'ivoirité est un concept inventé par l'ex-président ivoirien Henri Konan Bédié. Selon lui, ce mot signifie la fierté d'appartenir à la nation ivoirienne. Mais le concept a été diversement interprété par la suite et les populations du nord de la Côte d'Ivoire ont estimé que l'ivoirité visait à les exclure de la gestion du pouvoir politique.

lions, des buffles, des éléphants, des antilopes, des singes, des hyènes, des panthères, des mangoustes et différentes espèces d'oiseaux (...).

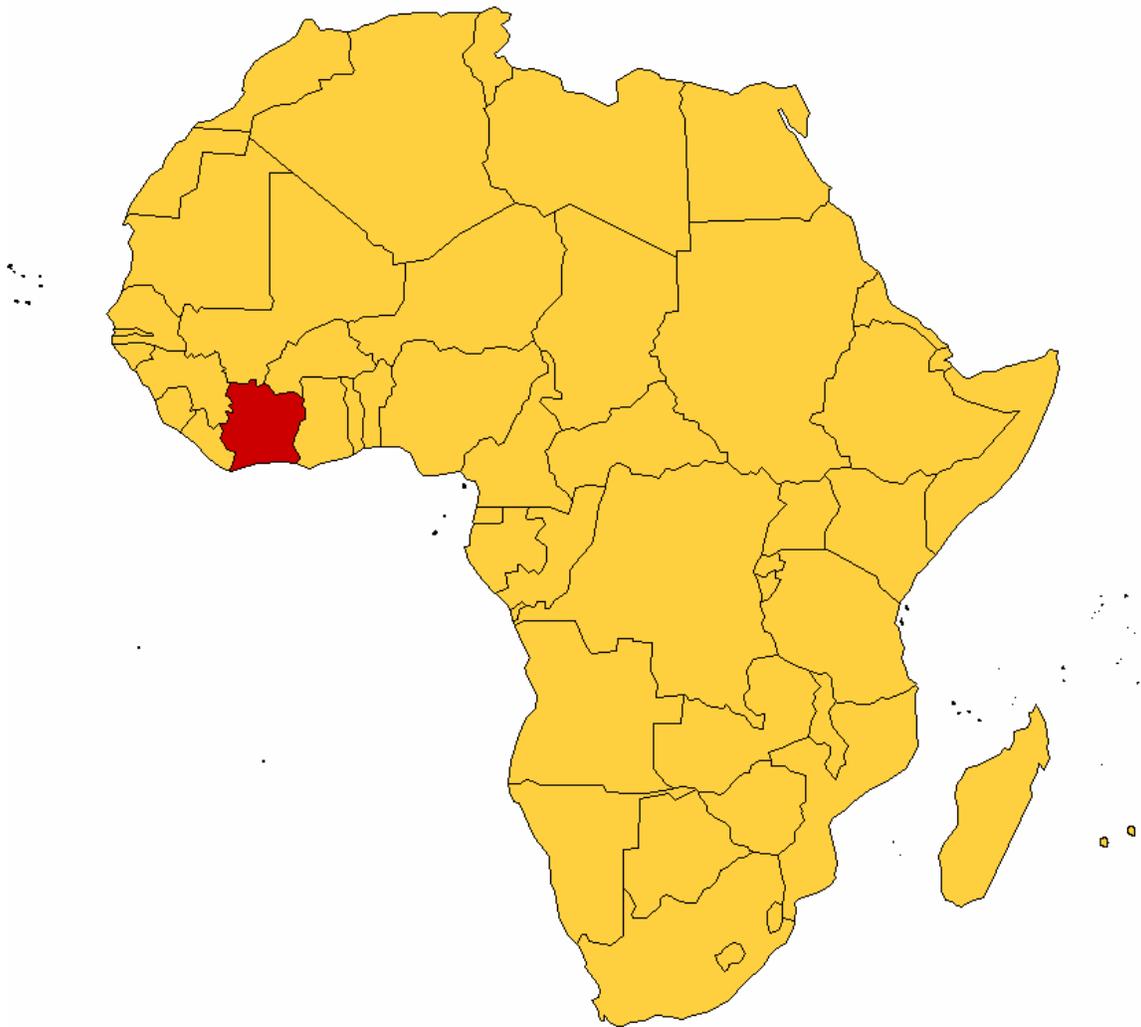
D. Exposition

Dans les pages ci-dessous, nous vous présentons trois cartes géographiques. La première carte situe la Côte d'Ivoire sur la carte de l'Afrique, la seconde donne un aperçu des différentes régions administratives de ce pays et la dernière carte géographique présente les grandes villes de la Côte d'Ivoire. Le mythe de Maïé ou la guerre de Zékia se trouve à l'ouest de la Côte d'Ivoire, plus précisément dans les villes suivantes: Bangolo, Duékoué, Facobly et au sud-ouest dans la ville de Soubré. Ensuite, c'est un mythe qu'on retrouve au centre-ouest dans des grandes villes comme Gagnoa, Issia, Lakota. C'est la version du mythe de Maïé telle que véhiculée dans la région du centre-ouest dont s'inspire Bohui Dali dans son poème *Maiéto Pour Zékia*. Pourquoi cette version du mythe et pas une autre? De prime abord, il faut souligner que Bohui Dali est originaire de Lakota, dans le centre-ouest de la Côte d'Ivoire. Un proverbe ivoirien dit qu'on «ne désigne pas son village avec la main gauche». Ce qui signifie que tout homme est porté à croire que sa culture est la meilleure et partant de ce fait, lui accorde un traitement de faveur. Ceci expliquant cela, on peut dire que Bohui Dali a fait sien l'adage qui dit que «la charité bien ordonnée commence par soi-même». Mais cela ne saurait être une raison valable puisque les deux versions du mythe de Maïé choisies par Bohui Dali viennent de la région de Soubré, dans le sud-ouest de la Côte d'Ivoire. Soubré et Lakota, même si ces deux villes appartiennent à la même sphère géographique, diffèrent parce que le dida (Lakota) et le bété (Soubré) sont deux ethnies proches, mais différentes. La raison, selon nous qui a amené l'auteur à choisir ces deux versions du mythe est d'ordre scientifique

c'est-à-dire que les quelques recherches documentaires qui ont été faites par le Groupe de Recherche sur la Littérature Orale (GRTO) indiquent que la version de Boté Zegbi dit Jean-Marie du village de Yacolidaboo à Soubré et celle de Doudou Brôh sont les plus complètes et les plus exhaustives sur le plan culturel du mythe de Maïé. La légende de la reine Pokou qui a trait aux sacrifices humains prend son origine dans le centre, notamment dans les villes suivantes: Bouaké, Yamoussoukro (...).

E. Cartes géographiques de l'Afrique et de la Côte d'Ivoire

Source: www.world-gazetteer.com



Légende: La Côte d'Ivoire est localisée par la couleur rouge sur cette carte de l'Afrique.

Source: www.world-gazetteer.com



Légende: un aperçu de la carte administrative de la Côte d'Ivoire.

Source : www.world-gazetter.com



Légende: les principales villes de la côte d'Ivoire sont indiquées par de petits cercles.

F. Avant-propos

Comment définir le mythe? Poser la question ainsi ne signifie pas la résoudre immédiatement puisque la notion de mythe, depuis l'époque de Platon jusqu'à nos jours, a toujours préoccupé les ethnologues, les sociologues, les psychologues, les philosophes, les littéraires, les linguistes. Ceux-ci ont tenté à maintes reprises à l'élucider sans jamais y parvenir totalement. Les analyses divergentes sur le mythe qui est perçu tantôt comme une histoire fausse, tantôt comme une histoire vraie, montrent clairement que ce concept se laisse difficilement enfermer dans une définition unique et universelle. C'est pourquoi, dans le cadre de notre étude, nous avons décidé de comprendre les différents points de vue sur le mythe afin d'en dégager une approche qui sied au thème de notre sujet. Mais avant toute analyse en profondeur de notre sujet, il nous a semblé intéressant de situer la réécriture des mythes, objet de notre présente réflexion, dans le cadre général du mouvement de la littérature ivoirienne.

La première partie de notre introduction est donc consacrée à l'histoire générale de la littérature ivoirienne. Cette étude nous a permis de comprendre son contexte de création et son rapport avec le mouvement de la Négritude. Nous interrogerons à cet effet les œuvres de certains pionniers du mouvement de la Négritude. Il s'agit du *Cahier d'un retour au pays natal*⁵ d'Aimé Césaire, de *Pigments*⁶ de Léon-Gontran Damas, d'*Afrique debout*⁷ de Bernard Binlin Dadié. Il faut ajouter à cette liste qui n'est pas exhaustive *Les damnés de la terre*⁸ de Frantz Fanon.

⁵ Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956.

⁶ Léon-Gontran Damas: *Pigments*, Paris, Présence africaine, 1972.

⁷ Bernard Dadié: *Afrique debout!* Paris, Seghers, 1950.

⁸ Frantz Fanon: *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte, 1984.

Dans la seconde partie de notre travail: «Naissance et histoire de la littérature ivoirienne», nous montrons l'intérêt accordé par les écrivains ivoiriens aux mythes, aux contes, en un mot aux valeurs traditionnelles de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique. Lesquelles valeurs étaient rangées dans les placards du passé pendant la colonisation française qui visait l'assimilation des colonisés. En ce sens, Barthélémy Kotchy, dans son ouvrage intitulé *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*, apporte l'éclairage suivant:

Le pouvoir colonial n'a jamais perdu de vue, un seul instant, l'importance de la culture dans la société; de son rôle de l'éveil des consciences dans toute collectivité opprimée. Aussi, pour continuer à dominer les indigènes afin de mieux tirer profit des richesses de leur terre, fallait-il les dépersonnaliser par la doctrine de l'assimilation. Deux opérations étaient donc nécessaires: il fallait d'abord saper toutes les bases culturelles africaines; il s'agissait de nier les valeurs de l'œuvre d'art ou de les détruire effectivement. Ce faisant, on voulait créer chez eux un complexe d'infériorité. Cela permettrait de subordonner plus facilement le nègre à la culture européenne par le biais de l'instruction. Il s'agissait de lui donner une culture française, mais approximative.⁹

De nombreux ouvrages¹⁰ ont été consacrés aux mythes et traditions de la Côte d'Ivoire à savoir *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *L'enfant maudit* d'Amon d'Aby, *Abraha Pokou* de Zègoua Gbessi Nokan, connu sous le nom de plume de Charles Nokan, *Maiéto Pour Zékia* de Joachim Bohui Dali, *La guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou, *Assémien Déhylé* de Bernard Binlin Dadié et *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou N'Douffou.

Les écrivains ivoiriens ne se sont pas limités uniquement qu'aux mythes de leur pays. Ils ont également exploité des mythes de certains pays du monde pour les adapter aux réalités socio-culturelles de leur terroir. On peut citer, entre autres, la légende du

⁹ Barthélémy Kotchy: *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1984, p. 40.

¹⁰ Les écrivains ivoiriens dont nous avons choisi les œuvres sont ceux qui ont écrit sur les mythes et traditions de la Côte d'Ivoire et également sur les problèmes touchant à la condition de la femme.

sultan Shariar et de Shéhérazade, une réécriture par Zadi Zaourou des *Contes des mille et une nuits* (conte arabe); *Une nouvelle terre* qui est la réécriture par Werewere Liking du mythe originel de l'installation des «Bassa» (ethnie) au Cameroun et *Mamy Wata et le Monstre*, une réécriture du mythe de Mamy Wata que Véronique Tadjo a dédiée aux enfants du monde entier.

La troisième partie de notre introduction montre le rôle des femmes intellectuelles de Côte d'Ivoire dans le combat de libération des femmes africaines. Nous insisterons particulièrement sur *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou. Nous n'occulterons pas de parler dans notre développement du rôle des écrivaines francophones dans le combat de libération des femmes. Pour ce faire, nous étudierons *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et *Femme noire, femme nue* de Calixthe Beyala.

La dernière partie de notre introduction qui a pour titre «L'écrivain, véritable créateur du mythe» montre le rôle prépondérant du mouvement de la Négritude dans la création de nouveaux mythes de libération. Le mythe étant enseignement et réflexion sur la condition humaine, il peut naître, grandir et mourir en fonction des besoins des peuples. L'écrivain est celui qui, par sa plume, assure la pérennité ou la destruction des mythes puisqu'il a le pouvoir de les faire ou de les défaire en fonction du message qu'il veut véhiculer.

Le premier chapitre de notre développement libellé «Définition du mythe», considère le mythe comme un langage. Et comme tel, il est analysé du point de vue sémiologique. Cette nouvelle définition du mythe, selon nous, a l'avantage d'insister sur le pouvoir d'énonciation de la parole mythique et d'en rechercher le sens. En outre, cette partie de

notre étude intègre le point de vue ethnologique, sociologique et surréaliste dans la compréhension et l'analyse de la notion de mythe.

Le deuxième chapitre de notre développement intitulé «Le mythe dans l'Afrique d'aujourd'hui» situe le mythe dans un contexte géographique qui est celui de la Côte d'Ivoire. En effet, les écrivains ivoiriens qui refusent de lire les anciens mythes de leur pays avec des «lunettes» du passé ont décidé de les réinventer et de les réactualiser. Suivant en cela Charles Baudelaire qui, dans *Le peintre de la vie moderne*¹¹ s'était fait le farouche défenseur du modernisme en optant pour la beauté du présent contre celle du passé. Dans son ouvrage *L'aventure ambiguë*¹², Cheikh Hamidou Kane demande également aux Africains de moderniser leur culture en allant à l'école occidentale pour apprendre «l'art de vaincre sans avoir raison». Il fait le constat dans son roman que la civilisation occidentale a triomphé de celle des Noirs en dépit du fait que les premiers étaient les agresseurs et les seconds, les agressés. Il en conclut que si l'Afrique a été facilement vaincue, c'est parce que sa culture s'est montrée incapable d'affronter celle des autres. «L'art de vaincre sans avoir raison» prônée par la «Grande Royale», figure de proue du modernisme dans le roman *L'Aventure ambiguë*, doit être compris comme une invitation à enrichir la culture africaine (coutumes et traditions de l'Afrique) en l'ouvrant sur l'extérieur. Cette nouvelle façon de penser et de voir le monde est bien la signification d'un changement qui est la modernité.

Dans la troisième et quatrième partie de notre développement, par une étude des œuvres suivantes: *Maiëto Pour Zékia* de Bohui Dali, *La guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou, *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou et *Assémien Dehylé, roi du Sanwi* de

¹¹ Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Les éditions du Chêne, 1945.

¹² Cheikh Hamidou Kane: *L'aventure ambiguë*, préface de Vincent Monteuil, Paris, Julliard, 1961.

Bernard Dadié, nous avons décrit et analysé cette vision moderne des mythes. Pour ce faire, nous avons montré comment les œuvres soumises à notre investigation contribuent à lutter contre certaines vieilles idéologies à savoir le mythe de la supériorité de l'homme sur la femme; les sacrifices humains en particulier celui des enfants; le régime de la succession tel que perçu dans l'Afrique traditionnelle qui consacre l'incapacité de la femme à hériter des biens matériels de son défunt époux.

Le cinquième chapitre de notre développement qui a trait à la réceptivité du mythe de Maié en Côte d'Ivoire donne un aperçu du vécu de ce mythe par les Ivoiriens. En d'autres termes, quel impact a-t-il dans la vie sociale, économique et politique des Ivoiriens?

Nos recherches sur le terrain ont montré que les populations ivoiriennes sont plus sensibles au théâtre qu'aux autres genres littéraires. Ce qui nous a amené à étudier son importance et sa place dans les sociétés africaines en général et particulièrement en Côte d'Ivoire.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE IVOIRIENNE

A. Contexte de création

L'histoire de la littérature ivoirienne est inséparable du mouvement de la Négritude. En effet, avant les indépendances africaines, on ne pouvait pas parler de littérature nationale. L'écrivain africain, qu'il soit Sénégalais, Congolais, Antillais, ou Ivoirien se voulait d'abord et avant tout le porte-parole de toute une communauté, une race qui aspirait à la liberté et au bonheur. C'est parce que les problèmes des colonisés étaient similaires que Césaire n'a pas hésité à faire cette déclaration dans *Le cahier d'un retour au pays natal*: «Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai. Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de ceux qui s'affaissent au cachot du désespoir».¹³ L'objectif de Césaire est d'utiliser la force de la plume pour changer la face hideuse du monde.

En effet, la réalité socioculturelle la plus importante et la plus marquante de l'Afrique du vingtième siècle étant la colonisation et la littérature négro-africaine qui s'est assignée pour objectif principal de combattre l'oppression coloniale, le thème de l'engagement va naturellement occuper une place de choix dans notre étude. L'écrivain africain, qu'il le veuille ou non, ne peut pas se départir totalement des problèmes de son peuple. Pour la simple raison, comme le fait remarquer Francis Anani, dans son ouvrage: *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française*: «La race noire est celle à qui on a infligé le plus nocif des traumatismes, celle qui a subi le pire dénigrement inimaginable. Le Nègre est celui qui a perdu le plus le sentiment d'avoir une place dans

¹³ Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 9.

la création. Il est constamment contraint à se considérer comme inférieur, à ne pas avoir confiance dans la valeur de ses idéaux et de ses traditions». ¹⁴

Dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon définit la mission de l'écrivain noir en ces termes:

L'homme colonisé qui écrit pour son peuple, quand il utilise le passé doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. Mais, pour assurer l'espoir, pour lui donner densité, il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national. On peut parler de tout, mais quand on décide de parler de cette chose unique dans la vie d'un homme que représente le fait d'ouvrir l'horizon, de porter la lumière chez soi, de mettre debout soi-même et son peuple, alors il faut musculairement collaborer. La responsabilité de l'homme de culture colonisé n'est pas une responsabilité globale à l'égard de la nation globale, dont la culture n'est, somme toute, qu'un aspect. ¹⁵

Pour Frantz Fanon donc, l'écrivain africain ne peut être qu'engagé puisqu'il est le porte-parole de toute une communauté qui aspire à la liberté (mettre debout son peuple) et au bonheur (lumière). C'est avec le mouvement de la Négritude que des écrivains comme Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor, David Diop, Mongo Beti et Ousmane Sembène vont redonner une autre dimension à la littérature négro-africaine. Celle-ci allait devenir une arme redoutable au service de tous les «damnés de la terre».

C'est dans ce contexte historique de lutte anti-coloniale que des écrivains ivoiriens vont se distinguer également en participant activement à la lutte de libération de toute l'Afrique. Il s'agit en l'occurrence de Bernard Binlin Dadié qui en 1950 publie *Afrique debout*¹⁶, une œuvre poétique engagée dans la même veine que *Le cahier d'un retour au pays natal* de Césaire ou *Pigments*¹⁷ de Léon-Gontran Damas. Toujours dans le même sens, Aké Loba, un autre écrivain ivoirien écrit à la période des indépendances africaines

¹⁴ Francis Anani: *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française*, Québec, Éditions Naaman, 1982, p. 20.

¹⁵ Frantz Fanon: *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte, 1984, p.170.

¹⁶ Bernard Dadié: *Afrique debout!* Paris, Seghers, 1950.

¹⁷ Léon Gontran Damas: *Pigments*, Paris, Présence africaine, 1972.

(1960) *Kocumbo, l'étudiant noir*¹⁸, un roman qui décrit les désillusions de l'intellectuel africain qui, une fois débarqué en Occident, est confronté au racisme, aux injures, à l'incompréhension et au rejet des valeurs culturelles du monde noir.

En général, la littérature ivoirienne avant les indépendances de 1960 était une littérature de combat qui pourfendait l'entreprise coloniale et certains aspects négatifs des traditions africaines. Si les écrivains ivoiriens avant les indépendances africaines ont pratiqué tous les genres (poésie, roman, conte, nouvelle...), il faut néanmoins souligner que c'est avec l'art dramatique que la littérature ivoirienne va trouver une certaine originalité et connaître un véritable essor.

Au total, la Négritude qui a commencé comme un mouvement général de libération de toute l'Afrique (référence à Césaire qui parle au nom de tous les colonisés) est devenue plus spécifique après l'accession en 1960 de la plupart des États africains à l'indépendance. En Côte d'Ivoire, une littérature nationale va naître et elle se caractérise par l'évocation des problèmes propres aux Ivoiriens.

La principale question à laquelle nous essayons de répondre dans les pages ci-dessous est celle-ci: qui sont les principaux animateurs de cette nouvelle littérature et quel est son domaine de prédilection?

B. Naissance de la littérature ivoirienne

De prime abord, il faut souligner que la littérature ivoirienne a connu trois grandes étapes d'évolution. Les écrivains suivants: Bernard Dadié, Gérard Aké Loba et Amon d'Aby, pour ne citer que ceux-là, sont considérés comme les pionniers de la littérature ivoirienne dans la mesure où ils ont non seulement contribué à sa naissance, mais ils ont également écrit ses lettres de noblesse. Cette génération qui date d'avant la période des

¹⁸ Aké Loba: *Kocumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.

indépendances de 1960 menait les mêmes combats que les écrivains de la Négritude à savoir la lutte contre le colonisateur et le retour aux valeurs traditionnelles africaines. Ensuite, la deuxième décennie des indépendances africaines (1970), voit l'émergence de nouveaux écrivains tels Ahmadou Kourouma, Zadi Zaourou, Jean-Marie Adiaffi, etc. Ces écrivains, dans leurs œuvres, vont non seulement critiquer la corruption des nouveaux pouvoirs africains, mais ils vont aussi et surtout montrer le désarroi de l'Africain pris entre l'attachement au monde traditionnel et les angoisses suscitées par le monde moderne. Le dernier groupe d'écrivains ivoiriens que nous avons appelé la nouvelle génération, c'est-à-dire, celle qui date des années 80, comprend Joachim Bohui Dali, Maurice Bandama, Tanella Boni, Anne-Marie Adiaffi, Flore Hazoumé, Régina Yaou, Marie-José Hourantier, Werewere Liking. Ces écrivains, tout en débattant des sujets touchant aux traditions africaines, n'oublent pas cependant de mettre un accent particulier sur les problèmes de leur temps à savoir la situation peu reluisante de la femme et des enfants dans les pays africains, les guerres, et le multiculturalisme.

Les premiers moments du théâtre ivoirien ont été tenus par «Amon d'Aby, Germain Koffi Gadeau et Bernard Dadié, trois anciens de l'école normale William Ponty au Sénégal».¹⁹ Rappelons pour mémoire que «l'école normale William Ponty au Sénégal a été fondée en 1903 par le pouvoir colonial français et devait assurer la création et l'ascension par l'instruction d'une élite noire soigneusement choisie, véritable courroie de transmission entre le pouvoir colonial et la masse noire illettrée».²⁰

¹⁹ Jean-Louis Joubert: *Anthologie des littératures francophones d'Afrique de l'ouest*, Paris, Éditions Nathan, 1994, p. 62.

²⁰ Cette citation a été prise dans le livre de Dadié intitulé: *Assémien Dehylé, roi du Sanwi*, Abidjan, CEDA, 1979, p. 8.

L'une des caractéristiques du théâtre ivoirien avant les indépendances, c'est la critique des valeurs traditionnelles. Par exemple, dans *L'enfant maudit*²¹, Amon d'Aby s'attaque aux anciennes pratiques coutumières de certains Akans du centre et de l'est de la Côte d'Ivoire qui «tuaient le dixième enfant sous prétexte que celui-ci serait maudit et qu'il apporterait le malheur sur le village s'il restait en vie».²²

Les écrivains ivoiriens vont s'insurger contre ces croyances mythiques et «mystiques» d'un autre âge, qui manifestement étaient un appel au crime lancé contre d'innocentes personnes, à savoir toutes celles qui ont le malheur de naître en dixième position. C'est pourquoi, Amon d'Aby se substitue au conteur et modifie la nature du récit en changeant le dénouement. Par la magie de la plume, le dixième enfant est sauvé par un colporteur qui l'emmène loin de ses bourreaux. Tout ceci pour dire que l'exploitation et la réécriture des légendes, des contes, des mythes, en un mot des œuvres traditionnelles n'est pas un fait nouveau dans la littérature ivoirienne. Elle remonte d'avant les indépendances africaines de 1960 puisque la première pièce théâtrale ivoirienne intitulée *Assémien Dehylé*²³ a été jouée en 1936. Cette pièce qui marque le début d'un théâtre autochtone s'inspire de la légende de la Reine Pokou qui a accepté d'immoler son fils pour sauver son peuple. Bernard Dadié résume la légende d'Abraha Pokou, reine baoulé en ces termes:

Ce drame historique et politique s'inspire d'une légende africaine. Il y était conté qu'un peuple pressé par l'ennemi fut contraint d'abandonner ses terres et ses villages. Une reine, mère d'un tout jeune enfant, régnait sur ce peuple naguère heureux et prospère. Voués à l'exil, au cours de leur longue marche, ces hommes et ces femmes rencontrèrent l'obstacle infranchissable d'un fleuve. Pour éviter un massacre certain, la reine consentit à sacrifier son fils aux divinités des eaux. Un

²¹ Amon d'Aby: "L'enfant maudit" in *Anthologie de la littérature ivoirienne*, Abidjan, CEDA, 1983, p. 51.

²² Extraits des scènes 9, 10, et 11 de «L'enfant maudit» in *Anthologie de la littérature ivoirienne*, p. 51.

²³ *Assémien Dehylé*, *Ibid.*

prodige se produisit alors qui permit à son peuple d'atteindre l'abri de l'autre rive.²⁴

Bernard Dadié qui relate cette légende conclut ainsi: «La reine Pokou passa la dernière et trouva sur la rive son peuple prosterné. Mais la reine était aussi la mère et elle put dire seulement «baouli»²⁵, ce qui veut dire: l'enfant est mort. La reine Pokou et le peuple garda le nom de Baoulé».²⁶

Dans *Assémien Dehylé*, Bernard Dadié établit un parallélisme entre l'exode des baoulés de Côte d'Ivoire avec la reine Pokou au début du XVIII^e siècle avec celui des ancêtres Brafé fuyant les Denkyira à la fin du XVII^e siècle. L'exode, le pouvoir, la royauté, la guerre, la paix, les sacrifices humains, et le pardon sont au centre de la réécriture de la légende de la Reine Pokou.

Depuis les indépendances de 1960, la littérature ivoirienne a fait du chemin. Libéré du joug colonial, l'écrivain ivoirien se saisit des problèmes nationaux et critique ouvertement la nouvelle société ivoirienne. À l'inverse des écrivains de la Négritude qui défendaient la cause de tous les colonisés sans distinction de race ou de territoire, ceux de la période post-coloniale sont beaucoup plus attachés à leur terroir. Ils passent par leur «moi» pour définir leurs rapports avec les autres.

C. Le rôle des écrivaines ivoiriennes dans le combat de libération des femmes

Cependant, c'est véritablement à partir de 1980 que la littérature ivoirienne va connaître un virage important avec l'entrée fulgurante des femmes qui ont décidé de ne plus laisser le champ de la littérature qu'aux seuls hommes. Des voix féminines telles que celles de Tanella Boni, Véronique Tadjo, Régina Yaou, Anne-Marie Adiaffi et Flore

²⁴ Bernard Dadié cité par Zègoua Gbessi Nokan in *Abraha Pokou*, Paris, Présence africaine, 1984, p. 9.

²⁵ Le mot «baouli» dans la langue baoulé, ethnie du centre de la Côte d'Ivoire signifie «l'enfant est mort».

²⁶ *Ibid*, p. 9.

Hazoumé se font entendre pour dénoncer dans leurs œuvres la discrimination à l'égard de la femme dans les sociétés africaines, la situation de l'enfance déscolarisée, le repli identitaire. Le conflit entre la modernité et la tradition, sujet prisé par les écrivains de la période coloniale, est battu en brèche par des écrivains comme Bohui Dali. Celui-ci a décidé de réécrire les mythes et traditions de son pays en y mettant une dose de modernisme et d'ouverture sur l'extérieur. Dans une interview parue le 15 janvier 1994 au journal ivoirien *Fraternité matin*, Bohui Dali avait justifié la réécriture du mythe de Maïé de la façon suivante:

Maïéto Pour Zékia est un poème d'amour, un poème de libération africaine. Ce poème s'inspire d'un mythe africain, le mythe des amazones africaines. Les femmes se sont opposées aux hommes parce qu'elles ne veulent pas être aliénées aux hommes. Et à l'issue de cette guerre tribale, les hommes sont sortis victorieux et ont en quelque sorte réduit les femmes à l'esclavage. Les femmes représentent pour moi le camp des opprimés. J'ai renversé le mythe. Le mythe de Maïé devient le mythe de Zékia. Zékia symbolise l'Afrique qui est un continent exploité et continuellement brimé. Vous voyez que le mythe est vraiment renversé. Il est utilisé à d'autres fins que les effets initiaux, la guerre des sexes, d'ailleurs souligné par Zadi.²⁷

Les mythes, comme on peut le constater dans les propos de Bohui Dali sont interprétés tant sur le plan politique qu'idéologique. L'intérêt de leur étude s'explique, selon Roger Caillois, par le fait qu'ils «expriment des conflits psychologiques de structure individuelle ou sociale et leur donne une solution idéale».²⁸ En d'autres termes, l'étude de la mythologie peut devenir un procédé de prospection psychologique servant à inspirer et soutenir les actions d'une communauté donnée. Ce qui explique l'intérêt des écrivains ivoiriens à les comprendre et à les analyser puisqu'ils constituent une peinture morale de la société en fondant la conscience des peuples. C'est en ce sens qu'Ahmadou Kourouma et Zadi Zaourou, deux écrivains de la deuxième décennie des indépendances,

²⁷ Propos de Bohui Dali recueillis dans le journal ivoirien "Fraternité matin" du 15 janvier 1994, p. 20.

²⁸ Roger Caillois: *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 30.

continuent d'écrire des ouvrages qui sont en rapport avec les sujets portant sur les mythes et traditions de l'Afrique. Ainsi, dans *Les soleils des indépendances*, Kourouma s'appuie sur les mythes et traditions malinkés pour structurer son récit et construire l'identité narrative de ses personnages. Pius Ngandu explique l'exploitation des mythes et mythologies dans *Les soleils des indépendances* en insistant sur leur contenu idéologique:

Dans *Les soleils des indépendances*, un tel univers situé en dehors de la conscience, se trouve continuellement sollicité par l'imaginaire de Fama. Cependant, même présent, il s'avère presque complexe dans ses formes concrètes. Même lorsque le contexte religieux, inspiré de l'Islam et des enseignements du Prophète est évoqué, il s'appuie lui aussi sur les mythes les plus représentatifs de la symbolique africaine. Les monstres qui circulent au travers des cauchemars par exemple, sont toujours référés à cette symbolique. Il y fourmille des hyènes, des serpents, des toucans, etc. Symboles ophidiens et sauriens, oiseaux nocturnes porteurs des mauvais sorts, tout ceci signifie bien la présence ininterrompue d'un univers mythologique de frayeur dans le mental de Fama. Aussi bien que celui de tout l'univers fantasmagorique qui l'entoure. Parmi les symboles significatifs, il est possible de retenir ceux qui sont rappelés constamment par les signes mythiques distinctifs, comme les vautours, maintes fois évoqués autour du pouvoir ésotérique et consécuteur de Fama. Son «totem» Panthère est d'ailleurs rappelé à chaque circonstance historique de l'itinéraire tragique.²⁹

Quant à Zadi Zaourou, il procède à une réécriture théâtrale du mythe de Maïé en mettant sur le marché *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*³⁰. À la différence du poème de Bohui Dali qui peint la femme comme une «revancharde», qui par la guerre, entend imposer sa suprématie sur l'humanité, Zadi cherche à sceller la réconciliation entre la communauté des hommes et celle des femmes.

Mais, un seul constat se dégage de ces différentes publications et réflexions sur la littérature ivoirienne: la réécriture des mythes anciens, des contes, des légendes, en un mot des traditions africaines constitue un élément essentiel du nouveau discours de l'écrivain. Celui-ci, tout en s'inspirant des mythes et traditions anciens de son pays pour

²⁹ Pius Ngandu: *Kourouma et le mythe*, Paris, Éditions Silex, 1985, pp. 40-41.

³⁰ Zadi Zaourou: *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, Abidjan, NEI, 2001.

faire œuvre de création littéraire nourrit le secret espoir de refonder la conscience des peuples en faisant du combat des droits de la femme, des enfants et de toutes les couches défavorisées «la priorité des priorités». La responsabilité de la femme est grande puisqu'elle doit occuper, selon Bohui Dali, une place prépondérante dans la construction d'un monde de justice, de liberté, et d'égalité. Par la réécriture du mythe de Maïé, Bohui Dali veut libérer la femme de l'oppression de l'homme. Il exprime son engagement en ces termes: «Il est juste de mourir pour une cause juste».³¹

En interprétant par exemple certains mythes sur le plan littéraire, on peut dire que Prométhée, voleur du feu, l'un des plus anciens mythes de l'humanité et Maïé, la guerrière, partagent des valeurs communes. Prométhée s'est révolté contre l'injustice que les dieux faisaient subir aux humains. Maïé s'est révoltée contre l'injustice faite aux femmes. Prométhée s'est battu pour libérer les humains du joug des dieux. Maïé, en menant la guerre contre les hommes voulait libérer la gent féminine de la domination de ces derniers. Prométhée, en remettant le «feu» aux humains leur a permis d'avoir les armes nécessaires pour lutter d'égal à égal avec les dieux. Maïé, en initiant les femmes à la sorcellerie, entendez par là «la science occulte» et à l'art de la guerre, leur a communiqué les secrets pour arriver à bout de la gent masculine.

Le mythe de Maïé et celui de Prométhée sont des mythes de dépassement parce qu'ils demandent aux hommes de ne pas être les jouets de la fatalité. En outre, une lecture minutieuse de *Maiéto Pour Zékia* révèle que cette œuvre s'enracine profondément dans le monde négro-africain et traite essentiellement de ses problèmes. Ceux-ci ont pour noms: analphabétisme qui est la conséquence du refus de certains parents vivant dans les villages de scolariser les jeunes filles sous prétexte que la place de la femme est au foyer

³¹ Bohui Dali: *Maiéto Pour Zékia*, Abidjan, CEDA, 1988, p. 34.

et non à l'école, sous-développement économique (l'Afrique est le continent le plus pauvre de la terre), marginalisation des femmes et des enfants dans la vie socio-économique (mythe de la supériorité de l'homme), népotisme (pratique liée à la corruption), autant de maux qui interpellent tous les êtres humains et qui dépassent en réalité le simple cadre de réflexion d'œuvres littéraires. La responsabilité de la femme est grande puisqu'elle doit prendre, selon le poète, une place prépondérante dans la construction d'un monde de justice, d'égalité et de progrès économique.

C'est pourquoi, l'une des questions à laquelle nous aurons à répondre dans notre analyse est celle-ci: quelle est la place qui doit être faite à la femme dans la perspective de la renaissance des cultures africaines? Mieux, quel est le combat que les femmes africaines entendent mener pour leur propre libération? Dans son ouvrage *La révolte d'Affiba*³², l'écrivaine ivoirienne Régina Yaou propose aux femmes africaines de se révolter contre l'ordre établi, qui à ses yeux, leur est défavorable. Son héroïne Affiba brave les interdits socioculturels et revendique les mêmes droits que les hommes. Elle sera très vite combattue par sa propre mère, qui ne comprend pas qu'une «petite fille comme elle», ose s'attaquer aux traditions ancestrales de leur peuple.

Comme on peut le constater, le plus grand «ennemi» de la femme dans son combat de libération reste la femme elle-même. Abandonnée par son mari, lâchée par les femmes et rejetée par la société, Affiba n'a que ses yeux pour pleurer. Ainsi, sa mésaventure, loin d'être un fait banal, nous interpelle à plus d'un titre: qui de la femme ou de l'homme doit mener la lutte de libération de la gent féminine? Le bon sens voudrait que ce soit la femme elle-même qui brise les chaînes de sa propre captivité. Dans son ouvrage *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, Pierrette Herzberger-Fofana explique

³² Régina Yaou: *La révolte d'Affiba*, Abidjan, NEA, 1985.

le rejet des femmes de toute idée de changement par le fait qu'elles sont éduquées pour jouer les seconds rôles dans la société: «Toute l'éducation africaine vise à former la petite fille à son rôle de gardienne des traditions et des valeurs morales. L'école, en prônant un savoir différent de celui du milieu familial fait naître un sentiment de frustration chez les parents qui se sentent usurpés dans leur rôle de guide». ³³ C'est pour changer cette image erronée de la femme sur sa propre condition que les écrivaines ivoiriennes ont utilisé dans leurs œuvres la méthode de l'introspection qui consiste à dévoiler de l'intérieur les souffrances endurées par les femmes. Dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, Ramatoulaye, en se regardant dans le miroir, fait le triste constat que le poids de l'âge et les nombreux accouchements, ont abîmé sa jeunesse et compromis sa beauté:

«L'éloquence du miroir s'adressait à mes yeux. Ma minceur avait disparu ainsi que l'aisance et la rapidité de mes mouvements. Mon ventre saillait sous le pagne qui dissimulait des mollets développés par l'impressionnant kilométrage des marches qu'ils avaient effectuées, depuis le temps que j'existe. L'allaitement avait ôté à mes seins leur rondeur et leur fermeté. La jeunesse désertait mon corps, aucune illusion possible». ³⁴

Dans son ouvrage intitulé *Corps féminin, corps textuel*, Yannick Resch souligne l'importance du miroir dans les œuvres romanesques en montrant que cet objet constitue un langage qui permet à la femme de communiquer avec son corps:

Objet ambigu par excellence puisqu'il est à la fois lui-même et autre, surface lisse de verre étamé et reflet d'une chose ou d'un être, le miroir est, pour la femme, l'instrument qui lui révèle sa dualité. Il est le témoin de la lutte intérieure d'un corps qui se forge mais qui n'offre au regard d'autrui qu'une image rassurante et sereine. Devant le miroir, le personnage féminin s'interroge, s'admire, et se critique. Il n'a plus à porter le masque protecteur qu'il présente sous le regard d'autrui et peut chercher, dans l'image qui le reflète, sa véritable identité. La place

³³ Herzberger-Fofana: *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 29.

³⁴ Mariama Bâ: *Une si longue lettre*, Dakar-Abidjan-Lomé, 1983, p. 7.

qu'occupe le miroir au cours du récit souligne les étapes de cette connaissance de soi. Dans certains cas, le miroir sert de cadre au récit.³⁵

Le miroir, qui selon nous est la métaphore de la mémoire et à lequel les écrivaines ivoiriennes ont recours dans leurs œuvres, tient lieu d'identité pour la femme. Dans la mesure où il lui renvoie constamment le reflet de sa vraie image et non celle que les hommes veulent lui donner. C'est le retour du refoulé qui selon Sigmund Freud est «la pierre angulaire de la compréhension des névroses»³⁶ c'est-à-dire l'ensemble des processus dynamiques qui agissent sur la conduite, mais échappent à la conscience. Les femmes africaines, au fil des siècles, ont intériorisé le fait qu'elles sont «inférieures» aux hommes. Les écrivaines ivoiriennes, à travers des récits autobiographiques, veulent maintenant dans leurs œuvres montrer la fausseté d'une telle assertion. Le genre autobiographique qui consiste à dévoiler de l'intérieur les souffrances des femmes fonctionne comme une photographie. Il ne fait que reproduire l'image actuelle des femmes en les obligeant à toujours regarder dans le rétroviseur pour comprendre leur situation. Régine Robin qualifie cette forme d'écriture de «fonctionnement de la mémoire comme écriture et de l'écriture comme mémoire».³⁷ En effet, ce que la mémoire restitue, ce sont des souvenirs aux prises avec l'acte d'écriture. «Le fonctionnement de la mémoire comme écriture et l'écriture comme mémoire», c'est quand la mémoire et l'écriture se rejoignent pour raconter l'histoire d'une vie qui a connu de profondes modifications au contact de la plume de l'écrivain.

Dans *Une si longue lettre*, Mariama Bâ, à travers son personnage Ramatoulaye, se sert de l'écriture pour chasser le double qui est en elle (la femme malheureuse abîmée par

³⁵ Yannick Resch: *Corps féminin, corps textuel*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1973, p. 111.

³⁶ Sigmund Freud: *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1930, p. 45.

³⁷ Régine Robin citée par Hassan Wahbi in *Études littéraires maghrébines*, numéro 15, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 247.

le poids de l'âge et par les travaux domestiques), qui empoisonne sa vie, mais dont elle ne parvient pas, malgré tous ses efforts, à s'en départir. Son objectif, c'est de substituer au miroir déformant de sa personne, un autre miroir qui va lui renvoyer l'image de la femme qu'elle aurait voulu être. Pierrette Herzberger-Fofana explique les particularités de l'autobiographie chez les écrivains femmes en montrant que ce genre littéraire s'est imposé aux femmes:

Toutes ces femmes qui manient la plume, en accédant à l'instruction prennent conscience de leur moi propre et tendent à exprimer leurs expériences personnelles par écrit, d'où cette tendance à l'autobiographie qui caractérise tous ces récits. Les premières manifestations de la littérature féminine apparaissent dans la presse coloniale qui à cette époque catalyse tous les courants de pensée et assure ainsi une communication adéquate entre l'élite du continent. Les thèmes que les auteurs traitent sont d'abord en rapport avec leur situation de femmes instruites et ensuite en tant que future épouse et femme active dans le processus économique de leur pays respectif.³⁸

Au total, il s'agira pour les femmes intellectuelles de contester non seulement le miroir «figé» utilisé depuis des millénaires par les hommes pour les regarder en proclamant à la face du monde la misère de leur condition, mais aussi de réécrire totalement leur histoire en créant de nouveaux mythes de libération. Elles suivent en cela le surréalisme, mouvement littéraire et artistique qui s'est donné pour objectif de reconquérir les mythes anciens (mythologie moderne) en mettant l'accent sur «le sentiment du merveilleux quotidien» c'est-à-dire le goût de l'insolite et la recherche de l'esprit d'enfance. André Breton définit le surréalisme comme «une dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale».³⁹ Face aux mythes existants qu'il trouve oppressifs, André Breton

³⁸ Pierrette Herzberger-Fofana: *Littérature féminine francophone d'Afrique*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 50.

³⁹ André Breton: *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924, p. 36.

fait remarquer: «Dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adopter, et imposer un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable?»⁴⁰

D. Importance des mythes

Paul Ricœur, dans son ouvrage *Histoire et vérité* soutient que «c'est dans les mythes que l'homme exerce la prophétie de sa propre existence».⁴¹ Ce qui veut dire que les mythes, par la profondeur de leur message, orientent l'âme des peuples et fournissent des «modèles exemplaires» pour la conduite humaine. À ce propos, Romain Weingarten, parlant des grands mythes fondateurs de l'Occident, fait remarquer fort justement:

Au-delà de son héritage grec et latin, au-delà même de ses sources orientales, la conscience européenne s'est tout d'abord bâtie sur un certain nombre de mythes, de légendes fabuleuses, qui ont traversé les siècles en faisant chanter nos imaginations, et qui ont fondé nos valeurs d'une façon si profonde que nous n'en sommes même plus toujours conscients. À partir des textes primitifs dont l'accès est souvent trop difficile pour un large public, ce sont ces mythes qu'il s'agit de remettre aujourd'hui en pleine lumière, en sorte que chacun puisse revenir y boire et retremper son âme. Dans ce but, chaque thème a été confié à un écrivain contemporain qui en assume la réécriture, donnant lieu de la sorte à un texte où nos racines se donnent à lire dans leur modernité même.⁴²

Les mythes, comme le dit si bien Weingarten constituent la «conscience» de l'humanité et ils apparaissent également comme des éléments d'intégration de l'individu à une culture donnée. C'est pourquoi, leur réécriture revêt une très grande importance puisqu'elle permet à toute une communauté de poursuivre le même rêve: celui caressé par les écrivains surréalistes et qui consistait, selon Jacqueline Chénieux-Gendron: «à créer un mythe collectif suffisamment séduisant et vrai pour que chacun y lise l'esquisse

⁴⁰ *Manifestes du surréalisme, Ibid.*, p. 344.

⁴¹ Paul Ricœur: *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 130.

⁴² Citation prise à la quatrième page du livre de Romain Weingarten intitulé *Le roman de la table ronde ou le livre de Blaise*, Paris, Éditions Albin Michel, 1983.

de son désir pour qu'une collectivité oriente son inconscient de masse vers ce modèle et qu'ainsi une société nouvelle en découle». ⁴³

Dans un article intitulé «Muthos et prophétie», Adelaide Russo apporte un éclairage sur la notion de mythe collectif telle que perçue par André Breton: «Ce mythe collectif repose en fait sur les références partagées par les surréalistes, qui comprennent les étapes historiques de leur mouvement, la création d'unités de référence communes, de jugements proposés et transformés en poncifs, la création d'un système de valeurs érigé et respecté». ⁴⁴ Ainsi, comme on peut le constater, la création d'un mythe collectif n'est pas une donnée en soi, mais elle se présente comme une valeur désirable, c'est-à-dire la course effrénée vers un «trésor collectif» qui ne nous appartient pas et que nous voulons acquérir absolument. En d'autres termes, l'ambition de Breton est de «désacraliser» non seulement les mythes anciens en les faisant passer dans le domaine littéraire, mais aussi et surtout de chercher à les rendre accessibles à tout le monde (trésor collectif) en créant une mythologie distincte des mythologies traditionnelles qui permettra de réfléchir sur la condition actuelle de l'homme. D'où les questions suivantes: Quels sont ces nouveaux mythes susceptibles de transformer à la fois l'homme et la société et quels sont ceux qui en sont les inspireurs?

E. L'écrivain, véritable créateur du mythe

Les écrivains noirs américains (Langston Hughes, Countee Cullen, Richard Wright, W.E.B Dubois) avaient déjà répondu dès 1919 à cette question de la transformation positive de la société grâce à la réécriture des mythes en créant aux États-Unis le National

⁴³ Jacqueline Chénieux-Gendron: *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 147.

⁴⁴ Adelaide Russo: "Muthos et prophétie" in *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Yadé, Collection *Pleine Marge*, n°7, Paris, Lachenal & Ritter, 1996, p. 212.

Association for Advancement of Colored People (NAACP)⁴⁵, pour défendre les droits des peuples de couleur. Il convient de souligner ici que le NAACP était plus un mouvement politique et social que culturel. La jeune génération d'écrivains noirs américains des années 1960, dans une Amérique où on pratiquait officiellement la ségrégation raciale crée des mythes nouveaux concernant l'histoire de l'Afrique. D'où leur cri: «Black is beautiful». Le nationalisme noir aux États-Unis se remarque par la mise en place d'institutions sociales exclusivement noires comme des écoles, des lieux de culte et des petites entreprises. Le pasteur Martin Luther King, tout en appelant à la cohabitation pacifique des différentes races aux États-Unis se distingue comme un farouche défenseur de la fierté culturelle noire. Les «Black Muslims» de la «Nation de l'Islam» avec à leur tête Elijah Mohamed et son disciple Malcolm Little connu plus tard sous le nom de Malcolm X vont prôner la suprématie de la race noire et de sa culture. Quant aux «Black Panthers» conduit par Bobby Seale, leur projet sur le plan politique et social était de créer un État noir aux États-Unis. Il faut cependant faire remarquer que tous ces mouvements cités ci-dessus luttèrent sur le plan politique pour la dignité de l'homme noir. Ceci pour dire que les mythes peuvent aussi avoir une dimension politique puisqu'ils peuvent être exploités idéologiquement pour promouvoir un idéal social, politique ou économique.

En effet, l'histoire récente de la seconde guerre mondiale indique qu'Hitler a utilisé le mythe de la race aryenne, concept développé par Arthur Gobineau, auteur de *l'Essai sur l'inégalité des races humaines*⁴⁶ pour imposer la suprématie de l'Allemagne sur le reste de l'humanité. Les pays européens ont créé le mythe de la mission civilisatrice de la colonisation pour justifier non seulement l'exploitation des ressources minières et

⁴⁵ La date de création du NAACP a été prise dans la revue *Balises*, Paris, Éditions Nathan, 1994, p. 3.

⁴⁶ Arthur Gobineau: *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Librairie de Paris, 1933.

agricoles des pays africains, mais aussi imposer leur domination politique et économique sur les pays africains. Les pères fondateurs de la politique américaine ont créé, dans un contexte de guerre froide, le mythe de l'Amérique, paradis de la terre, pour lutter contre l'expansion communiste dans le monde. Il faut établir une nette distinction entre «rêver l'Amérique» et «vivre en Amérique». Le mythe de l'Amérique, «paradis de la terre», c'est le mythe de l'Amérique en tant qu'espace rêvé par des millions d'immigrants qui ne lésinent sur aucun moyen pour y avoir accès. «Rêver l'Amérique», c'est être animé du désir de vivre le bonheur et la liberté alors que «vivre en Amérique», c'est faire face aux difficultés quotidiennes de la vie américaine. «Vivre en Amérique» n'est pas un mythe dans la mesure où l'immigrant, une fois débarqué sur le territoire de l'Oncle Sam, se rend compte que «l'Amérique n'est pas le pays où l'on ramasse l'or par terre».

Selon Jacqueline Chénieux-Gendron, le mythe collectif tant recherché par André Breton et ses amis surréalistes, n'était rien d'autre qu'un projet politique:

La réflexion surréaliste sur la notion de mythe, telle qu'elle apparaît dans toute son originalité à cette époque, ne peut se dissocier de la réflexion sur la notion de modèle projectif, ni de son contexte politique et social. Politique: c'est en effet dans la préface à *Position politique du surréalisme* (1935) que Breton formule pour la première fois cette notion. 1935: Breton et ses amis, en relation avec Georges Bataille et le groupe de *Documents*, entreprennent de fonder une nouvelle revue: *Contre-Attaque* (dont un cahier seulement avait vu le jour, mais bien d'autres éléments de réalisation nous en restent)-revue qui serait l'organe de lutte de tous les intellectuels révolutionnaires contre la montée du fascisme et de tous les totalitarismes, dont les ressorts idéologiques et le fonctionnement mythique sont évidents. Il s'agit donc à certains égards d'emprunter ses moyens de lutte à l'adversaire. Breton parle soudain de la préoccupation qui est depuis dix ans la sienne de concilier le surréalisme comme mode de création d'un mythe collectif avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l'homme.⁴⁷

Il convient ici d'établir une claire distinction entre les mythes politiques et les mythes littéraires. Les premiers ont pour objectif la conquête ou l'exercice du pouvoir politique

⁴⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron: *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 147.

alors que les seconds visent une révolution culturelle. Dans le cas de notre analyse, nous avons parlé des mythes politiques pour montrer que les mythes sont pluridimensionnels.

Les écrivains de la Négritude également, en quête d'identité, dans un monde où on leur déniait tous les droits vont créer des mythes nouveaux sur le plan littéraire pour valoriser et réinventer l'homme noir en réclamant une nouvelle société de liberté, de justice et d'égalité. Pour Césaire, la Négritude est l'ensemble des valeurs de civilisations du monde noir. Raison pour laquelle, il utilise dans son ouvrage: *Le cahier d'un retour au pays natal*, l'image métaphorique de «la chair rouge du sol» pour montrer son indéfectible attachement aux valeurs culturelles de l'Afrique:

Ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée
contre la clameur du jour
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur
l'œil mort de la terre
ma négritude n'est ni une tour, ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite
patiente⁴⁸

La «tour» et la «cathédrale» symbolisent les valeurs technologiques de l'Occident et Césaire rejette ces valeurs qu'il trouve décadentes. Il utilise l'image métaphorique «une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre» pour montrer que lesdites valeurs ne sont pas en adéquation avec la nature, synonyme de la vie. La «terre rouge» symbolise la nature à l'état pur et c'est dans cette nature qui n'est pas encore souillée, polluée par les mains de l'homme que Césaire va puiser sa «Négritude».

Ernest Le Carvenec, dans un article intitulé: «Imaginaire et critique de l'écriture africaine francophone» paru dans *Mythologies de l'écriture, champs critiques* parle du mythe de l'écriture en ce qui concerne le mouvement de la Négritude:

⁴⁸ *Le Cahier, Ibid.*, p. 71.

Pour la littérature africaine, la première manifestation du mythe de l'écriture est évidemment relative à la Négritude, c'est un texte enthousiaste qui ne cessera plus d'être admiré ou controversé. Il est un texte inaugural sur une écriture qui est elle-même inaugurale. C'est un texte de référence à partir duquel l'écriture africaine est prise en compte, en un premier temps, par des lecteurs européens, et en un second temps, africains.⁴⁹

Aimé Césaire explique que le mouvement de la Négritude était une étape nécessaire pour forger une nouvelle identité nègre:

Senghor et moi, nous avons parlé de la Négritude, c'est parce que nous étions en un siècle d'eurocentrisme exacerbé, d'ethnocentrisme fantastique qui avait bonne conscience. Personne ne mettait en doute la supériorité de la civilisation européenne, sa vocation de l'universel, personne n'avait honte d'être colonie. L'Europe avait vraiment bonne conscience et le colonisé acceptait tout à fait cette vision du monde, il avait intériorisé la vision que le colonisateur avait de lui, le colonisé. Autrement dit, nous étions dans un siècle dominé par la théorie de l'assimilation. Il ne faut pas oublier cela. Ainsi, la Négritude, c'était pour nous, une réaction contre tout cela: d'abord l'affirmation de nous-même, le retour à notre identité, la découverte de notre «moi». Ce n'était pas du tout une théorie raciste renversée. La négritude, c'était pour moi une grille de lecture de la Martinique, un miroir.⁵⁰

Le miroir dont fait allusion Césaire est la métaphore de la mémoire qui permet non seulement de se souvenir des faits passés, mais aussi et surtout de se projeter dans le présent. Le mythe de la Négritude, c'est donc celui des sociétés «pures», de la beauté parfaite. Léopold Sédar Senghor, pour marquer la démarcation entre le monde occidental considéré comme rationnel et le monde africain qualifié d'irrationnel n'hésitera pas à lancer une phrase lourde d'ambiguïté: «L'émotion est nègre comme la raison est hellène».⁵¹ Il n'en fallait pas plus pour provoquer la colère des «anti-Négritudiens»⁵² qui vont s'atteler à «détruire» les nouveaux mythes créés par les écrivains de la Négritude.

⁴⁹ Ernest Le Carvenec "Imaginaire et critique de l'écriture africaine francophone" dans *Mythologies de l'écriture, champs critiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 151.

⁵⁰ Propos de Césaire parus dans la revue littéraire *Callaloo* et repris par Claudine Richard in *Balises*, Paris, Éditions Nathan, 1994, pp. 116-117.

⁵¹ Senghor cité par Pius Ngandu Nkashama in *Négritude et poésie*, Paris, l'Harmattan, 1992, p. 10.

⁵² Le néologisme est de nous.

F. Destruction des mythes de la Négritude

Wole Soyinka conteste le «miroir» narcissique utilisé par les écrivains de la Négritude pour regarder l’Afrique. Il proclame la mort de la vieille Négritude en ces termes: «Le tigre ne crie pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la mange». Wole Soyinka voulait tout simplement dire que si l’Afrique est réellement le «paradis de la terre» comme le fait croire certains théoriciens de la Négritude dans leurs oeuvres, cette évidence devrait sauter aux yeux et non être l’objet d’une littérature abondante.

Toujours dans le sens de l’évaluation du mouvement de la Négritude, Yambo Ouologuem dans *Le devoir de violence*⁵³ et Chinua Achebe dans *Le monde s’effondre*⁵⁴ dénoncent les nombreux crimes impunis qui ont lieu sur le continent africain censé pour autant être selon les auteurs de la Négritude une terre paradisiaque. *Le devoir de violence* se présente comme une œuvre de rupture et de démythification qui remet en cause les thèses véhiculées par le mouvement de la Négritude d’une Afrique pré-coloniale qui serait un oasis de bonheur. En effet, Yambo Ouologuem, dans ce livre, s’attaque à un certain optimisme destructeur prôné par les poètes de la Négritude. Comme il le dit lui-même, il ne veut pas être l’ami du grand mensonge des Noirs sur eux-mêmes. C’est en ce sens qu’il s’engage à retracer objectivement la vraie image du noir qui est à l’image de la dynastie des «Sefwa» et du héros Saïf qui a commis les pires atrocités à savoir les assassinats, les viols et les exécutions sommaires des populations pendant sept siècles de domination. L’écrivain ghanéen Ayi Kwei Armah, dans *L’Âge d’or n’est pas pour demain*⁵⁵ reste sceptique sur l’avenir de l’Afrique. Il dénonce dans ce roman les maux qui minent les États africains nouvellement indépendants. Quant à Ahmadou Kourouma, il

⁵³ Yambo Ouologuem: *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

⁵⁴ Chinua Achebe: *Le monde s’effondre*, Paris, Présence africaine, 1972.

⁵⁵ Ayi Kwei Armah: *L’Âge d’or n’est pas pour demain*, Paris, Présence africaine, 1976.

critique dans *Les soleils des indépendances* l'état de putréfaction de la société africaine post-coloniale. L'euphorie des premières années des indépendances fait place progressivement à la désillusion qui s'exprime par une impossibilité historique de toute révolution véritable en Afrique. Le sociologue suisse Jean Ziégler exprime cet état de fait en ces termes:

Entre 1946 et 1963, vingt-huit nouveaux États sont nés. Les deux tiers du continent sont libres de la domination étrangère, et pourtant, à quelques exceptions près, l'instabilité, les complots, la misère plus ou moins voyante, affligent ces sociétés à peine nées. L'État est menacé constamment. Son autorité ne s'étend souvent qu'à une fraction du territoire national. La nation elle-même n'est parfois qu'une fiction juridique et, derrière la façade meurtrie, on découvre une société aux prises avec des contradictions presque insurmontables. Le peuple ne se reconnaît que rarement dans ses gouvernants. La plupart des régimes africains évoluent par une sorte de fatalité vers la tyrannie de clan, dont les étapes successives s'appellent: état d'exception, suppression des libertés fondamentales, parti unique, dictature présidentielle et finalement tyrannie d'un homme ou d'un groupe qui lutte pour sa survie politique et physique, contre un peuple de plus en plus mécontent.⁵⁶

«L'évolution par une sorte de fatalité vers la tyrannie de clan» peut être interprété comme une série de transformations négatives qui empêchent les pays africains de prendre un véritable envol vers le développement. En d'autres termes, Jean Ziégler fait le triste constat que les pays africains «évoluent dans le sous-développement» c'est-à-dire qu'ils avancent à reculons. La misère criarde à laquelle le continent africain est confronté, fait penser, selon Jean Ziégler, «à une sorte de fatalité» dans la mesure où ce continent semble subir les événements, sans se donner les moyens d'y faire face en élaborant des stratégies nouvelles de sortie de crise. Comme le dit si bien Ziégler, la misère et le chômage sont le lot quotidien de l'Afrique post-coloniale. La corruption a atteint des paroxysmes inquiétants. Partout, c'est le désenchantement, la désolation et l'angoisse.

⁵⁶ Jean Ziégler: *Sociologie de la nouvelle Afrique*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 11-12.

L'âge d'or tant chanté par les adeptes de la Négritude est introuvable dans la nouvelle Afrique. Il s'agit d'un mythe poétique qui n'existe ni dans le passé, ni dans le présent, encore moins dans le futur. Aujourd'hui, la Négritude est passée à l'arrière-plan du combat intellectuel et les mythes véhiculés par ce mouvement sur la beauté de l'homme noir et sa culture, sans avoir disparu de la sphère littéraire, ne sont plus les sujets de prédilection de beaucoup d'écrivains africains. Peut-on alors conclure que les mythes sont définitivement morts?

Pius Ngandu Nkashama répond à cette question en faisant remarquer dans son ouvrage *Kourouma et le mythe* que les mythes naissent, grandissent, meurent et renaissent sous d'autres formes:

Les mythes meurent aussi. Ils meurent avec les sociétés qui les ont structurés, et qui les ont intégrés aux formes économiques et anthropologiques de leurs institutions. Ils meurent avec les individus qui les ont vécus dans leur expérience de l'histoire et de l'histoire, les diluant (les délayant) dans les modes de leurs imaginaires. Ils meurent surtout, lorsque à l'intérieur de ces mêmes sociétés, et dans les contours de leurs frustrations, ils subissent les coups redoublés d'autres mythes, plus complexes encore, plus contradictoires. Sinon plus illusoires. Il faut dire que si les mythes sont mortels, ils ne sont pas que mortels. Ils demeurent éternels dans les consciences. Et ils resurgissent sous d'autres formes, puisque les forces qui les incarnent et qui les sustentent, restent, elles, permanentes, des mots et des choses. C'est ainsi que, comme les générations, les paroles et les historicités se renouvellent, se repoussent, se rejoignent, et se projettent à l'infini.⁵⁷

Tout ceci pour dire, que la création de nouveaux mythes par les intellectuels africains a été suivie par leur destruction. Les uns et les autres n'ont jamais réussi à accorder leurs violons sur l'image à donner à l'Afrique. Le rapport des intellectuels africains aux mythes a toujours été tumultueux puisque ces derniers ont toujours considéré les mythes comme des œuvres anciennes qui ont besoin d'être modernisées (réécriture des mythes), inventées (les nouveaux mythes de la Négritude) et «détruites» si le message véhiculé par

⁵⁷ Pius Ngandu Nkashama: *Kourouma et le mythe*, Paris, Éditions Silex, 1985, p. 143.

ces mythes n'est plus conforme à la réalité. Aussi, comme on peut le constater, les mythes, en tant qu'ils «fondent la conscience des peuples» à des périodes précises de l'histoire de l'humanité revêtent une place prépondérante dans la société. D'où les questions suivantes: quelle est la fonction des mythes? Quelle est l'exploitation faite par la littérature des mythes? Quelles satisfactions les mythes apportent pour que les hommes continuent d'en créer au fil des siècles? Quelle est la différence entre mythe et discours mythique? Comment la réécriture des anciens mythes et légendes peut-elle contribuer au combat de libération des femmes africaines?

Au total, le problème de la signification et de l'interprétation des mythes va occuper une place de choix dans notre travail. Ensuite, nous nous intéresserons à l'importance des mythes dans la société d'aujourd'hui? Il s'agira dans cette partie de notre étude d'analyser la fonction des mythes en établissant un lien entre leur exploitation sur le plan littéraire et le combat des femmes pour leur libération. Nous analyserons également les manifestations du mythe dans les œuvres soumises à notre investigation. Ce qui va nous amener à réfléchir sur la question du langage pour comprendre la logique et le mode de fonctionnement des mythes.

Notre travail consistera à commenter les formes puisque nous sommes dans le domaine du langage littéraire, à analyser les idées et à examiner les différentes théories littéraires sur le mythe suivant les points de vue contradictoires qui se sont exprimés à ce sujet. Pour ce faire, nous utiliserons la méthode analytique qui allie aisément l'étude scientifique des procédés de style de la langue et l'analyse du social puisque le mythe est d'abord et avant tout le message de l'âme collective d'un groupe social donné. Nous

utiliserons également la méthode sociocritique qui tient compte de l'environnement sociocritique dans la compréhension des textes littéraires.

Le premier chapitre de notre développement que nous analyserons dans les prochaines pages, est intitulé «Définition du mythe». Cette partie va explorer les différents points de vue sur le mythe afin d'en dégager une approche qui sied au thème de notre sujet.

DÉVELOPPEMENT

II. DÉFINITION DU MYTHE

A. Le mythe: un système sémiologique

Que recouvre exactement le concept de mythe? Quelle est la vérité des mythes si le message qui y est contenu fait toujours l'objet de multiples interprétations, parfois même contradictoires? Telles sont les lancinantes questions qui n'ont cessé de troubler le sommeil des philosophes, des sociologues, des anthropologues, des ethnologues, des linguistes et autres penseurs. En réalité, la réflexion sur les mythes, en tant qu'ils constituent un «destin historique» et une «arme idéologique» pour la libération de l'homme est l'un des meilleurs repères de l'orientation méthodologique et théorique de diverses écoles de pensée. Pour les structuralistes du courant du vingtième siècle, dont Claude Lévi-Strauss était la tête de file en France, les linguistes à l'image de Ferdinand de Saussure et Roland Barthes, toute tentative d'analyse des mythes ramène toujours à élucider la question du langage.

Dans son ouvrage *Myth and meaning*⁵⁸, Lévi-Strauss fait remarquer que le mythe est d'abord et avant tout un langage parce qu'il doit être dit pour exister. Ce qui signifie que le mythe construit des histoires qui sont véhiculées par le langage qui lui sert de support culturel et linguistique. Parlant de l'importance du langage, Claude Lévi-Strauss souligne que tous les problèmes dans le domaine culturel et artistique tirent leur origine dans le langage:

Je pense que tout problème est du langage, nous le disions pour l'art. Le langage m'apparaît comme le fait culturel par excellence, et cela à plusieurs titres; d'abord parce que le langage est une partie de la culture, l'une de ces aptitudes ou habitudes que nous recevons de la tradition externe; en second lieu, parce que le langage est l'instrument essentiel, le moyen privilégié par lequel nous nous

⁵⁸ Claude Lévi-Strauss: *Myth and meaning*, New York, Schocken Books, 1979.

assimilons la culture de notre groupe...un enfant apprend sa culture parce qu'on lui parle: on le réprimande, on l'exhorte, et tout cela se fait avec des mots. Enfin et surtout, parce que le langage est la plus parfaite de toutes les manifestations d'ordre culturel qui forment, à un titre ou à l'autre, des systèmes, et si nous voulons comprendre ce que c'est l'art, la religion, le droit, peut-être la cuisine ou les règles de la politesse, il faut les concevoir comme des codes formés par l'articulation de signes, sur le modèle de la communication linguistique.⁵⁹

Partant de ce constat, Claude Lévi-Strauss propose une analyse structurale des mythes pour comprendre leur logique et leur mode de fonctionnement. Il en conclut que les mythes, malgré leur diversité, partagent la même structure et présentent beaucoup d'éléments de similarité sur le plan culturel (Confère par exemple le mythe de Maïé et le mythe de Prométhée). Poursuivant son analyse, l'anthropologue français compare la structure des mythes à celle de la musique classique à savoir celle de Mozart, Beethoven et Wagner au dix-huitième et dix-neuvième siècles. Il en déduit que si l'on a pu trouver les notes fondamentales de la musique à savoir «do, ré, mi, fa, sol, la, si» qui permettent de produire toutes sortes de sons, il est possible, soutient-il, de trouver un jour le «code génétique» des mythes. Cette découverte, selon lui, permettra de saisir le véritable sens des mythes et de fonder une science de la mythologie fondée sur un nombre d'actions s'enchaînant dans un ordre rigoureux et se répétant identiquement d'un mythe à l'autre.

Il s'agit en réalité pour Lévi-Strauss de dégager les caractéristiques essentielles des mythes afin de leur assigner une fonction précise. Pour ce faire, Lévi-Strauss analyse les mythes sur le modèle linguistique c'est-à-dire qu'il isole les unités constitutives du mythe sur le plan du signifiant. Il en arrive à la conclusion que les mythes sont constituées de mythèmes (unités constitutives du mythe) et de phonèmes (éléments sonores du langage).

Pour Lévi-Strauss, c'est la mise en rapport de ces différents éléments du langage qui

⁵⁹ Propos de Claude Lévi-Strauss recueillis par Georges Charbonnier in *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, René Julliard et Librairie Plon, 1961, pp. 183-184.

permet de comprendre la structure des mythes»: «Le mythe met en œuvre des propositions qui, quand nous voulons les analyser, exigent de notre part un recours à la logique symbolique». ⁶⁰ La «logique symbolique des mythes», ce sont les relations que les mythes provenant de différentes cultures entretiennent les uns avec les autres:

L'examen se poursuivant, les mythes apparaissent liés structurellement les uns aux autres à l'intérieur de certaines aires culturelles qui semblaient définir les limites de l'univers (...). Cela posé, il devenait possible de pousser l'analyse dans le détail, mythe après mythe, mythème après mythème, et de poser le principe fondamental dont le seul respect rend l'analyse possible, à savoir que l'on ne travaille pas sur un mythe isolé, mais sur la totalité des mythes d'une culture, en même temps que sur la totalité de ceux des cultures immédiatement voisines. ⁶¹

Vladimir Propp, dans son ouvrage *Morphologie du conte* avait également établi la logique du récit en montrant comment l'agencement et la confrontation de plusieurs contes permettent de dégager des structures et des fonctions qui leur sont communes. En ce qui concerne la logique d'actions du récit, il fait l'observation suivante: «L'étude des attributs permet une interprétation scientifique du conte. Du point de vue historique, cela signifie que dans ses principes morphologiques, le conte merveilleux constitue un mythe». ⁶² Vladimir Propp décrit le conte dans ses parties constitutives en analysant le mode de combinaison des récits:

Du point de vue morphologique, on appellera conte tout développement qui part d'une malfaisance (X) ou d'un manque (x) pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires, à des noces (N) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. Ces fonctions finales peuvent être une récompense (Z), une conquête ou l'élimination d'un mal (E), le fait d'échapper à une poursuite (S). ⁶³

Barthélemy Kotchy adapte la logique du récit développée par Vladimir Propp au conte de Bernard Dadié: *Le pagne noir*. Il résume ledit conte en ces quelques phrases:

⁶⁰ *Entretiens avec Lévi-Strauss, Ibid.*, p. 64.

⁶¹ Propos de Jean Guiart parus dans *Des symboles et leurs doubles* de Claude Lévi-Strauss, Paris, Plon, 1989, p. 31.

⁶² Vladimir Propp: *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970 pour la traduction française, p. 152.

⁶³ *Morphologie du conte, Ibid.*, p. 157.

«C'est le temps de famine. Araignée-père chargé de pouvoir, en sa qualité de responsable de famille, à la nourriture des siens, après avoir offert à ceux-ci des mouches en guise de produit de substitution, reçoit un peu plus tard d'un génie, être invisible, un vase de miel. Au lieu de le distribuer à chacun des membres de sa famille, il le cache pour le consommer seul. Donc cet objet désiré va être le point de départ du drame dont nous voudrions dégager les fonctions».⁶⁴ Et de faire remarquer trois niveaux de situation:

- 1) La situation initiale, c'est le déséquilibre de la nature. Celle-ci se dresse en quelque sorte contre les bêtes et les hommes. En face de ce désastre, la famille araignée se soude afin de se prémunir contre la disette.
- 2) Araignée-père en tant que responsable de famille est chargé de trouver de quoi manger pour tous
- 3) Un génie invisible lui offre un vase de miel; il le cache pour son usage personnel. L'unité de la famille éclate par suite de la découverte de cet aliment précieux. Nous assistons alors à un bouleversement de la structure sociale puisque le père ayant perdu son autorité est obligé de s'évader.

Barthélémy Kotchy en vient à la conclusion suivante: «Il ressort de tout cela qu'à partir du moment où Araignée-père quitte sa fonction initiale de responsable de famille, il libère les autres. Ainsi, dans cette société, dès qu'un seul élément se disloque, tout le système initial se désorganise. C'est la mère qui désormais joue la fonction de père... Il n'y a pas d'arbitre pour redresser la situation».⁶⁵

Il convient cependant de souligner que ni Lévi-Strauss, ni Vladimir Propp, en dépit de toutes leurs recherches, n'ont pu, selon nous, épuiser la totalité des significations investies dans le message narratif des mythes et contes. Ceux-ci, selon Vladimir Propp, à cause de leur multitude et extrême complexité, semblent échapper pour l'instant à tout système rationnel visant à les cataloguer dans un schéma définitif. Avant d'entreprendre l'étude des contes, Vladimir Propp avertit le lecteur en ces termes:

⁶⁴ Barthélémy Kotchy: *La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, l'Harmatan, 1984, p. 165.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 166.

Alors que les sciences physiques et mathématiques bénéficient d'une classification harmonieuse, d'une terminologie unifiée établie par des congrès spéciaux, d'une méthode qui se perfectionne en se transmettant des maîtres aux élèves, nous ne possédons rien de semblable. Du fait de la diversité, de la vivante complexité du matériel sur lequel nous travaillons, il nous est extrêmement difficile de poser et de résoudre les problèmes avec rigueur et précision.⁶⁶

Quant à Roland Barthes, il s'est appuyé sur les travaux de Ferdinand de Saussure, notamment sur l'étude de la langue en tant que structure pour asseoir sa théorie. À la question: «Qu'est-ce qu'un mythe aujourd'hui?», Barthes donne la réponse suivante: «Le mythe est une parole».⁶⁷ Mais, il s'empresse de donner la connotation qu'il entend par le mot parole: «On entendra donc ici, désormais, par langage, discours, parole, etc., toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle: une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal: les objets eux-mêmes pourront devenir parole, s'ils signifient quelque chose».⁶⁸ En d'autres termes, pour Roland Barthes, le langage des mythes invite toujours à la démystification puisqu'il s'interprète comme «une synthèse significative» c'est-à-dire un ensemble de signes qui traduisent un message et qui signifient quelque chose.

C'est pourquoi, Roland Barthes affirme que le mythe est une forme de discours parce qu'il est d'abord et avant tout une manière de dire et il est porteur de sens. Barthes soutient dans son ouvrage *Mythologies* que «le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère».⁶⁹ La mythologie, il faut le souligner, désigne à la fois le corpus des mythes et leur étude moderne. Mieux, il assimile le mythe à la parole parce qu'il «signifie quelque chose». Selon lui, le sens de la parole du mythe ne peut être compris que si on l'intègre dans une science générale extensive à la

⁶⁶ *Morphologie du conte, Ibid*, p. 9.

⁶⁷ Roland Barthes: *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 215.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

linguistique qu'il appelle «la sémiologie ou la science des formes»: «Comme étude d'une parole, la mythologie n'est en effet qu'un fragment de cette vaste science des signes que Saussure a postulée il y a une quarantaine d'années sous le nom de sémiologie (...) La sémiologie est une science des formes puisqu'elle étudie des significations indépendamment de leur contenu». ⁷⁰

Pour Barthes donc, le message du mythe constitue un ensemble d'énonciations, de phrases qu'il faut décoder. En d'autres termes, le mythe fonctionne comme un signe. Il ne crée pas le langage, il le détourne. Son message qui fait référence au réel peut recevoir différentes connotations. C'est la raison pour laquelle, Barthes distingue dans tout discours mythologique trois termes différents: le signifiant, le signifié, et le signe, qui de son point de vue, est le total associatif des deux premiers termes. Barthes fait par ailleurs remarquer que le rapport qui existe entre signifiant et signifié n'est pas un rapport d'égalité, mais plutôt un rapport d'équivalence dans la mesure où le signifiant exprime le signifié. Ce qui veut dire que le mythe est à déchiffrer puisque les matières de sa parole à savoir «langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.» ramènent toutes à une pure fonction signifiante. Dès lors, les questions que l'on peut se poser sont celles-ci: en quoi consiste cette fonction signifiante du mythe? Quel rapport peut-on établir entre signifiant, signifié et signe en ce qui concerne la parole du mythe?

Pour Barthes, la signification de la parole du mythe peut se résumer en ces quelques phrases ci-dessous:

Le mythe est une parole volée et rendue. Seulement, la parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait celle que l'on a dérobée: en la rapportant, on ne l'a pas exactement remise à sa place. La signification mythique, elle n'est jamais complètement arbitraire, elle est toujours en partie motivée. La motivation est

⁷⁰*Mythologies, Ibid.*, pp. 217-218.

nécessaire à la duplicité même du mythe: le mythe joue sur l'analogie du sens et de la forme: pas de mythe sans forme motivée.⁷¹

En affirmant que le mythe est «une parole volée et rendue», Roland Barthes a la même conception du mythe que Bohui Dali, qui dans son poème *Maiéto Pour Zékia* fait remarquer que l'œuvre qu'il a produite n'est pas sortie ex-nihilo, mais qu'elle tire sa source dans «la parole d'un peuple qui ne l'a jamais remise»:

Ce que je dis là
Est une histoire
Ce n'est pas histoire mienne
C'est parole d'un peuple
Qui ne me l'a jamais remise⁷²

Pour Roland Barthes, le rapport qui existe entre le mythe et le sens est un rapport de déformation dans la mesure où, soutient-il: «La parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait celle que l'on a dérobée». Ici, Barthes, dans son ouvrage *Mythologies*, pose le problème de la signification et de la réécriture de la parole mythique. Quel est le contenu de cette nouvelle parole? Quelle est sa portée symbolique?

B. Le mythe selon Geneviève Calame-Griaule

Roger Caillois fait remarquer que «les données historiques et sociales constituent les enveloppes essentielles des mythes». ⁷³ Ce qui veut dire que l'aspect socioculturel est très important dans la compréhension des mythes puisque ceux-ci, ne font en réalité, que traduire les «faits et gestes» d'un groupe social donné. Ces propos de Caillois concilient les mythes avec l'approche ethnologique qui fonde également ses interprétations sur les données historiques et sociales.

⁷¹ *Ibid.*, p. 217.

⁷² Bohui Dali: *Maiéto Pour Zékia*, Abidjan, CEDA, 1988, p. 49.

⁷³ Roger Caillois: *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 20.

Dans son ouvrage *La parole chez les Dogon*, Geneviève Calame-Griaule décrit l'importance des mythes dans la culture Dogon en insistant sur leur symbolisme et leur cohérence. Elle fait remarquer que tout le jeu social n'est qu'une mise en œuvre des mythes dans cette partie de l'Afrique. Mais, si les mythes ne sont pas dénués de tout intérêt dans la culture Dogon, il faut cependant souligner que c'est la parole qui leur confère l'autorité nécessaire pour s'imposer. Calame-Griaule qualifie la force de la parole mythique en ces termes:

Si la parole est enseignement et tradition, elle est aussi connaissance conférée à celui qui la reçoit. Car son rôle est de transmettre à son tour la tradition, sous forme de parole vivante et ininterrompue, aux générations qui viennent. Cette tradition est ce qu'on appelle la parole ancienne; elle comprend non seulement les récits mythiques, mais toute une interprétation symbolique du monde. L'homme qui possède la connaissance à savoir le sage est appelé en dogon celui qui connaît la parole, ce qui signifie à la fois qu'il connaît la tradition et qu'il est capable de la transmettre à son tour, la connaissance influant sur la qualité de son verbe. Ainsi, de bouche à oreille, se dévide au long des générations le fil ininterrompu du savoir.⁷⁴

La «parole ancienne» à laquelle fait allusion Calame-Griaule est celle qui sonde l'univers en tissant entre l'homme et les phénomènes de la nature des rapports insoupçonnés. Pour Calame-Griaule, la parole des mythes ne se donne pas, mais s'interprète. C'est la parole «profonde» qui dépasse le cadre discursif pour devenir un «symbole» dont quelques initiés ont le pouvoir de percer son mystère, de la rendre intelligible et moins rocailleuse. Toujours dans le même sens, Zadi Zaourou fait observer que la parole africaine est «une parole masquée»: «Chez nous, même les mots portent des masques, à l'image des divins esprits qui dansent sous le cône de raphia».⁷⁵

⁷⁴ Calame Griaule: *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965 p. 26.

⁷⁵ Zadi Zaourou: *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), 2001, p. 130.

Mais au fait, quels sont les «masques que portent les mots»? Comment percer le mystère qui se cache derrière la parole symbolique des mythes?

Tzvetan Todorov, dans son livre intitulé *Symbolisme et interprétation* remonte à la période médiévale pour expliquer le symbolisme:

Il est possible d'abord qu'une doctrine philosophique formule ce postulat que tout est à interpréter; on se passe dans ce cas d'indices textuels et c'est à peine si l'on peut parler de règles exégétiques, tant la chose devient facile. Telle est la situation pour le symbolisme médiéval, où tout l'univers est censé être symbole de Dieu (le monde est un livre): aucun indice particulier n'est exigé pour enclencher l'interprétation. Il en va un peu de même du Platonisme où les phénomènes visibles sont nécessairement l'incarnation d'idées immatérielles.⁷⁶

Si les symbolistes médiévaux pensaient que le monde était un livre, Tzvetan Todorov fait remarquer que sa compréhension exige une méthode élaborée d'interprétation. Cette position était celle de Moses Maimonide (1135-1204), un philosophe du Moyen Âge, qui soutenait que le véritable sens des textes bibliques a été caché par Dieu. Par conséquent, il subordonne l'interprétation des textes hébraïques avec celle de leur sens allégorique: «Il faut savoir que la clef pour comprendre tout ce que les prophètes ont dit et pour le connaître dans toute sa réalité, c'est de comprendre les allégories et leur sens et d'en savoir interpréter les paroles».⁷⁷ Il propose la méthode «herméneutique» c'est-à-dire une théorie de l'interprétation des signes comme éléments symboliques d'une culture. Pour comprendre les allégories et interpréter les livres sacrés, Moses Maimonide demande au lecteur de suivre la démarche suivante:

Sache aussi que les allégories prophétiques sont faites de deux manières: il y en a où chaque mot de l'allégorie veut (qu'on y trouve) un sens (particulier); et il y en a d'autres où l'ensemble de l'allégorie révèle l'ensemble du sujet représenté, mais où il se trouve aussi des mots en grand nombre qui n'ajoutent pas chacun quelque chose à ce sujet représenté, et qui servent seulement à l'embellissement de

⁷⁶ Tzvetan Todorov: *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, pp. 33-34.

⁷⁷ Moses Maimonide: *Le guide des égarés*, Tome premier, traduit sur l'original arabe par S. Munk, Paris, G-P. Maisonneuve & Larose, 1963, p. 17.

l'allégorie et à la symétrie du discours, ou bien à dérober avec plus de soin le sujet représenté, de sorte que le discours est constamment conçu tel qu'il doit l'être selon le sens extérieur de l'allégorie. Il faut bien comprendre cela.⁷⁸

À l'instar de Moses Maïmonide qui estime que le véritable sens des textes bibliques a été caché par Dieu, Calame-Griaule soutient que le sens des messages des mythes ne peut être compris que si l'on se réfère également à leur sens caché. Par exemple, dans le mythe de Prométhée, on parle du vol du feu. De quel feu s'agit-il? Est-ce la flamme matérielle ou la flamme de l'intelligence? Ou quelque chose d'autre? Aucune personne, jusqu'à présent n'a pu élucider ce mystère. Aussi, comme on peut le constater avec Geneviève Calame-Griaule, la mythologie contient un «indicible» qui échappe au profane c'est-à-dire aux non-initiés. La *Bible*, le *Coran* et certains enseignements traditionnels africains attestent qu'au commencement du monde, existait la parole puisque c'est par cette «voie» que Dieu s'est adressé aux humains. Mais la parole de Dieu, lorsqu'elle descend vers les hommes, est pour un esprit dogon, comme le souligne Calame-Griaule: «un livre dont il déchiffre, décode le message, et il est constamment en souci d'interpréter les signes qui l'entourent».⁷⁹ Cette observation indique que le rapport de l'Africain avec la parole est d'abord et avant tout d'ordre ésotérique, voire métaphysique. Dans une assemblée traditionnelle, ne parle pas qui veut, mais celui qui a le pouvoir, comme le fait remarquer Calame-Griaule de «décoder le message et d'interpréter les signes qui l'entourent».

En résumé, Geneviève Calame-Griaule pense que l'interprétation des mythes doit aller de pair avec la connaissance de la culture du peuple à laquelle ils font allusion.

⁷⁸ *Le guide des égarés, Ibid.*, pp. 19-20.

⁷⁹ Calame-Griaule: *Ethnologie et langage: La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965, p. 26.

Si le sens du message des mythes est caché, que faut-il pour le découvrir? Sur quoi porte le message des mythes si les faits qui y sont mentionnés sont considérés comme de pures fabulations? Le mythe est-il cette «science de la duplicité» qui a le don d'être à la fois vraie et fausse? Dans la partie ci-dessous de notre étude, nous tenterons de répondre à ces différentes questions en nous appuyant sur les points de vue de Mircea Eliade et ceux des surréalistes (André Breton et Louis Aragon).

C. Le mythe selon Mircea Eliade

Pour Honoré de Balzac, toute tentative de saisir le mythe est vouée à l'échec puisqu'il pense que la mythologie véritable, qui se caractérise par un accroissement du pouvoir de l'imagination, a une finalité sans fin. Il exprime cet hermétisme des mythes en ces termes: «Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes. Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout».⁸⁰ Mircea Eliade ne dit pas le contraire puisqu'il soutient que le mythe est difficile à cerner parce qu'il est considéré tantôt comme une «histoire vraie», tantôt comme un «récit purement imaginaire». Dans son livre *Aspects du mythe*, Eliade définit le mythe en ces termes: «Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements (...). On rapporte comment quelque chose a été produite, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté».⁸¹

Au total, l'importance du mythe chez Mircea Eliade s'explique par le fait qu'il est une tentative d'explication du monde, un effort de connaissance des faits sociaux. Quel est le secret de la création? Comment les hommes et les femmes ont été créés? De ce

⁸⁰ Honoré de Balzac: *La vieille fille*, Paris, Éditions Garnier frères, 1957, p. 226.

⁸¹ Mircea Eliade: *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 16-17.

point de vue, le mythe peut être considéré comme le creuset de l'expérience d'un groupe social donné puisqu'il traduit ses «faits et gestes» à une période précise de son histoire. Par exemple, le mythe de Maié, objet de notre étude, a pour objectif de donner une signification du mariage et de la polygamie dans la société «kru» de l'ouest de la Côte d'Ivoire. Grâce aux mythes, les hommes apprennent non seulement comment tel fait social est venu à l'existence, mais aussi et surtout, ils font la connaissance de l'origine du monde et de sa création. Le caractère sacré du mythe s'explique par le fait qu'il renferme des connaissances considérées comme «ésotériques» et qui ne se dévoilent en principe aux néophytes qu'au cours des cérémonies d'initiation.

Dans certains pays de l'Afrique de l'ouest comme la Côte d'Ivoire, tout le monde n'a pas accès aux mythes. Le mythe qui englobe les pensées religieuses, sociales et politiques de la société qui l'a généré est perçu dans maints endroits du monde comme l'expression du sacré. Mieux, il constitue le message de l'âme collective d'un peuple. C'est pourquoi, Roger Caillois fait observer:

Le mythe, au contraire, appartient par définition au collectif, justifie, soutient et inspire l'existence et l'action d'une communauté, d'un peuple, d'un corps de métier ou d'une société secrète. Exemple concret de la conduite à tenir et précédent, au sens juridique du terme, dans le domaine fort étendu alors de la culpabilité sacrée, il se trouve, du fait même, revêtu, aux yeux du groupe, d'autorité et de force coercitive.⁸²

Les mythes, en se posant comme le réceptacle des désirs et de la vision du monde des peuples jouent dans certaines sociétés un rôle important dans l'organisation sociale. Ils nourrissent la conscience collective en tissant dans l'imaginaire des assurances pour suppléer au vide des angoisses existentielles. Ils permettent à l'individu d'intégrer son existence à la connaissance de l'univers en lui fournissant des modes de pensée pour

⁸² *Le mythe et l'homme, Ibid.*, pp. 181-182.

l'aider à mieux appréhender les phénomènes de la vie et de la nature. Dans les sociétés stratifiées ou à castes, les individus se distinguent depuis leur naissance des uns et des autres par une répartition du travail social. Concernant la question des castes dans les sociétés africaines, Joseph Ki-Zerbo fait l'observation suivante:

La caste est une division de la société à caractère fonctionnel. Elle a une signification économique, et correspond sans doute à une forme de division du travail. Épanouie dans les sociétés à structure étatique, elle existe déjà au niveau du clan avec une structure plus ou moins hiérarchisée et plus ou moins séparée du reste de la société par l'endogamie. Chez les Bambara par exemple, on distingue: les piroguiers, les griots, les cordonniers, et corroyeurs dont les femmes sont teinturières et les forgerons (noumou) qui sont subsidiairement médecins-magiciens et dont les femmes sont potières.⁸³

Par exemple, des personnes appartenant à la classe des pêcheurs ne pourront pas pénétrer les mythes de celles qui font partie de la classe des chasseurs et vice versa. Pour exercer ces deux métiers, il fallait subir une initiation au préalable. Celle-ci consiste à apprendre au néophyte le langage des animaux ou des poissons et les différents sacrifices à faire pour rendre la chasse ou la pêche fructueuse. Cette «science» de la nature et des faits sociaux que l'apprenant essaie d'acquérir, comme l'indique si bien Mircea Eliade dans son ouvrage *Aspects du mythe* est d'ordre ésotérique: «Connaître l'origine d'un objet, d'un animal, d'une plante, etc., équivaut à acquérir sur eux un pouvoir magique, grâce auquel on réussit à les dominer, à les multiplier ou à les reproduire à volonté».⁸⁴ C'est cette connaissance «magique» qui symbolise le savoir que les hommes essaient de conserver jalousement à travers les mythes. C'est pour corroborer cet état de fait que Georges Méautis résume la relation entre mythes et croyances sociales en ces quelques mots: «Dites-moi quels sont les mythes d'un peuple et je vous dirai ce qu'il est».⁸⁵ En

⁸³ Joseph Ki-Zerbo: *Le monde africain noir*, Paris, Hatier, 1968.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵ Georges Méautis: *Le mythe de Prométhée, son histoire et sa signification*, Paris, Neuchatel, 1919, p. 4.

effet, le mythe de Maïé permet de comprendre l'origine du mariage entre hommes et femmes chez les populations de l'ouest de la Côte d'Ivoire. Celui de la reine Pokou explique les sacrifices humains⁸⁶ chez les peuples du centre de la Côte d'Ivoire.

L'idée selon laquelle les mythes fondent la conscience des peuples est vraie si l'on se réfère à une certaine époque lointaine où les mythes avaient pour fonction de donner une signification aux phénomènes de la nature qui restaient des mystères pour l'homme. Mais, de nos jours, le développement de la science a relégué les mythes à l'arrière-plan comme type de construction intellectuelle. Les mythes, sans avoir disparu de la vie des hommes ont beaucoup perdu de leur superbe. Très peu de personnes, à notre époque, se fient encore au contenu du message des mythes anciens. Mais, aussi paradoxal que cela puisse être, malgré toutes ces turpitudes et déboires, le mythe continue de nourrir toujours les rêves de l'humanité. Selon Roger Caillois, les raisons d'une telle longévité s'expliquent par le fait que «le mythe ayant perdu sa puissance morale de contrainte est devenu un objet de jouissance esthétique»⁸⁷ c'est-à-dire qu'il sert à la création littéraire et artistique. Il est alors placé sous la catégorie de l'imaginaire. Raison pour laquelle, les hommes continuent jusqu'à nos jours à puiser dans leur vaste répertoire d'explications cosmogoniques des sujets, des thèmes, des idées pour entretenir leur imagination et leurs fantasmes. C'est pourquoi, Albert Camus affirme que «les mythes sont faits pour que l'imagination les anime».⁸⁸ En effet, l'essentiel des œuvres littéraires classiques des écrivains européens se fondent sur les mythes gréco-latins. Par exemple, la réécriture du mythe de Prométhée a permis à Albert Camus d'écrire *Le mythe de Sisyphe* et André

⁸⁶ Il faut souligner que les sacrifices humains mentionnés dans *Assémien Déhylé* avaient cours dans un passé très lointain. Ils n'existent plus aujourd'hui dans la société ivoirienne.

⁸⁷ *Le mythe et l'homme*, *Ibid.*, pp. 181-182.

⁸⁸ Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 163.

Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, deux ouvrages que nous étudierons dans les pages ultérieures de notre analyse.

Toujours dans le même sens, Mircea Eliade fait remarquer dans son livre *La nostalgie des origines*: «La recherche anxieuse des origines de la vie et de l'esprit, la fascination exercée par les mystères de la nature, ce besoin de pénétrer et de déchiffrer les structures internes de la matière, que toutes ces aspirations et ces impulsions dénotent une sorte de nostalgie du primordial, de la matrice originelle universelle. La matière, la substance, représente l'origine absolue, le commencement de toutes choses: cosmos, vie, esprit».⁸⁹ La «recherche anxieuse des origines» doit être comprise comme l'ardent désir des hommes de comprendre et d'expliquer les phénomènes naturels et sociaux. De ce point de vue, on peut dire que le mythe qui tire son fondement dans la «fascination exercée par les mystères de la nature» apparaît plus comme une école de pensée, soucieuse comme le dit si bien Eliade de «pénétrer et de déchiffrer les structures internes de la matière».

Si le mythe se fixe pour objectif de chercher la «vérité» en perçant les mystères de la nature, pourquoi est-il toujours perçu comme faisant partie du domaine de l'irrationnel? Autrement dit, quel sens peut-on donner au message contenu dans les mythes? Mieux, si les «histoires» véhiculées par les mythes sont loin d'être la vérité, pourquoi les hommes jusqu'à aujourd'hui n'arrivent pas à s'en départir totalement?

⁸⁹ Mircea Eliade: *La nostalgie des origines: Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971, p. 77.

D. Le mythe selon les surréalistes (André Breton et Louis Aragon)

La nostalgie des origines doit être comprise comme le souci des hommes d'explorer les profondeurs de l'inconscient et de retrouver le royaume de l'enfance. Et à ce propos, André Breton fait remarquer fort justement:

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. C'est un peu pour lui la certitude de qui, étant en train de se noyer, repasse en moins d'une minute, tout sur l'insurmontable de sa vie (...) c'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la «vraie vie»; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace et sans aléas de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent. C'est comme si l'on courait encore à son salut, ou à sa perte.⁹⁰

C'est cette «nostalgie des origines» que Breton assimile certainement à l'enfance qui représente, selon lui, la «vraie vie». Le qualificatif «vraie vie» signifie que l'enfance est le moment de l'existence où l'on peut donner libre cours aux rêves les plus démesurés et manifester le plus de liberté concrète dans la vie en libérant ses passions dans une société complexe et libérale. Pour Louis Aragon, l'un des membres fondateurs du mouvement surréaliste, les mythes qui tirent leur source dans l'enfance de l'humanité revêtent une grande importance puisqu'il les perçoit comme des rêves véritables: «Je n'avais pas compris que le mythe est avant tout une réalité et une nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant».⁹¹ Raison pour laquelle, il introduit le concept de «mythe nouveau» qui libère l'imagination et permet à la conscience de se déployer. Mais de quelle vérité des rêves parlent les surréalistes quand on sait que le rêve, à cause de son caractère «irrationnel», donne une analyse confuse de la réalité? En d'autres termes, que cache la notion de «vérité» des rêves telle que perçue par les surréalistes?

⁹⁰ *Manifestes du surréalisme, Ibid.*, p. 52.

⁹¹ Louis Aragon: *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926 renouvelé en 1953, p. 140.

Jacqueline Chénieux-Gendron, dans son ouvrage intitulé *Le surréalisme*, apporte un éclairage sur la notion de vérité telle que perçue par les surréalistes:

Entre muthos et logos, disait Platon au second livre de *La République*, entre les mythes d'Hésiode, ou d'Homère, et la parole philosophique, à prétention rationnelle, il faut choisir. Entre la parole servant à créer l'illusion, bienfaisante ou malfaisante, et le discours réglé pour conquérir la vérité, le surréalisme a choisi la première. On retrouve donc ici en première approximation le mouvement vers le passé qui caractérise si souvent le surréalisme, mais mouvement en forme de boucle qui prétend en même temps servir de phare à la modernité en prenant les aspects les plus irrationnels de la pensée humaine (...). Ce qui pèse en effet contre le logos, c'est l'utilisation qu'en fait le rationalisme, et sa prétention à exorciser le mythe par la raison.⁹²

Les surréalistes veulent puiser dans les profondeurs de l'inconscient pour trouver le véritable sens du mythe alors que les philosophes, à l'image de Platon, dans le second livre de *La République*, oppose le «Logos», discours logique et rationnel «réglé pour conquérir la vérité» et le «Muthos» dont la puissance d'imagination «sert à créer l'illusion». La principale différence entre philosophes et surréalistes sur la question du mythe est que le discours philosophique, à travers le «Logos» vise à prouver, à convaincre et à persuader alors que celui des surréalistes pose le problème de la croyance aux faits merveilleux, à l'irrationnel. Pour les philosophes, le discours mythique, à cause de son caractère irrationnel, crée des «affabulations» alors que le «Logos», à leurs yeux, est un discours rigoureux, logique et vérifiable. Le «Logos», selon Aristote qui a formalisé la logique opérative des Grecs, aboutit au syllogisme, un raisonnement qui fonde une conclusion sur deux propositions posées au départ comme vraies. L'objectif d'Aristote est d'analyser les différents arguments dans un ordre logique (la majeure, la mineure, la conclusion). Comme exemple de syllogisme, citons celui-ci:

Tous les habitants de la Louisiane aiment les écrevisses

⁹² Jacqueline Chénieux-Gendron: *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 143.

Or Souleymane Fofana habite la Louisiane
Donc Souleymane Fofana aime les écrevisses.

La conclusion «Fofana aime les écrevisses» ne peut être vraie que si les deux prémisses de départ à savoir «Tous les habitants de la Louisiane aiment les écrevisses» (majeure) et «Or Fofana habite la Louisiane» (mineure) sont vérifiables. Le syllogisme apparaît comme un discours logique dans son argumentation, mais il peut aboutir à des contrevérités. C'est le mythe totalisant qui ignore les exceptions. Dans la mesure où Souleymane Fofana (il s'agit de moi) n'aime pas du tout les écrevisses.

Au total, la vérité recherchée par les surréalistes est plus une vérité de signification qu'une vérité scientifique dont la prétention est totalisante. La modernité dont parle Louis Aragon, quand il nous explique le mythe nouveau est celle qui permet à l'imagination de prendre sa revanche sur la raison. Il explique dans *Le paysan de Paris* ce concept de la manière suivante:

Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle? Aurais-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien? Je le vois qui se perd dans chaque homme, qui avance dans sa propre vie comme un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, qui se défait progressivement du goût de la perception de l'insolite.⁹³

Ce que Louis Aragon appelle le merveilleux quotidien n'est rien d'autre que le goût de l'insolite et le retour au royaume de l'enfance qui, de l'avis de Mircea Eliade, atteste d'une «nostalgie des origines». Pour les surréalistes, l'imagination est un lieu où on peut non seulement se recréer en revivant «la meilleure part de son enfance», mais c'est aussi

⁹³ *Le paysan de Paris, Ibid.*, pp. 15-16.

une faculté qui permet d'interpréter la réalité en prenant une distance par rapport aux choses et au monde. Aussi, l'analyse des mythes nous renvoie à la nature de l'imagination qui, selon Paul Ricœur: «a une fonction de prospection, d'exploration à l'égard des possibles de l'homme».⁹⁴

Philippe Lavergne, dans son ouvrage intitulé *André Breton et le mythe* décrit l'attitude des écrivains surréalistes à l'égard du mythe en ces termes: «Le surréalisme ne fait que proposer une interprétation ouverte des mythes qui revêt à la fois un caractère d'explication et d'expérience: non content de les adapter à sa pensée, sans aucunement les démystifier, Breton nous propose une vie des mythes, en tant qu'ils permettent une compréhension plus claire de l'homme et du monde. Aussi, cette nécessité tant de fois proclamé d'élaborer de nouveaux mythes ne doit-elle pas nous étonner outre mesure».⁹⁵

En définitive, pour Mircea Eliade comme pour André Breton et Louis Aragon, les mythes ne sont pas des fabulations purement imaginaires dans la mesure où ils cachent non seulement des «vérités» profondes, mais aussi et surtout, ils sont une tentative d'explication du monde. Si les mythes constituent, comme nous l'avons démontré plus haut une sorte de destin historique parce qu'ils fondent la conscience des peuples, force est cependant de reconnaître que les intellectuels, en fonction du message qu'ils veulent envoyer, créent parfois du nouveau à partir des poncifs anciens. Leur objectif est de dépoussiérer les mythes anciens pour les adapter à de nouvelles époques. Aussi, la question que l'on peut se poser est celle-ci: quelle est l'exploitation que la littérature fait des mythes?

⁹⁴ Paul Ricœur: *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 140.

⁹⁵ Philippe Lavergne: *André Breton et le mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1985 p. 77.

E. Mythe et littérature

Il s'agira dans cette partie de notre travail de faire une interprétation idéologique des mythes en l'occurrence du mythe de Prométhée⁹⁶, version Eschyle qui a l'avantage d'être la plus ancienne et la plus complète. Et ce, à la lumière des œuvres d'Albert Camus à savoir *L'Étranger* et *Le mythe de Sisyphe*, de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre et de *Prométhée mal enchaîné* d'André Gide. Dans une seconde partie de notre étude, nous allons montrer comment les sujets développés par ces auteurs ci-dessus concernant les mythes se retrouvent dans les œuvres des écrivains ivoiriens.

La liberté est un thème récurrent dans les œuvres d'Albert Camus, Jean-Paul Sartre, et André Gide. Tout comme Prométhée qui s'est révolté contre les dieux de l'Olympe en désobéissant aux ordres de Zeus, ces trois écrivains cités ci-dessus, devant l'injustice et le désespoir de la vie n'entendent pas cependant remettre le sort des humains à un quelconque dieu, fût-il le «sauveur». Profondément humanistes, ils croient que l'homme est à la mesure de toute chose.

Dans *L'Étranger* d'Albert Camus, malgré le fait que Meursault est traqué par le destin, (sa mère vient de mourir, il est condamné à mort après avoir tué un Arabe...), il refuse néanmoins aux dernières heures de sa vie de se repentir, comme le recommande les enseignements religieux, pour sauver son âme. C'est la même attitude qu'adopte Prométhée dans le mythe ancien quand il a refusé de présenter ses excuses à Zeus, en dépit du fait qu'il souffrait le martyr. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, malgré le fait que Sisyphe sait que son «sort est sans espoir», parce qu'il est condamné par les dieux «à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne»⁹⁷, il trouve en lui les

⁹⁶ Eschyle: *La Prométhéide, trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Paris, Chamuei Éditeur, 1895.

⁹⁷ Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 6.

ressources nécessaires pour résister. Comme Prométhée du mythe ancien qui a tenu tête aux dieux de l'Olympe, il ploie sous le lot de la souffrance mais ne cède pas. Albert Camus qualifie l'action de Sisyphe en ces termes: «On ne découvre pas l'absurde sans être tenté d'écrire quelque manuel de bonheur. Il arrive aussi bien que le sentiment de l'absurde naisse du bonheur (...). Elle chasse de ce monde un dieu qui y était entré avec l'insatisfaction et le goût des douleurs inutiles. Elle fait du destin une affaire d'homme, qui doit être réglée entre les hommes. Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose».⁹⁸

Chez Jean-Paul Sartre aussi, on retrouve ce même sentiment de révolte face aux dieux dont Prométhée a été l'instigateur. S'inspirant certainement de Prométhée qui a pris sa responsabilité en dérobant aux dieux une étincelle de feu sacré et qui par la suite a communiqué ce secret aux «Titans» (les humains), Sartre a construit toute sa philosophie (L'Existentialisme) autour de la responsabilité et de la liberté. Dans *La Nausée*, Antoine Roquentin qui ne semble pas comprendre sa place dans le monde éprouve de la répugnance face à la vie. La nausée qu'il ne cesse d'avoir n'est rien d'autre que le dégoût de la vie. Il se construira une identité à partir du moment où il se rendra compte qu'il peut vivre sa vie comme une contingence (L'en-soi chez Sartre), mais comme une conscience (Pour-soi) qui lui permet de prendre une distance par rapport aux choses. Le cogito Sartrien est exprimé dans *La Nausée* en ces termes: «Ma pensée, c'est moi: voilà pourquoi je ne peux pas m'arrêter... C'est moi, c'est moi qui me tire du néant auquel j'aspire: la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de me faire exister, de m'enfoncer dans l'existence».⁹⁹

⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁹ Jean-Paul Sartre: *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1939, p. 143.

Pour Sartre donc, la liberté et la responsabilité sont au fondement de toute existence humaine dans la mesure où seul l'homme peut donner un sens à sa vie.

Autre interprétation idéologique du mythe de Prométhée est celle faite par André Gide. Dans son ouvrage *Le Prométhée mal enchaîné*, il ressuscite le «Prométhée antique», le délivre de ses chaînes et le débarque à Paris. Contrairement au Prométhée des mythes anciens qui est tombé amoureux des humains, celui de Gide les déteste. Il le dit clairement: «Je n'aime pas les hommes, j'aime ce qui les dévore».¹⁰⁰ Alors le Prométhée de Gide tombe éperdument amoureux de son oiseau chétif et maladif qu'il n'hésite pas à nourrir avec son propre sang. Cette réécriture contemporaine du mythe de Prométhée qui modifie le sens du mythe originel peut paraître anti-humaniste, mais elle ne l'est pas en réalité. L'histoire de l'aigle qui a besoin d'affection et d'amour chez Gide n'est rien d'autre que l'histoire des Titans (les humains) que relate le mythe antique. Sous la plume de Gide, les hommes deviennent des «Zeus» et ont droit de vie ou de mort sur les autres espèces vivantes. C'est pourquoi, le Prométhée de Gide demande aux nouveaux «dieux» de l'Olympe d'être tolérants et généreux: «Messieurs, il faut se dévouer à son aigle. Il faut aimer son aigle, l'aimer pour qu'il devienne beau; car c'est parce qu'il sera beau que vous devez aimer votre aigle».¹⁰¹ Gide n'appelle pas les humains, comme le fait Sartre et Camus dans leurs œuvres littéraires, à se révolter contre les «dieux» et contre le destin qui est parfois cruel. Il demande la compréhension des nouveaux «dieux» de la terre et du ciel pour construire un monde de justice, d'égalité, et de prospérité. Comme on peut le constater, les différentes interprétations du mythe de Prométhée dont nous avons fait cas dans notre étude peuvent présenter de profondes déviations par rapport au mythe

¹⁰⁰ André Gide: *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Gallimard, 1925, p. 64.

¹⁰¹ André Gide, *Ibid.*, p. 77.

d'origine. Loin d'être des contradictions, toutes ces réécritures attestent de la richesse sémantique du mythe qui se prête aisément à une multitude d'interprétations sur le plan littéraire et artistique.

Qu'en est-il maintenant du mythe de Maïé? Comment les thèmes de la liberté et de la révolte sont traités dans les œuvres des Bohui Dali, Zadi Zaourou, Régina Yaou et Bernard Dadié? Les écrivains ivoiriens ont-ils une vision passéiste, actuelle ou futuriste du mythe? Telles sont quelques unes des questions auxquelles nous aurons à répondre dans le chapitre de notre travail intitulé «Le mythe dans l'Afrique d'aujourd'hui».

III. LE MYTHE DANS L'AFRIQUE D'AUJOURD'HUI

Que recouvre aujourd'hui la notion de mythe dans les sociétés africaines en général et dans la société ivoirienne en particulier? Quelle est son importance dans l'Afrique d'aujourd'hui?

A. Vision moderne

Lors d'un récent séjour en Côte d'Ivoire (Juillet 2003), nous avons constaté que les mythes ne sont pas restés à l'état statique. Le mythe, comme tout phénomène social, vit, évolue en se transformant, disparaît et réapparaît à des moments précis de l'histoire d'une communauté donnée. De nos jours, les mythes anciens ont perdu leur signification originelle pour épouser les nouvelles réalités socio-économiques de la société ivoirienne. C'est pour saisir cette nouvelle vision du mythe que nous avons décidé de le redéfinir. Comment la notion de mythe est-elle perçue et vécue aujourd'hui dans les nouvelles sociétés post-coloniales africaines en général et dans la société ivoirienne en particulier?

J. Girard, dans son ouvrage intitulé *Dynamique de la société ouobé: loi des masques et coutume* apporte un début de réponse à cette interrogation:

Pour la grande majorité de la population ouobé-guéré actuelle, la vie journalière se calque étroitement sur l'événement mythique primordial situé non pas dans la nuit des temps, mais dans un passé si proche qu'il imprègne le présent et le conditionne. Cependant, si le mythe demeure et continue d'être perçu comme tel, sa forme se modifie. Les événements nouveaux sont repensés, réinterprétés de façon à s'insérer dans l'explication cosmogonique traditionnelle et à apporter une preuve supplémentaire de la vérité. À l'usage, différentes versions du même événement apparaissent, coexistent et sont simultanément considérées comme exactes. Peu à peu, le modèle archaïque tombe dans l'oubli car il ne coïncide plus avec les connaissances présentes. Retrouver le mythe à l'état pur, nous paraît impossible. Il en va ainsi chez les ouobé.¹⁰²

Il faut souligner que les «ouobé» sont une communauté humaine localisée à l'ouest de la Côte d'Ivoire. Le mythe de Maié prend racine dans cette partie du territoire ivoirien.

¹⁰² J. Girard: *Dynamique de la société ouobé: loi des masques et coutumes*, Dakar, Ifan, 1967, p. 25.

J. Girard veut simplement souligner dans son analyse que les mythes peuvent se vider de leur contenu spirituel avec les multiples transformations de la société. Cela est d'autant plus vrai que la plupart des sociétés africaines ont connu l'influence de la culture occidentale à travers la colonisation. Par exemple, l'avènement du christianisme et de l'islam en Afrique s'est matérialisé par le bouleversement des croyances animistes qui constituaient les ressorts de l'organisation sociale de cette partie du monde.

La «Grande Royale» rend compte de ce choc culturel entre l'Occident et l'Afrique dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane en ces termes:

Il y a cent ans, notre grand-père, en même temps que tous les habitants de ce pays, a été réveillé un matin par une clameur qui montait du fleuve. Il a pris son fusil et, suivi de toute l'élite, s'est précipité sur les nouveaux venus. Son cœur était intrépide et il attachait plus de prix à la liberté qu'à la vie. Notre grand-père, ainsi que son élite, ont été défaits. Pourquoi? Comment? Les nouveaux venus seuls le savent.¹⁰³

Et de conclure: «Il faut aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison».¹⁰⁴ En demandant aux Africains de prendre ce qui est positif dans les autres cultures, la «Grande Royale» veut simplement dire qu'aucune culture ne peut vivre en autarcie. «L'art de vaincre sans avoir raison» peut être compris comme la volonté de la «Grande Royale» de débarrasser les cultures africaines des oripeaux du passé afin de les adapter à leur temps. C'est le parti pris du présent contre le passé. À l'instar de la «Grande Royale» qui veut ouvrir les cultures africaines sur l'extérieur, les écrivains de Côte d'Ivoire également, tout en s'inspirant des mythes anciens de leur pays, les ont réactualisés pour en inventer d'autres plus modernes qui collent aux réalités sociales et culturelles de la société dans laquelle ils vivent présentement. Pour Barthélémy Kotchy, la modernité recherchée par les écrivains ivoiriens n'est rien d'autre qu'un mélange d'ancien et de nouveau, qui de

¹⁰³ Cheikh Hamidou Kane: *L'aventure ambiguë*, préface de Vincent Monteuil, Paris, Julliard, 1961, p. 47.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 47.

son point de vue peut se résumer par l'image métaphorique suivante: «Il faut que le vieux vin soit mis dans une bouteille neuve».¹⁰⁵ Ce qui signifie que la modernité ne doit pas exclure ou effacer l'héritage culturel ivoirien. Zadi Zaourou demande aux écrivains africains d'offrir un idéal au peuple au lieu de lui servir des mythes anciens qui ne sont plus d'actualité:

Oui, il faut dépasser aussi les mythes. Les mythes sont bons à un moment donné, mais il ne faut pas oublier non plus que le mythe a sa propre logique et qu'il peut devenir un facteur d'égarement du peuple aussi. Au lendemain de l'indépendance, c'était normal. Moi, je ne dirais même pas qu'il fallait des pièces historiques pour galvaniser le peuple. Je dirais qu'il avait des horaires historiques à corriger. Qu'on salisse l'image de quelqu'un comme Samori, non. Nous Africains, on doit restituer à l'histoire africaine sa véritable image. Le théâtre peut là jouer un rôle. Mais, je pense que ce n'est pas des mythes qu'il faut servir au peuple, c'est un idéal qu'il faut lui forger. Et à mon avis, le mythe n'est pas le meilleur vecteur de l'idéal.¹⁰⁶

Quel est donc cet idéal que l'écrivain doit offrir au peuple?

B. La quête du modernisme des écrivains ivoiriens

La modernité que les écrivains africains recherchent est celle qui permet à l'artiste, tout en s'inspirant de l'époque passée, d'actualiser son œuvre en y mettant les idées, les faits, les aspirations de son temps. Pour Jean-Marie Adiaffi, la véritable modernité ne saurait être un retour servile au passé (authenticité africaine), ni mimétisme de la civilisation occidentale:

Je ne crois pas à toutes ces notions de retour aux sources ou d'authenticité parce que c'est une mystification. Moi, je parle de retour au peuple. C'est le peuple qui a créé ses valeurs. Par conséquent, si on retourne à ce peuple, si on lui donne réellement la parole, si on lui donne réellement le pouvoir, pas seulement politique (évidemment le pouvoir politique, c'est le moteur de tout le pouvoir), mais si on lui en donne vraiment les moyens, ce peuple est à même de recréer une nouvelle histoire, une culture, parce que le problème est qu'une civilisation est

¹⁰⁵ Barthélémy Kotchy: *La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, l'Harmattan, 1984, p. 48.

¹⁰⁶ Interview de Zadi Zaourou parue dans la revue littéraire *Bayreuth African Studies*, Série 8, Allemagne, Eckhard Breiting and Reinhard Sander, 1986, p. 69.

une réponse à un moment donné, dans le temps et dans l'espace par une société dans ses rapports avec le monde. Cette réponse n'est donc pas éternelle. On ne peut pas de nos jours continuer, sous couleur de retour aux sources, alors que nous avons une nouvelle histoire à édifier et de nouveaux problèmes à résoudre, de transposer servilement les réponses à d'autres questions. Il y a de nouvelles questions, donc des nouvelles réponses. C'est pour ça qu'il faut éviter deux choses: d'un côté recopier servilement le modèle occidental qui n'a rien à voir avec notre univers, et de l'autre côté aussi, il ne faut pas non plus recopier servilement les formes anciennes, car malgré leur beauté, ça a été un moment donné.¹⁰⁷

Et d'inviter les Africains à suivre l'exemple allemand en bâtissant du neuf à partir de l'ancien:

À Berlin, j'ai vu quelque chose qui m'a vraiment frappé, c'est l'église, une cathédrale qui a été détruite à moitié et ils ont fait une église d'un côté et une tour de l'autre et ils ont laissé les ruines qui n'ont pas été enlevées. Voilà la métaphore de ce que je veux c'est-à-dire une espèce de nouvelle construction à partir des ruines. Il faut que cet édifice s'élève sur les ruines parce que ça a été détruit par le colonialisme. Par conséquent, c'est sur cette racine-là, sur cette valeur que nous devons édifier la nouvelle civilisation. Mais ne pas vouloir prendre les ruines telles quelles, parce que de toute façon, ça ne sert plus à rien. Mais, il ne faut pas non plus les rejeter. Il faut de nouvelles formes à partir de là.¹⁰⁸

Tout comme Jean-Marie Adiaffi qui soutient que la véritable modernité ne saurait être un «retour servile au passé» (authenticité africaine), Zadi Zaourou et Bohui Dali refusent également «d'être prisonniers de l'idéologie ancienne que servaient les arts anciens africains».¹⁰⁹ Les intellectuels ivoiriens en général, à travers la réécriture des mythes et contes qui constituent le substrat culturel de leur pays, entendent transformer leur société. Cette métamorphose, selon Zadi, ne peut se réaliser qu'à quatre conditions:

- 1) S'inspirer de la tradition et non la proposer à la société d'aujourd'hui, telle quelle.
- 2) Reconnaître que les anciens ont été géniaux en matière de production artistique mais n'éprouver aucun complexe vis-à-vis d'eux. Au contraire, prendre

¹⁰⁷ Interview de Jean-Marie Adiaffi parue dans la revue littéraire *Bayreuth African Studies*, Séries 8, *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁸ Jean-Marie Adiaffi, *Ibid.*, pp. 32.

¹⁰⁹ Citation prise dans le livre de Zadi Zaourou: *La guerre des femmes*, Abidjan, NEI, 2001, p. 132.

connaissance de leurs œuvres, en comprendre les fondements et canons esthétiques, créer du nouveau à partir des poncifs anciens.

3) Comprendre que la création artistique n'est pas une activité ethnosociologique et savoir manifester concrètement la liberté d'initiative sans laquelle il ne saurait y avoir d'art ni de créateur d'art.

4) Tirer profit du brassage des peuples qui caractérise notre époque et ne pas hésiter à prendre aux autres cultures, africaines ou extra africaines, ce qu'elles ont de mieux dans le domaine de l'art pour féconder notre propre imagination et créer des œuvres qui ne s'adressent pas qu'à la seule sensibilité du public africain.¹¹⁰

Cette quête de modernisme de l'artiste ou de l'écrivain n'est pas un fait nouveau dans l'histoire de la littérature. Elle a une histoire qu'il convient de connaître pour toute personne s'intéressant à la modernité dans le domaine des arts.

C. La modernité en littérature et dans les arts

1. La modernité selon Baudelaire

Baudelaire, dans son ouvrage *Le peintre de la vie moderne* se fait le chantre du modernisme dans le domaine des arts (peinture):

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité.¹¹¹

Pour Baudelaire donc, la beauté se conjugue forcément avec l'époque présente qu'il désigne par «le transitoire, le contingent, le fugitif». Elle n'est pas, selon lui, immobile, statique, comme veut le faire croire les amoureux des vestiges du passé:

Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable (...). Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais

¹¹⁰ *La guerre des femmes, Ibid.*, p. 132.

¹¹¹ Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Éditions du chêne, 1945, p. 24.

cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente.¹¹²

Pour Baudelaire donc, le beau se métamorphose au fil des siècles pour prendre les couleurs, le parfum, et les formes de son époque. Les éléments du passé qui conditionnent le refus de Baudelaire sont «le costume, la coiffure, et le geste, le regard, et le sourire». À ce propos, il fait remarquer fort justement:

Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la moire antique, du satin à la reine, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, balancée par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée. Le tissu et le grain ne sont pas les mêmes que les étoffes de l'ancienne Venise ou dans celles portées à la cour de Catherine. Ajoutons aussi que la coupe de la jupe et du corsage est absolument différente, que les plis sont disposés dans un système nouveau, et enfin que le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne.¹¹³

L'opposition entre le beau d'hier et le beau d'aujourd'hui développée dans *Le peintre de la vie moderne* rappelle étrangement une intense et longue querelle (1635-1715) entre les «Anciens» et les «Modernes». Pour les «Anciens», à l'image de Nicolas Boileau, Jean Racine et La Fontaine pour ne citer que ceux-ci, les écrivains grecs de l'Antiquité sont les «meilleurs» parce que, selon eux, ces derniers ont non seulement atteint la perfection par excellence dans leurs écrits, mais aussi et surtout parce qu'ils ont «tout dit». Pour ce faire, les «Anciens» proposent d'imiter les écrivains grecs, qui sont, à leurs yeux, «détenteurs exclusifs du beau». S'opposent en partie à ce point de vue, les «Modernes» conduits par Molière, qui tout en reconnaissant le génie et la valeur intrinsèque des écrivains grecs, pensent que la littérature ne doit pas rester figée à une seule époque, fût-elle la meilleure. Pour eux, la littérature ainsi que les mythes qui constituent les ressorts de l'organisation sociale doivent évoluer pour épouser les couleurs de leur temps. Celles-ci, il faut le

¹¹² *Le peintre de la vie moderne, Ibid.*, p. 24.

¹¹³ *Ibid.*, p. 25.

rappeler, est marquée par le début de la renaissance avec la découverte le 12 octobre 1492 de l'Amérique (le mythe du nouveau monde) par Christophe Colombe et par la révolution française qui s'est soldée par la prise de la «Bastille» le 14 juillet 1789. La «Bastille» était une prison à Paris et elle était l'un des symboles du pouvoir autoritaire de la monarchie. Sa prise signifie la fin du pouvoir dictatorial du roi Louis XVI et l'avènement d'idées nouvelles conduisant à un régime républicain. Autant de faits qui ne laissent pas indifférents les «Modernes». Baudelaire reprend en son compte les idées des «Modernes», puisqu'il soutient que l'actualité doit être préférée parce qu'elle a sa beauté qui appartient au temps présent, comme les autres ont leur beauté qui leur fut propre. La beauté Baudelairienne est un processus dynamique qui ne saurait être otage d'une seule période, encore moins d'un groupe d'écrivains du passé.

2. Modernité Baudelairienne et identité

La modernité, selon le point de vue de Baudelaire rime également avec identité dans la mesure où elle ne prend en compte que les caractéristiques d'une époque déterminée. Elle peut se définir comme tout ce qui convient au temps présent. En ce sens, Amin Maalouf, dans son ouvrage intitulé *Les identités meurtrières* fait remarquer fort justement:

Serais-je en train d'exagérer si je disais que j'ai bien plus de choses en commun avec un passant choisi au hasard dans une rue de Prague, de Séoul, ou de San Francisco, qu'avec mon propre arrière-grand-père? Non seulement dans l'aspect, dans le vêtement, dans la démarche, non seulement dans le mode de vie, le travail, l'habitude, les instruments qui nous entourent, mais aussi dans les conceptions morales, dans les habitudes de pensée. Ainsi que dans les croyances. Nous avons beau nous dire chrétiens, ou musulmans, ou juifs, ou bouddhistes, ou hindouistes, notre vision du monde comme l'au-delà n'a plus guère de rapport avec celle de nos «coreligionnaires» qui vivaient il y a cinq cents ans. Pour la grande majorité d'entre eux, l'enfer était un lieu aussi réel que l'Asie Mineure ou l'Abyssinie, avec des diables aux pieds fourchus qui poussaient les pécheurs vers le feu éternel comme dans les peintures apocalyptiques. Aujourd'hui, plus

personne, ou presque ne voit les choses de la sorte. J'ai pris l'image la plus caricaturale, mais c'est tout aussi vrai de l'ensemble de nos conceptions, dans tous les domaines. Bien des comportements qui sont aujourd'hui parfaitement acceptables pour le croyant auraient été inconcevables pour ses «coreligionnaires» d'autrefois (...). Si nous vivions parmi eux, avec nos comportements d'aujourd'hui, nous aurions tous été lapidés dans la rue, jetés dans un cachot, ou brûlés sur un bûcher pour impiété, pour débauche, pour hérésie, ou pour sorcellerie.¹¹⁴

L'identité, vue sous cet angle est plus culturelle que biologique. Elle se revêt comme un ensemble de symboles (personnages, modes, objets d'art, musiques, habitudes alimentaires, distractions...) dont nous avons en commun avec tous les autres êtres humains à une période précise de notre histoire. Ce patrimoine culturel universel que Amin Maalouf appelle modernité, loin de consacrer la domination d'une culture sur les autres, doit être, comme l'a fait remarquer Senghor le lieu du: «rendez du donner et du recevoir». Cette nouvelle modernité va inévitablement engendrer des comportements identitaires et c'est ce qui fait que «nous sommes plus proches de nos contemporains que de nos ancêtres».¹¹⁵ Baudelaire ne dit pas le contraire quand il affirme «qu'il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente».¹¹⁶ En d'autres termes, les éléments qui ont composé la modernité d'hier ne sont pas les mêmes que celle d'aujourd'hui. La principale critique contre la modernité de Baudelaire est qu'il fait, selon nous un culte «exagéré» du nouveau en fermant les yeux sur la valeur du passé. En effet, nous pensons que la véritable modernité doit s'interpréter comme un flot de courants multiples qui traverse tous les siècles. Et ce, à l'image de notre identité «hybride» qui est au confluent de plusieurs traditions religieuses, politiques

¹¹⁴ Amin Maalouf: *Les identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset et Frasnelle, 1998, pp. 117-118.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁶ *Le Peintre de la vie moderne, Ibid.*, p. 24.

culturelles et linguistiques et qui amène Adelaide Russo à s'interroger sur le sens de l'identité francophone: «Le constat de cette incorporation s'étend au-delà de l'espace nord-américain. Pour cette raison, nous voulons aborder la francophonie dans sa diversité, sa spécificité et sa généralité problématique. On s'interroge à Paris sur ce que cela veut dire d'être Parisien au commencement du troisième millénaire (...), à Bruxelles, on se demande ce que cela veut dire d'être Bruxellois, plutôt que Belge (...), et les Louisianais réclament leur place au sein de la francophonie».¹¹⁷

3. La critique de la modernité Baudelairienne (Antoine Compagnon)

Dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, Antoine Compagnon critique la modernité baudelairienne en ces termes: «La modernité baudelairienne refusait l'histoire pour dialoguer avec l'éternité, et la modernité apprivoisée par le récit orthodoxe n'est autre que la maladie de l'histoire que Nietzsche appela «décadence». Alors que le temps de Baudelaire se présentait comme une succession de présents disjoints, un temps intermittent, du moins si l'artiste devait en extraire quelque beauté, le temps des avant-gardes confond consécution et conséquence dans l'idée d'anticipation».¹¹⁸ La consécution, c'est une suite d'événements ou d'idées que Baudelaire surnomme le «transitoire» ou le «fugitif». Pour Antoine Compagnon, ce «transitoire», synonyme de modernisme chez Baudelaire, n'est rien d'autre que la conséquence d'une illusion passagère dans la mesure où il fait l'impasse sur le passé en vouant un culte irraisonné au présent. Antoine Compagnon reproche à Baudelaire de rompre avec le passé en ignorant l'histoire dans sa quête de modernisme, entendez par là, les idées qui ont précédé son époque. Il perçoit la modernité de Baudelaire comme «une succession de présents

¹¹⁷ Adelaide Russo et Simon Harel: *Lieux propices, l'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Canada, Les presses de l'université de Laval, 2005, p. 15.

¹¹⁸ Antoine Compagnon: *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 62.

disjoints», c'est-à-dire un récit fait de ruptures qui ne mène nulle part. Selon lui, la modernité baudelairienne est un perpétuel recommencement qu'il désigne par le vocable «temps intermittent» ou temps discontinu. Ce «temps intermittent» n'est rien d'autre qu'un refus systématique de l'ancien dans la mesure où sa caractéristique essentielle est de faire du nouveau en reniant le beau d'hier.

Il faut souligner qu'Antoine Compagnon n'aime pas la modernité qu'il désigne par le vocable «maladie de l'histoire». Il préfère toujours se référer à l'époque passée, qui à ses yeux, constitue la source du beau. Contrairement aux propos d'Antoine Compagnon qui soutient que la beauté baudelairienne est «un refus de l'ancien», il faut préciser que Baudelaire ne renie pas le beau d'hier. Dans *Le peintre de la vie moderne*, il indique simplement sa préférence pour le beau d'aujourd'hui qui, à ses yeux, a l'avantage de traduire les aspirations, les sentiments, les joies et peines du temps présent. Pour Baudelaire, l'œuvre d'art doit être le reflet de son temps. Un peintre par exemple, du vingt-et-unième siècle, selon Baudelaire, qui reproduirait la beauté de l'Antiquité dans ses tableaux, ferait un travail superflu pour ses contemporains.

Tout comme Baudelaire qui est en quête de modernisme dans le domaine de la peinture, Bohui Dali, lui également veut réinventer dans le domaine littéraire les mythes anciens. Il convient de souligner par ailleurs que la modernité dans l'art telle que perçue par Baudelaire diffère de celle de Bohui Dali dans la mesure où le premier veut substituer la beauté du passé par celle de l'époque actuelle alors que le second veut conjuguer le passé et le présent pour créer une beauté intemporelle. C'est la raison pour laquelle, il oppose à la vision «archaïque» du mythe de Maïé qui fait de la femme une personne «revancharde» qui ne vit que pour se venger de l'homme, une autre plus moderne qui

rejette les stéréotypes dépréciatifs à l'encontre des femmes. De ce point de vue, la réécriture du mythe ancien constitue un élément essentiel du nouveau discours de l'écrivain qui apparaît du coup comme le véritable créateur du mythe puisqu'il y met sa vision du monde. Le poème de Bohui Dali dépasse les différentes barrières ethniques, religieuses, sociales, raciales et se hisse à la dimension de l'universel parce qu'à travers la thématique de la femme, c'est l'éternel conflit entre le Bien et le Mal qui est posé. Pour ce poète ivoirien, l'écrivain doit jouer le rôle d'éclaireur en luttant par ses écrits contre le colonialisme et le néo-colonialisme. Il doit consacrer ses œuvres à la lutte contre l'injustice pour une meilleure condition de vie sociale.

Il faut souligner ici l'action de certains écrivains, qui bien que n'étant pas de race noire, ont combattu l'oppression quelle que soit sa forme: Voltaire et «l'affaire Calas»; Zola et «l'affaire Dreyfus»; Jean-Paul Sartre et «la guerre d'Algérie». À cette liste qui n'est pas exhaustive, il faut ajouter Victor Hugo, qui a combattu aussi bien dans ses œuvres que dans la vie quotidienne aux côtés des pauvres et des opprimés. Son recueil de poèmes: *Les contemplations* et son ouvrage *Les châtiments* posent des questions d'une actualité brûlante: Pourquoi l'injustice sociale et politique? Pourquoi la misère et le chagrin? Pourquoi la souffrance des enfants et des femmes? Autant de questions, qui selon lui, trouvent en partie des solutions dans la lutte contre toutes formes d'injustices sociales. Comme ces écrivains cités ci-dessus, Bohui Dali a décidé de combattre avec le peuple pour traduire ses aspirations et ses angoisses. Ce qui nous amène à nous interroger sur le sens de son engagement à la lumière de la réécriture du mythe de Maïé.

D. La théorie de l'engagement

Jean-Paul Sartre soutient que l'origine de l'engagement de l'écrivain se trouve dans la recherche de la liberté et de la dignité des peuples colonisés ou opprimés:

On peut imaginer qu'un bon roman soit écrit par un Noir américain même si la haine des Blancs s'y étale parce que, à travers cette haine, c'est la liberté de sa race qu'il réclame. Et comme il m'invite à prendre l'attitude de la générosité, je ne saurais souffrir, au moment où je m'éprouve comme liberté pure, de m'identifier avec une race d'oppression. C'est donc contre la race blanche et contre moi-même en tant que j'en fais partie que je réclame de toutes les libertés qu'elles revendiquent la libération des hommes de couleur. Ainsi, qu'il soit essayiste, pamphlétaire, satirique ou romancier, qu'il parle seulement des passions individuelles ou qu'il s'attaque au régime de la société, l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté.¹¹⁹

Pour Jean-Paul Sartre, l'acte d'écrire est toujours intentionnel. De ce point de vue, l'engagement peut se définir comme le fait pour l'écrivain de prendre part dans les luttes politiques et économiques en vue de l'amélioration de l'ordre social. Cette attitude s'oppose au non-engagement qui consiste pour l'écrivain à se désintéresser du sort de ses contemporains pour se consacrer uniquement à l'œuvre d'art. C'est la démarche des poètes du «Parnasse» connue sous l'appellation de «l'art pour l'art». Le chef de file de ce mouvement littéraire, Théophile Gautier donnera sa devise célèbre en ces termes dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*: «Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. Tout ce qui est utile est laid».¹²⁰

Pour Gautier, la recherche du beau ne doit pas être au service d'un quelconque intérêt politique ou social. L'amour du beau se justifie du seul fait que c'est le beau. Jean-Paul Sartre, quant à lui, définit la mission de l'écrivain engagé en ces termes: «L'écrivain engagé sait que la parole est action: il sait que dévoiler, c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer encore. Et encore, il sait que les mots, comme dit

¹¹⁹ Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, pp. 49-50.

¹²⁰ Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 45.

Brice Parain sont des pistolets chargés. S'il parle, il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non pas comme un enfant au hasard, en fermant les yeux et pour seul plaisir d'entendre des détonations».¹²¹

Poursuivant son analyse, Sartre soutient que la littérature noire ne peut être qu'engagée parce que la situation des Noirs dans les colonies, selon lui, ne peut que les amener qu'à revendiquer: «Mais, si l'oppression est une, elle se circonstancie selon l'histoire et les conditions géographiques: le Noir en est la victime, en tant que noir, à titre d'indigène colonisé ou d'Africain déporté. Et puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il faut prendre conscience. Ceux qui, durant des siècles, ont tenté, parce qu'il était nègre, de le réduire à l'état de bête, il faut qu'il les oblige à le reconnaître pour un homme... Ce racisme anti-raciste est le seul chemin qui puisse mener à l'abolition des différences de race».¹²²

Le poète et le romancier noirs n'ont pas eu à choisir leur tâche. Plongés dans un drame humain qui était celui de la colonisation, ils n'avaient d'autre choix que de se battre pour reconquérir leur dignité bafouée. La commission de littérature du deuxième *Congrès des écrivains et artistes noirs*, réunie à Rome en 1959, rappelle les deux aspects fondamentaux et inséparables de l'engagement de l'artiste noir, qui doit être, selon les membres de cette commission perçus de la façon suivante à savoir «l'expression vraie de la réalité de son peuple, longtemps obscurcie, déformée ou niée au cours de la période de colonisation». Et de faire remarquer: «Cette expression est tellement nécessaire dans les conditions actuelles qu'elles implique concernant l'écrivain ou l'artiste noir une singulière spécification de la notion d'engagement. L'écrivain noir ne peut que participer

¹²¹ Sartre cité par Michel-Antoine in *Le testament de Sartre*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1982, p. 15.

¹²² Jean-Paul Sartre: *Orphée noire, préface à l'Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, pp. 8-9.

de manière spontanée et totale au mouvement général précédemment esquissé. Le sens de son combat lui est donné d'emblée, comment pourrait-il s'y refuser?». ¹²³

Les propos de Sartre qui incitent les colonisés à lutter pour conquérir leurs droits ne sont pas tombés sur les oreilles de sourds puisque Césaire, tout en prônant le retour aux sources africaines, demande aussi à l'homme noir de se libérer de tout ce qui le maintient dans la servitude:

Au bout du petit matin...
Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule
de va-t-en, je déteste les larbins de l'ordre et
les hannetons de l'espérance, Va-t-en
mauvais gris-gris, punaise de moinillon ¹²⁴

La répétition de l'injonction «Va-t-en ; va-t-en... » montre que le poète en a marre de vivre dans un environnement oppressif. Les épithètes «gueule de flic»; «gueule de va-t-en»...renforcent le désarroi du poète et indique que sa haine s'adresse en particulier aux défenseurs de l'ordre colonial (flics) qu'il traite de «larbins»; de «mauvais gris-gris» et même de «punaise de moinillon». Le champ lexical de l'horreur qui inonde tout le poème montre que le poète a décidé de lutter en faveur de sa race et de tous les opprimés de ce monde. Son engagement est total. Il est fier d'appartenir à cette race de «pestiférés» et il le dit haut et fort:

J'accepte...j'accepte...entièrement, sans réserve
ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys
mêlés ne pourrait purifier
ma race rongée de macules
ma race raisin mûr pour pieds ivres
ma reine des fouets et des scrofules ¹²⁵

¹²³ Anani Jappa: *L'engagement des écrivains Africains noirs de langue française*, Québec, Éditions Naaman, 1982, p. 15.

¹²⁴ Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 25.

¹²⁵ *Cahier d'un retour au pays natal*, *Ibid.*, p. 77.

Dans cette strophe, Césaire ironise puisqu’il prétend être fier d’appartenir à une race «rongée de macules»; «une race raisin mûr pour pieds ivres». Le poète, en acceptant sa condition de «pestiféré» affûte ses armes pour revendiquer un meilleur destin. Son désir de lucidité en est le meilleur gage. Et pour aller à l’assaut du colonisateur, Césaire fait appel aux héros de la race noire, en particulier à Toussaint Louverture:

Ce qui est à moi
(...) C’est un homme seul qui défie les cris
blancs de la mort blanche
TOUSSAINT, TOUSSAINT
LOUVERTURE
C’est un homme qui fascine l’épervier
Blanc de la mort blanche¹²⁶

L’adjectif blanc est répété plusieurs fois pour montrer que l’ennemi, c’est le «Blanc». Celui-ci est comparé à un «épervier» c’est-à-dire un oiseau de mauvais augure qui s’attaque le plus souvent à de frêles petits poussins en l’absence de leur mère. Le nom de Toussaint Louverture est écrit en majuscule et le poète insiste sur le fait que c’est cet homme «seul» qui pourra «défier les cris blancs de la mort blanche». Toussaint Louverture, sous la plume de Césaire, devient le symbole de la résistance noire à l’ordre colonial. Rappelons pour mémoire que Toussaint Louverture était le général noir qui commandait les forces armées haïtiennes lorsque celles-ci ont battu l’armée française en 1803 lors de la guerre de d’indépendance de ce pays:

Au mois d’août 1791, après deux ans de révolution française avec ses répercussions à Saint-Domingue, les esclaves entrèrent en révolte. Leur lutte dura douze ans. Ils mirent tour à tour en déroute les Blancs locaux et les soldats de la monarchie française, une invasion espagnole, une expédition britannique de près de 60 000 hommes, et un contingent français identique, commandé par le propre

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 45-46.

beau-frère de Bonaparte. La défaite des troupes napoléoniennes, en 1803, permit l'installation de l'État nègre d'Haïti, qui s'est maintenu jusqu'à nos jours.¹²⁷

Toussaint Louverture est également celui qui a aboli l'esclavage dans son pays. La seule évocation de son nom, selon Césaire, inspire de la frayeur à l'homme blanc: «C'est un homme qui fascine l'épervier blanc».

E. Les Jacobins noirs

Haïti, petite île située sur le continent américain est le seul pays sous-développé qui a conquis son indépendance à la fin du dix-huitième siècle grâce à la révolte d'anciens esclaves noirs de l'île de Saint-Domingue. Dans *Les Jacobins noirs: Toussaint Louverture et la révolution de Saint Domingue*, C.L.R. James parle du combat héroïque du peuple haïtien, qui à force d'audace, d'ingéniosité, et de courage a pu vaincre en 1803 la puissante armée de Napoléon Bonaparte. Toussaint Louverture, Dessalines et Christophe sont les héros de cette guerre de libération qui a donné naissance à la nation haïtienne, la première république indépendante noire. L'ouvrage de James insiste sur le génie militaire et la bravoure de Toussaint Louverture qui est resté esclave jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans avant d'entrer en rébellion contre ses anciens maîtres:

Si la République, la liberté et l'égalité avaient donné à l'armée sa base morale, c'est Toussaint lui-même qui en constituait le pivot. Il avait assumé son premier commandement en octobre 1792, et moins de deux ans plus tard, il devait écrire qu'une longue expérience lui avait appris à toujours être sur la brèche, sans quoi tout allait de travers. Sa présence, comme celle de tous les grands hommes d'action, galvanisait son entourage (...). Il vivait avec les hommes et chargeait à leur tête. S'il fallait déplacer un canon, il y aidait lui-même, et une fois, il se blessa sérieusement au cours de cette opération (...). Il partageait toutes leurs fatigues et leurs dangers. Mais il était d'une grande réserve, impénétrable et ferme, avec les habitudes et les manières d'un aristocrate né.¹²⁸

¹²⁷ Cyril Robert James: *Les Jacobins noirs: Toussaint Louverture et la révolution de Saint Domingue*, traduit de l'anglais par Pierre Naville, Paris, Éditions Caribéennes, 1983, p. 17.

¹²⁸ *Les Jacobins noirs, Ibid.*, p. 127-128.

Comme on peut le constater dans le passage ci-dessus, Toussaint Louverture était aimé de ses soldats. En tant que général, il donnait l'exemple en allant sur le champs de bataille: «S'il fallait déplacer un canon, il y aidait lui-même, et une fois, il se blessa sérieusement au cours de cette opération». Le sens de son combat était d'instaurer une société égalitaire en Haïti où il n'y aura pas d'un côté des maîtres blancs et de l'autre, des esclaves noirs. Le titre de l'œuvre: *Les Jacobins noirs* traduit cet ardent désir de liberté puisque les Jacobins ou Montagnards étaient connus en France pendant la révolution française de 1789 comme des partisans ardents de la démocratie. Et James fait remarquer dans son livre que la guerre entre l'armée de Toussaint et celle des pays occidentaux ressemblait au combat entre David et Goliath:

Seul Toussaint avait pu aider ses hommes contre les Anglais et les Espagnols à la fois pendant ces premières années. Ils n'avaient à cette époque ni vêtements, ni ravitaillement régulier, ni paie régulière. La correspondance de Toussaint avec Laveaux n'est qu'une longue requête pour recevoir du ravitaillement: Mes soldats sont nus, ils n'ont pas de quoi se nourrir, ils ne reçoivent pas de solde. Les trois quarts des soldats de l'Artibonite n'avaient pas de chemise; le reste n'avait ni chemise ni pantalons. Vous ne pouvez imaginer combien je souffre de ne pas pouvoir les aider. Le manque d'approvisionnement gouvernait toute sa stratégie. À la fin de juin 1796, lorsque l'Espagne fut hors de combat, il prépara une attaque contre la position-clé de Mirebalais. Mais tout ce qu'il pouvait faire pour le moment, c'était de harceler les Anglais. Il espérait ainsi les empêcher de se regrouper et de passer à l'attaque de Virettes, qui serait obligé de se rendre, car le poste n'avait aucune réserve d'aucune sorte. Malheureusement, il se rendit compte que son offensive était impossible à organiser. Au bout d'un mois, la situation s'était encore aggravée. Les soldats en étaient réduits à chercher un peu de canne à sucre.¹²⁹

Pour venir à bout de la puissante armée de Napoléon, Toussaint Louverture ne devait pas compter sur la puissance de feu de son armée. Ses soldats n'avaient ni vêtements, ni chaussures, encore moins de «la canne à sucre» à mettre sous la dent: «Mes soldats sont nus, ils n'ont pas de quoi se nourrir, ils ne reçoivent pas de solde». En dépit de leur

¹²⁹ *Les Jacobins noirs, Ibid.*, pp. 128-129.

dénuement criard, les troupes de Toussaint Louverture rivalisaient d'ingéniosité pour vaincre un ennemi supérieur en nombre et en armements: «La garnison noire, repoussant les assauts, tenait tête à un ennemi dix fois supérieur en nombre (...). Ces Noirs étaient des adversaires redoutables. Ils avaient l'organisation et la discipline d'une armée entraînée, tout en se servant des ruses et des finesses propres à la guérilla».¹³⁰

Au total, la dimension africaniste de l'engagement de Toussaint Louverture apparaît, selon nous, dans le fait qu'il se veut l'ardent défenseur des valeurs d'égalité et de liberté. L'enjeu de son combat est la libération totale de l'île de Saint-Domingue de la domination française et pour les poètes de la Négritude, il se présente comme celui qui va sortir le continent africain des griffes de l'impérialisme occidental.

Dans *Le cahier d'un retour au pays natal*, Césaire demande aux Africains de s'inspirer de la bravoure et du génie militaire de cet ancien esclave qui a brisé les chaînes de sa captivité et de celles de son peuple en combattant avec «les mains nues» et le «ventre creux». Son message semble avoir été entendu dans la mesure où Bohui Dali, qui veut mettre fin à l'exploitation économique et sociale de l'Afrique, propose une «explication par les armes» avec le colonisateur. La première victoire contre l'oppression, selon le poète ivoirien, réside dans le mot «Non». En effet, l'Afrique, continent continuellement exploité, pour une fois, décide non seulement de dire «Non», mais mieux encore, elle se lance à l'assaut de tous les prédateurs qui ont abusé de sa générosité. De ce point de vue, l'engagement du poète est total puisqu'il a recours à la violence pour libérer son peuple:

Ramenons notre passion rouge
à nous dire des mots
des mots explosifs

¹³⁰ *Ibid.*, p. 281.

chargés de nos haines
et de nos rancoeurs
Celui qui aura lu ce poème
devra mourir
Car je n'aime pas l'errance
mais l'aventure à proximité de finir...
Pour signifier à l'errance la folie du délire¹³¹

«Celui qui aura lu ce poème devra mourir», tel est le sens de l'engagement de Bohui Dali qui est prêt à mourir pour défendre la cause des opprimés. Eu égard à tout ce qui précède, une question vient à l'esprit: comment la violence peut-elle être l'arme de conquête de l'amour? Les deux mots ne s'excluent-ils pas puisque l'un par définition est le contraire de l'autre?

F. La violence comme symbole de l'amour

La violence, selon Yves Michaud, peut s'appréhender de la façon suivante:

La violence est aussi difficile à définir qu'elle est aisée à identifier. Les dictionnaires la définissent comme force brutale, abus ou déchaînement de la force, mais les médias, les statistiques de la justice, les spécialistes de la politique nationale ou internationale parlent d'agression et de criminalité, de guerre, de terrorisme, de torture ou de formes d'oppression plus discrète, mais tout aussi, sinon, plus dommageable comme l'exploitation économique. Du point de vue conceptuel, la violence est, en effet presque indéfinissable. Au même titre que des notions comme celles de chaos, de désordre, de transgression, elle implique l'idée d'un écart ou d'une fraction par rapport aux normes ou aux règles qui définissent les situations considérées comme naturelles, normales ou légales.¹³²

En fait, on peut affirmer que la violence est un abus de force qu'on exerce pour obtenir quelque chose ou ne rien obtenir (violence gratuite), si celui qui exerce cette violence est mû par des pulsions agressives. La violence peut être physique, morale, économique, juridique, ou littéraire. C'est la dernière acceptation du terme violence à savoir celle qui est littéraire, qui nous intéresse, puisque les mots tout comme les fusils peuvent mener à la torture, à la mort. Nous voulons comme preuve la «radio des mille collines» au

¹³¹ *Maiêto Pour Zékia, Ibid.*, p. 34.

¹³² Yves Michaud in *Encyclopoedia Universalis, Ibid.*, p. 669.

Rwanda où les «pseudo journalistes» de cette radio exhortaient en 1994 à la guerre ethnique entre «Tutsi» et «Hutu». En effet, les mots, même dans un texte littéraire, peuvent être aussi porteurs de violence et de massacres quand ils cessent d'être une interprétation de l'imaginaire sur les faits pour devenir des paroles d'*Évangile* ou de *Coran*. La violence est le contraire de l'amour, puisque le premier veut contraindre par la force alors que le second vise à séduire.

En conclusion, le message de Jean-Paul Sartre tout comme celui d'Aimé Césaire est profondément humaniste puisque tous les deux écrivains croient au sens de responsabilité de l'homme. L'engagement à lutter contre les forces d'oppression est au fondement de la réécriture de beaucoup de mythes, qu'ils soient européens ou africains. D'où les questions suivantes: comment se manifeste le langage des mythes dans *Maiéto Pour Zékia* de Bohui Dali et dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou? Quels sont les rapports entre violence et amour dans les œuvres citées ci-dessus? Comment les mythes peuvent-ils contribuer à la libération de la femme africaine? Quel est le rôle des femmes autour du mythe dans leur propre libération? Les femmes africaines vivent-elles le mythe comme un discours ou une praxis? Autant de questions pertinentes qui feront l'objet d'une étude approfondie des œuvres soumises à notre investigation.

IV. LA RÉÉCRITURE DES MYTHES ANCIENS

A. *Maiëto Pour Zékia*

1. Structure du poème

Bohui Dali fait partie des écrivains ivoiriens qui s'inspirent des mythes de la Côte d'Ivoire pour faire œuvre de création littéraire. Sa première œuvre, *Maiëto Pour Zékia*, est la version poétisée du mythe originel de Maié. De l'antagonisme dans le mythe originel qui a conduit à la guerre entre la communauté des hommes et celle des femmes, le poète tire une œuvre nouvelle et modifie la nature des rivalités. La collaboration dynamique entre femmes et hommes dans le poème de Bohui Dali détruit fondamentalement et radicalement les rapports de vaincus à vainqueurs que le mythe avait institués entre ces deux communautés. Dans le poème de Bohui Dali, il n'est plus question de guerre des sexes. Le conflit qui est célébré dans l'œuvre oppose les forces de l'ombre aux forces de la lumière, l'affrontement entre les forces de régression et les forces de progrès. *Maiëto Pour Zékia* de Bohui Dali est un long poème de soixante pages qui s'apparente à une épopée. Toute l'action se déroule sur fonds guerrier. La violence traverse ce texte du début jusqu'à la fin. Deux types de personnages s'affrontent dans le poème: les forces du Bien et les forces du Mal. Les premiers ont à leur tête Zékia. Celle-ci est aidée dans son combat contre les puissances maléfiques par le poète. Les seconds sont conduits par les «sorciers unijambistes» qui s'opposent à l'action de Zékia. Les thèmes principaux dans ce poème sont l'amour et la haine. L'opposition de ces deux thèmes donne une idée de la structure du poème. Celui pourrait se résumer en une seule question: comment la violence peut-elle être le symbole de l'amour?

La première partie (pp.13-22) sert d'introduction (prologue). Le poète annonce aux lecteurs les thèmes qu'il compte aborder. Il choisit l'option de la guerre. Cela apparaît dès la lecture des premiers vers du poème. Le passage ci-dessous indique la farouche volonté du poète d'en découdre avec ses ennemis qu'il désigne par le mot «hyènes», qui dans le contexte du poème, est une image métaphorique pour désigner les fossoyeurs du continent africain:

NOUS DISONS NON

Et nous vociférons l'hymne de la dernière
Attaque
Le mot de nos lèvres est dur comme fer
À l'assaut! À l'assaut des hyènes!
Sur nos têtes brûlées de cendres chaudes.¹³³

La deuxième partie qui constitue le noyau du poème concrétise l'affrontement entre le Bien et le Mal. Tout le poème se déroule sur fonds d'antagonisme: forces du bien/forces du mal; amour/haine; Afrique/Occident; cadavres/vivants; pureté/corruption; paix/guerre; nuit/jour; lumière/obscurité. Dans la sous-partie (pp.46-51), le poète donne les raisons de la violence. Son objectif, selon lui est l'amour et non la violence:

Ce que je chante
N'est pas feu de brousse
Mais de cœur
Feu de soleil de chez nous (p. 46)

La troisième partie (pp. 53-60) fait office de conclusion et peut être perçue comme un hymne à l'amour. *Maiéto Pour Zékia* a débuté par une incitation à la guerre: «Pour la première et la dernière fois» et se termine par un appel à l'amour: «Zékia, c'est cette même folie d'aimer qui nous tiraille». Ce n'est pas la haine qui l'emporte à la fin du poème, mais l'amour, même si celui-ci est obligé de passer par la violence pour

¹³³ *Maiéto Pour Zékia, Ibid.*, p. 23.

s'affirmer. En outre, une étude stylistique de la dernière page du poème, indique la présence du phonème «o» dans les mots écrits en caractères majuscules (CORPS, VIOL, VITRIOL) et du phonème «i» dans «VIOL» et «VITRIOL». Les parallélismes phoniques «o» et «i» dans les différentes strophes deviennent par la suite des parallélismes rythmiques. Il y a aussi un effet de gradation qui évoque une fusion sensorielle. Les sons ont une musique et cette mélodie enfante une complainte (CORPS, VIOL, VITRIOL) qui par sa symphonie peut être interprétée comme des cris stridents de désespoir:

CORPS, VIOL, VITRIOL
C'est le même viol
Qui nous tâche
Qui nous mord et nous éclabousse

CORPS, VIOL, VITRIOL
C'est le même corps
Qui nous blesse
Qui nous offense
Qui nous écorche et nous presse (p. 59)

Au-delà des phonèmes «o» et «i» qui reviennent au niveau des cinq strophes, il faut souligner la redondance de l'adverbe «même» dans les différentes strophes. Nous avons des vers pairs de quatre syllabes dans les deux strophes et des octosyllabes dans les deux derniers vers à savoir «qui nous mord et nous éclabousse» et «qui nous écorche et nous presse». En outre, ces octosyllabes finissent par des rimes féminines «éclabousse» (strophe 1) et «presse» (strophe 2). Il en est de même des autres vers qui se terminent par une syllabe muette comme «tâche, blesse, offense». Au total, la synchronisation des phonèmes «o» et «i», la répétition des mots «CORPS, VIOL, VITRIOL» et l'adverbe «même», les rimes féminines, les octosyllabes, les parallélismes rythmiques et phoniques des deux premières strophes renvoient à la même idée à savoir la souffrance. On pourrait opérer une commutation sans que les strophes ne varient sémantiquement. On peut alors

dire que «CORPS» et «VIOL» et tous les verbes (tâcher, mordre, éclabousser, blesser, offenser, écorcher, presser) qui les soutiennent renvoient à la notion d'épreuves perçues dans le poème comme une rédemption de l'homme noir.

La structure de ce texte peut se présenter de la manière suivante. Conformément à la disposition qui met en évidence une séquence fondée sur une sorte de refrain composé de trois éléments qui sont: CORPS, VIOL, VITRIOL, nous pouvons dire que ce texte comprend cinq parties comme l'indique les cinq strophes. La première strophe caractérise le viol, la deuxième, le corps, la troisième, le vitriol, la quatrième, l'amour et la passion et la cinquième, l'affrontement. Le tout renvoyant à la violence qui est le thème central de l'œuvre. En effet, *Maiëto Pour Zékia* débute par une incitation à la guerre (Nous surgîmes au milieu de la fusillade) et prend fin par une énumération de calamités naturelles et par un inventaire d'armes de destruction:

Cyclones
Volcans
Tempête
Ouragans
Fusils
Arbalètes
Guêpes
Sabres
Chutes
Eclaboussures
Mourir
Meurtres» (p. 60)

En terminant son poème par le verbe «mourir» et le substantif «meurtres», l'écrivain ivoirien, malgré son attachement à l'amour indique clairement que l'avenir de l'Afrique, particulièrement celui de son pays n'est pas reluisant. En ce qui nous concerne, nous dirons que la révolution que Bohui Dali prône dans son poème est plus poétique que sociale. Le poète invite les lecteurs à faire comme lui en se débarrassant, après lecture de

son œuvre, de toutes les mauvaises pensées afin de construire un monde d'amour, de bonheur, de liberté et de justice.

Comment se manifeste la réécriture du mythe de Maïé dans l'œuvre de Bohui Dali?
Quel est le mode d'opération du mythe dans le poème?

Maïéto Pour Zékia est une excellente appropriation d'un mythe de genèse dans la mesure où l'auteur part de la guerre de Maïé pour faire une projection métaphorique dans le temps présent. Le texte tout entier est une métaphore généralisante. Celle-ci abolit les limites entre l'imagination et la réalité, mais elle assure au discours une stratégie par laquelle la langue se dépouille de sa fonction descriptive pour accéder au niveau mythique. Ici, le mythe, au lieu d'être un objet ou une image isolée est une histoire articulée qui a sa propre logique. Si Maïé est celle qui dans le mythe présidait aux destinées des femmes, Zékia est une création du poète et ce nom renvoie à un ensemble d'images dont il s'agira d'élucider la signification dans les pages suivantes. En outre, le nom Zékia apparaît comme la clef de voûte de tout le poème. Que revêt exactement ce nom?

a. Zékia, la guerrière

Zékia, selon le poète est l'incarnation moderne de Maïé qui dans le mythe était la représentante de la gent féminine. Dans le poème de Bohui Dali, elle se revêt à travers une multiplicité de formes en fonction des différents combats qu'elle mène. De prime abord, le poète annonce sa préférence pour l'option militaire pour vaincre les forces du Mal. La première page du poème atteste de cette situation:

Zékia
Nous surgîmes au milieu de la fusillade
Comme deux corps ardents de braise
Et nos regards lançaient des flammes! (p. 15)

Le champ lexical de la guerre: «Fusillade, corps ardent de braise, flamme» inondent tout le poème. Le pronom personnel «Nous» symbolise l'union du poète, de Zékia, la guerrière et des lecteurs en vue de combattre les puissances de l'ombre. L'emploi du verbe «surgir» au passé simple montre que la guerre a commencé et qu'il n'est plus possible de faire marche arrière: «Nous surgîmes au milieu de la Fusillade».

Les vers d'apocalypse dans cette strophe indiquent que Zékia et le poète doivent guerroyer de façon totale: «Comme deux corps ardents de braise». La double interpellation de Zékia et le tableau sinistre de la guerre: «Au milieu des cadavres et des hoquets» accroît la responsabilité de Zékia face à la tragédie du peuple. D'où la douloureuse question: «quel corps baiserait mon épée de sang?». La métonymie «épée de sang» a valeur de testament puisqu'elle traduit la volonté farouche du poète d'aller en guerre contre les forces de la nuit. Dans cette bataille de titans qui se déroule «Au milieu des champs des hiéroglyphes» naîtra un hymne nouveau. Peut-être, celui de la libération symbolisé dans le poème par l'expression métaphorique: «Le prélude des chants sortis de l'éther!». Zékia, la guerrière n'est rien d'autre que la réincarnation de Maïé du mythe Kru. Qu'en est-il de Zékia, l'amante?

b. Zékia, l'amante

Il faut souligner que Zékia, la guerrière qui a pris l'engagement, dès les premières pages du poème de combattre les forces du mal en utilisant la violence subit une mutation et devient Zékia, l'amante. Le poète interpelle Zékia l'amante par des métaphores de guerre:

ZÉKIA
Montre-moi tes seins de grenades
Et tes jambes d'espoir embusqué

Et ton fusil
Frotte-toi contre moi
Et que la suave de ton haleine
Perfore ma poitrine de feu (p. 19)

Dans le dur combat qui l'oppose aux forces du mal, le poète doit aller en guerre avec toutes les armes possibles notamment l'amour qui est un facteur d'équilibre. Les nombreuses anti-thèses: «seins de grenades»; «poitrine de feu» indiquent la duplicité de Zékia. Celle-ci veut utiliser son charme pour atteindre son objectif final à savoir vaincre les puissances de la nuit. Le mot «grenades» a une double signification. Nous constatons que dans le vers: «Montre-moi tes seins de grenades», il y a d'une part le mot «grenade» qui peut signifier instrument de combat dont les soldats se servent pendant les périodes de conflit pour détruire et tuer, et d'autre part «grenade» peut faire référence au fruit du grenadier. Dans les deux cas, il y a un transfert de sens qui n'est rien d'autre qu'une opération métaphorique dans la mesure où l'écrivain transpose la signification du mot «seins» à une autre signification «grenade». L'idée est de montrer que Zékia ne lésine sur aucun moyen pour atteindre son objectif. Elle utilise ses atouts féminins comme «armes de guerre». Ses seins ont le pouvoir d'attirer ses ennemis (les fruits du grenadier) et les mêmes seins seront utilisés comme arme redoutable (grenade) lors de la bataille décisive qui va l'opposer aux puissances de la nuit.

Au total, le poète demande à la femme d'utiliser l'art de la guerre (Zékia, la guerrière) ou l'art de la ruse dans l'amour (Zékia, l'amante) pour s'affranchir de la domination de l'homme. Mais le lecteur reste sur sa faim parce que l'écrivain ne dit pas de quelle manière se fera cette libération de la gent féminine et quels sont les nouveaux mythes que la femme doit créer pour redorer son blason terni. La révolution qu'il prône est plus poétique que sociale.

c. Zékia, la mère initiatique

La mère initiatique dans l’imaginaire de beaucoup d’Africains est celle qui est instruite aux pratiques secrètes. C’est la femme dotée de pouvoirs mystiques qui conteste la suprématie de la gent masculine. Dans le poème de Bohui Dali, la mère initiatique est assimilée à une sorcière «Zékia sorcière». Raison pour laquelle, le poète décide de l’initier à l’art de l’invulnérabilité. En Afrique, et plus particulièrement en Côte d’Ivoire, une croyance animiste répandue, mais jamais vérifiée, fait dire que le sexe de la femme est le lieu par excellence de l’invincibilité et du pouvoir. En utilisant l’image métaphorique: «Je planterai au milieu de ton sexe mon fusil pour me rendre invulnérable», le poète veut simplement dire qu’il s’initiera à l’art de l’invincibilité avant d’affronter les forces du mal. L’image du fusil dans le sexe est intéressante par le double symbolisme qu’elle met en jeu. En effet, la rencontre entre le fusil qui symbolise la violence et le sexe qui devrait faire penser à la vie a pour résultat l’invulnérabilité. Alors que le bon sens voudrait que l’image du fusil dans le sexe soit interprétée comme le paroxysme de la violence. L’imprécision du vers «Je planterai au milieu de ton sexe mon fusil pour me rendre invulnérable» ouvre la voie à une multitude d’interprétations. Ce point de vue est renforcé par la violence que le fusil, image métaphorique du sexe de l’homme fait subir au sexe de la femme. Par conséquent, la quête de l’écrivain devient la quête de la «rhétorique ultime». L’écriture dans ce cas précis fait substitution d’un rapport sexuel impossible puisque la quête de pouvoir de Zékia se confond avec une insatisfaction sexuelle. Le vers: «Le fusil dans le sexe» peut être également interprété comme la situation de frustration sexuelle que vivent certaines femmes puisque seul comptait à une période ancienne, dans l’acte de l’amour, le plaisir de l’homme. Sarah

Kofman, dans son ouvrage intitulé *Le respect des femmes* traduit cet état de fait en ces termes: «C'est toujours au sexe masculin qu'il s'agit d'épargner quelque chose, c'est lui qu'il faut protéger d'une dépense excessive, de l'avidité sexuelle des femmes, de leur toute-puissance phallique et castratrice, redoutée et désirée: car placer les femmes sur un trône, en faire des déesses ou des reines, c'est aussi se garder de découvrir qu'elles ont un phallus, c'est éviter de déchoir la mère de toute sa hauteur, de la faire culbuter, et d'en rire ou d'en jouir». ¹³⁴ En utilisant l'image métaphorique du «fusil dans le sexe», le poète invite les femmes à se libérer non seulement du carcan des règles morales de la société en montrant, comme le dit si bien Sarah Kofman qu'elles ont un «phallus», mais aussi de croire aussi en leur force puisque leur sexe est le lieu par excellence de l'invulnérabilité. En se confiant à Zékia, la mère initiatique, le poète veut apprendre les astuces des prédateurs avant le combat décisif qui va l'opposer aux sorciers de la nuit dont il redoute tant la puissance maléfique:

ZÉKIA Sorcière
 Il paraît qu'ils n'ont qu'une jambe
 Les sorciers de la nuit!
 Ils dansent en grappes d'oubli
 Et féroce leur haleine chaude
 à violer les âmes aveugles
 Ils festoyent sur leurs autels unijambistes
 Dos à dos dans la pénombre opaque de leur conscience! (pp. 40-41)

Ce passage montre le vrai visage des «sorciers unijambistes» qui, selon le poète sont des «besogneurs de misère». Ce point de vue est soutenu par le champ lexical du «Mal» qui caractérise toute la strophe: «féroce leur haleine chaude, violer les âmes aveugles». Dans les vers qui suivent, le poète indique que ces «besogneurs de misère» sont en fait des agents coloniaux de l'Occident.

¹³⁴ Sarah Kofman: *Le respect des femmes*, Paris, Éditions Galilée, 1982, pp. 15-16.

Je n'ai jamais lynché en Georgie
Ni hué
Ni conspué
Ni balisé à Soweto. (p. 41)

En affirmant qu'il n'a jamais participé à toutes ces violences: Soweto (quartier pauvre situé à Johannesburg en Afrique du Sud où la répression du régime de l'Apartheid était la plus sévère) et Georgie (État du sud des États-Unis où on pratiquait la ségrégation raciale à la fin du XIX^e siècle (1880) et même au milieu du XX^e siècle (1960)), le poète prend résolument le camp des opprimés. Dès lors, la question que l'on peut se poser est la suivante: quelles sont les stratégies mises en œuvre par Zékia et le poète pour venir à bout des «forces de la nuit» qui ont plus d'un tour dans leur sac?

2. Vision idéaliste de *Maiëto Pour Zékia*

Sous la plume de Bohui Dali, les femmes passent de la soumission à une prise en main de leur destin. Le poète les considère désormais comme des actrices à part entière du développement et non plus comme de simples observatrices. Pour l'écrivain ivoirien, le développement de l'Afrique passe par une participation totale des femmes:

J'ai vraiment rêvé d'une femme
Aphrodisiaque
Connaissant des simples
 À faire renaître les amours étiolées
HOUWEUHOU! ZEKIA!
J'ai vraiment rêvé de femme sans sexe
Trompant les hommes
Leur prenant richesses et bonheurs
Sans pudeur
Rêvé de femmes conquérantes. (p. 46)

Comme on le constate dans le vers ci-dessus, Bohui Dali, dans son poème, fait de la femme, le symbole de la liberté et du développement économique de l'Afrique. Mieux, en les exhortant à prendre les «richesses et honneurs» des hommes, le poète en appelle à

un changement de mentalités. L'opposition entre le vers: «J'ai vraiment rêvé d'une femme aphrodisiaque» c'est-à-dire objet de tous les désirs sexuels et le vers: «J'ai vraiment rêvé de femme sans sexe» indique que le plaisir n'est pas à l'abri de la douleur et pour espérer jouer un plus grand rôle dans la société, la femme doit se créer de nouveaux mythes. Ceux-ci doivent être en rupture avec tous les stéréotypes qui font d'elle une «personne de second rang».

Le triomphe de la femme s'effectue par le recours à diverses ruses à savoir la séduction (J'ai rêvé d'une femme connaissant des simples à faire renaître les amours étiolés), par la violence (Femmes conquérantes). La femme est irrésistible ce qui signifie que sa beauté a un pouvoir magique et destructeur sur l'homme (Trompant les hommes...leur prenant richesses et honneurs), mais aussi et surtout c'est une redoutable guerrière. En fait, le poète demande à la femme de prendre son destin en main, de s'affranchir de la domination de l'homme. Dès lors, la violence de Zékia, dans son combat contre les forces du mal pourrait être comprise comme la recherche d'une identité dans une société d'hommes.

Dans *Maiéto Pour Zékia*, on assiste à une double quête identitaire: celle des femmes qui souffrent d'être des «laissées pour compte» de la société et celle d'une authenticité africaine à travers la réhabilitation des valeurs de civilisations de l'Afrique. Le rejet de la culture occidentale s'explique par le fait que le poète exhorte les Africains à retrouver leur «africanité» c'est-à-dire tout ce qui est enfoui en eux, qu'ils n'ont jamais pu véritablement exprimer à cause de la colonisation. En ressuscitant Maié c'est-à-dire celle qui présidait à la destinée des femmes dès le commencement de l'humanité, Bohui Dali demande à la gent féminine de s'inspirer de sa bravoure et de ses conseils pour mener le

combat de libération. En d'autres termes, il s'agit pour le poète de donner une image plus positive à la femme? Mais, comment y parvenir?

3. L'image de la femme dans *Maiéto Pour Zékia*

De prime abord, il faut souligner que le mythe originel de Maié est un mythe «anti-féministe» puisqu'il accable les femmes de tous les péchés de la terre. Celle-ci est décrite dans les quatre versions du mythe comme une personne revancharde, qui nourrit une haine viscérale à l'égard des hommes. Parlant des femmes, le narrateur Zegbi dit Jean-Marie fait remarquer qu'elles sont les ennemies des hommes:

- I. Lorsque tu mets au monde une fille
- II. Oui
- I. C'est ton ennemie de guerre
- II. Bon!
- I. Ta propre mère
- II. Oui
- I. C'est ton ennemie de guerre¹³⁵

Bohui Dali, dans son œuvre, prend le contre-pied de cette vision misogyne de la femme. Il modifie les rapports vaincus à vainqueurs que le mythe avait institués entre hommes et femmes. Mieux, il fait de la femme la figure de proue de la conquête de la liberté et de la justice. De ce point de vue, *Maiéto Pour Zékia* peut être perçu comme un poème de libération de la femme puisqu'il lui permet de briser les chaînes qui la maintiennent dans la sclérose c'est-à-dire qui l'empêchent de s'adapter à une situation nouvelle. Le mythe de Maié fait de la femme un être qui ne cesse de regarder vers le passé alors que le poème de Bohui Dali la projette dans les problèmes de son temps.

¹³⁵ Citation prise dans le mythe originel de Maié narrée par Zegbi dit Jean-Marie. Les quatre versions du mythe originel de Maié ont été publiées dans la revue de littérature orale *Bissa*, Presses de l'université d'Abidjan, 1981.

Cependant, le grand reproche qu'on peut faire à Bohui Dali, c'est qu'il associe constamment dans son oeuvre l'image de la femme à la violence.

Dans *Maiéto Pour Zékia* de Bohui Dali, on voit très bien que Zékia, la cheftaine de la communauté des femmes est mue par des pulsions agressives même si son objectif final est d'imposer un ordre nouveau plus égalitaire. En effet, le couple «violence-amour» irrigue tout le poème et traduit de surcroît l'embarras du poète qui ne cesse de se poser la question suivante dans son poème: comment suis-je un être d'amour et capable de haïr? Face à une telle contradiction, le poète sait que l'éradication totale de l'injustice peut lui permettre de vivre pleinement son amour. D'où l'engagement qu'il prend d'aller en guerre contre les forces de l'ombre afin de participer à l'avènement d'un monde nouveau où il y aura plus d'amour et de justice sociale:

Mais je sais que je dénoncerai
Ma part de haine
Comme chaque enfant de ce pays
Qui renaît de sa sclérose
Le bris des clôtures
Cette violence saine même
Est une façon d'aimer
Ce que j'ai toujours haï
Ton sang servira de levain
Mon sang aussi... (p. 24)

Dans cette strophe, les mots «violence», au lieu de se rejeter totalement parce qu'étant opposés par nature, s'attirent et forment sous la plume de Bohui Dali un couple parfait, complémentaire. D'où l'utilisation de nombreux «anti-thèses» dans le poème: «violence saine», «sang servira de levain». Pour Bohui Dali, on ne peut atteindre le vrai amour que si l'on refoule toute la «haine» qui se trouve en chaque individu. Concernant ce sujet, Aimé Césaire fait remarquer dans *Le cahier d'un retour au pays natal*:

Préservez-moi de toute

Haine
Ne me faites point de moi cet homme de haine pour qui
Je n'ai que haine (...)
Vous savez que ce n'est point par haine des autres races
Que je m'exige bêcheur de cette unique race
Que ce que je veux
C'est pour la faim universelle
Pour la soif universelle.¹³⁶

Dans *Maïéto Pour Zékia*, nous assistons au même schéma de libération. Armé de haine, le poète va en guerre contre la haine. De cette bataille, naîtra un monde meilleur puisque la haine sera totalement détruite. Alors germera un monde d'amour et de paix. Qu'en est-il de l'interprétation que Zadi Zaourou fait du mythe de Maïé? A-t-il la même conception que Bohui Dali qui veut passer par la violence pour construire un monde de justice? Quel rôle assigne-t-il à la femme dans son œuvre? Des questions qui trouveront un début de réponse dans la partie ci-dessous de notre travail.

B. La guerre des femmes (Zadi Zaourou)

1. Structure de la pièce (*La guerre des femmes*)

De prime abord, il faut souligner que *La guerre des femmes*, même si elle raconte les exploits de Shéhérazade, n'est pas un poème épique. C'est une pièce de théâtre qui contient trois parties à savoir une exposition où le lecteur rencontre les différents personnages qui vont s'affronter, une action qui explique le déroulement du conflit entre Shariar et Shéhérazade et un dénouement qui marque la résolution du conflit matérialisé dans l'œuvre par le mariage entre hommes et femmes. Cette pièce de théâtre, paru en 2001 a été écrite par Zadi Zaourou, écrivain ivoirien appartenant à la deuxième décennie des indépendances africaines. Elle comprend deux pièces de théâtre distinctes. La première pièce théâtrale: *La guerre des femmes* explique le conflit qui dans la nuit des

¹³⁶ *Cahier d'un retour au pays natal, Ibid., p. 24.*

temps a opposé hommes et femmes. Quant à la seconde (*La termitière*), elle se révèle comme une critique acerbe des pouvoirs corrompus africains. Mais, à la différence du poème de Bohui Dali qui peint la femme comme une «revancharde», une personne qui veut se servir de la violence pour changer l'ordre du monde, Zadi veut sceller la réconciliation entre les deux communautés. Dans le livre de Zadi, des mythes rencontrent d'autres mythes et de cette union naît d'autres mythes. En effet, la réécriture du mythe de Maïé a permis à Zadi de créer un nouveau théâtre: le «Didiga», qui peut se définir comme «un art de la parole». Concernant le «Didiga», Zadi fait remarquer fort justement:

La guerre des femmes est un «Didiga», c'est-à-dire un théâtre à vocation initiatique. On peut ne pas l'aimer, mais jamais, on ne peut en sortir intact. Comme nos contes et comme nos mythes qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière et de ses formes, comme nos grands rituels, elle est un mode de questionnement aussi bien pour l'acteur qui l'interprète que pour le public qui le découvre. L'œuvre aspire cependant à l'universalité et elle y parvient, je crois. L'initiation est de tous les temps et n'appartient en exclusivité à aucun peuple. Mais l'Afrique noire a sa façon qu'il nous importe de vous faire partager avec Mahié et ses filles. Pour la paix des peuples et grâce au pouvoir unifiant de l'Art.¹³⁷

L'unité de la pièce de Zadi tourne autour de cette question essentielle: Entre l'homme et la femme, l'harmonie peut-elle exister? Le premier tableau s'ouvre sur une conférence qui porte sur les rapports entre l'homme et la femme dans les sociétés modernes. Cette exposition en action a pour mérite d'ouvrir la pièce sur un débat qui laisse présager le conflit en cours. Le conférencier, un homme dont l'identité n'est pas dévoilée s'en prend vertement aux femmes:

Dieu a commis un péché mortel en créant la femme! Il faut confesser Dieu et organiser des neuvaines pour sauver son âme. Car enfin, est-ce que vous imaginez un seul instant une horde de fauves lâchés à la légère dans l'une quelconque de nos cités? Messieurs, les femmes sont des fauves. Elles vous déconcertent. Elles vous circonviennent du mouvement félin de leur corps. Elles vous fascinent et vous neutralisent au moindre regard. Mais gare...gare à vous si vous osez

¹³⁷ Zadi Zaourou: *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, Abidjan, NEI, 2001, p. 7.

échapper à leur étreinte scélérate. La griffe est là, caressante et menaçante tout à la fois.

Et le conférencier d'en arriver à la conclusion que c'est l'homme qu'il faut libérer des «griffes» de la femme: «Il est des plaisantins parmi nous qui encouragent les mouvements de la prétendue libération des femmes. Allons! Soyons sérieux! Qui faut-il libérer de qui? Qui s'agit-il de libérer? L'homme ou la femme? Eh bien, l'homme est prisonnier de la femme, il s'agit de libérer l'homme»!¹³⁸

Les propos misogynes du conférencier ne sont pas tombés dans les oreilles de sourds puisque le sultan Shariar va considérer la femme comme l'ennemie à abattre. Les abus sexuels sur les jeunes filles auxquels il se livre tout au long de la pièce indique clairement que la haine cette fois-ci se trouve du côté de l'homme et non dans le camp de la gent féminine comme c'était le cas du mythe de Maïé. Le vice, le bien, le mal, l'amour, le pardon et la réconciliation, la ruse... sont les thèmes récurrents dans *La guerre des femmes* de Zadi. Le langage dramatique est construit autour des échanges passionnés entre Shariar et Shéhérazade. Le débat houleux qui oppose les deux personnages en scène présuppose la présence d'un public qui les voit et les écoute. Le spectateur ou le lecteur peut juger de la cohérence des propos des uns et des autres. Dans le dernier tableau de la scène, Shéhérazade se livre à une véritable démonstration. Elle arrive à coup d'arguments et de ruses à convaincre le sultan Shariar de renoncer à son macabre désir de décapiter la gent féminine. Pour finir, hommes et femmes se réconcilient et décident d'unir leur destin à travers le mariage.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 12.

2. Réécriture sur le plan théâtral du mythe de Maié

Zadi, dans son livre, fait référence à beaucoup de mythes. Il s'agit en l'occurrence du mythe de Maié (confère chapitre précédent), de la légende du sultan Shariar et de Shéhérazade qui est à l'origine des *contes des mille et une nuits*, du mythe de Mamy Wata consacré à ce génie océanique africain, moitié homme, moitié poisson, qui vingt ans après sa mort a été ressuscité pour se venger de ses persécuteurs, le mythe wê de Gneron Dékan et du mythe Adiokrou des femmes, qui à l'origine des temps n'avaient qu'un seul amant. Le dénominateur commun de tous ces mythes ci-dessus, c'est la femme qui est au cœur de tous ces récits.

La guerre des femmes revêt une dimension tragique puisque l'histoire narrée tourne principalement autour du viol des jeunes filles et de leur décapitation par le roi Shariar. En effet, le roi Shariar est manifestement avide de sang féminin. Il ne le cache d'ailleurs pas puisqu'il fait remarquer dès l'ouverture de la pièce, plus précisément au premier tableau:

Non! Je sais ce qu'il me reste à faire. Qu'on lui tranche la tête! Immédiatement! Je ne veux plus la voir! Même pas en rêve! Qu'à compter de ce jour, chaque famille de mon royaume offre à chacune de mes nuits une fille jeune et belle. Toi, mon grand Vizir, organise-moi un mariage tous les matins. Le soir venu, je coucherai avec mon épouse du jour. Au lever du jour, je la ferai décapiter. Et il en sera ainsi tant que je serai sur le trône d'Arabie. (pp. 14-15)

L'évocation du «trône d'Arabie» montre que l'histoire narrée chevauche entre plusieurs continents à savoir le Moyen-Orient et l'Afrique. En outre, en choisissant les personnages de Shariar et de Shéhérazade qui sont les personnages principaux dans *Les contes des mille et une nuits*, un conte arabe, Zadi a le souci de montrer que la situation des femmes est la même sous d'autres cieux. Celles-ci, comme on peut le constater aisément dans la pièce, sont à la merci du roi Shariar. Ce dernier tire une grande joie à les abuser

sexuellement et à les décapiter par la suite. Le lecteur, tout au long de l'œuvre va découvrir l'horrible misère de la condition féminine. Le champ lexical de l'horreur et l'isotopie de la mort traversent tout le texte: «Des monstres ambulants, ces femmes...» (p. 14); «Je ferai décapiter mon épouse» (p. 15); «Il te faut mourir Shéhérazade» (p. 26).

3. *La guerre des femmes: une esthétique tragique*

Comme on peut le constater, *La guerre des femmes* est un champ d'horreur et le lexique utilisé par Zadi semble le mieux indiqué pour exprimer la putréfaction. Zadi Zaourou instaure donc ce qu'on peut appeler une «esthétique tragique». Il s'agit de choquer le lecteur en l'abreuvant de «sang féminin» afin que celui-ci dégoûté prenne faits et cause pour le combat pour les droits des femmes. Après avoir tué des centaines de jeunes filles au cours de ses différents mariages, Shariar s'apprête à étoffer son palmarès en y ajoutant Shéhérazade à son tableau de chasse. Celle-ci, de l'avis du narrateur, est un être exceptionnel qui allie beauté et intelligence:

La belle Souad avait péri et le Vizir en était au millième mariage du prince. Un jour, entra dans la couche du Sultan Shariar, l'une des plus admirables créatures dont le ciel avait doté la belle terre d'Arabie que désolait maintenant la redoutable colère de son prince. Shéhérazade était son nom. Dans toute la ville, elle brillait déjà, tant par l'éclat de son intelligence que par le raffinement de son corps. Tous frémissaient à l'idée qu'elle aussi allait périr des colères du Sultan Shariar que ni les supplices des dignitaires du royaume, ni les lamentations des mères éplorées ne parvenaient à fléchir. (*Entre Shéhérazade*). Voyez Shéhérazade qui s'avance et marche vers une mort certaine. Admirez sa grâce. Mais que pourra son génie si frêle encore contre cette haine des femmes qui aveugle le Sultan Shariar? (*Elle entre au palais où l'accueille le monarque*) (p. 15).

Shariar reste sourd aux différents appels de pardon de son peuple afin de sauvegarder la vie de Shéhérazade. Finalement, celle-ci, aura son salut, qu'en profitant du sommeil du maître des lieux pour s'éclipser: «À peine couché, Shariar s'enfonce dans un profond sommeil qui en dit long sur ses fatigues de la journée. Shéhérazade que le sommeil a

déserté après ce qu'elle vient d'entendre, profite de cette occasion inespérée pour fuir, au prix de mille précautions, vers la mer qui a prêté son beau rivage pour la construction du palais Shariar» (p. 18). Chez Zadi, le langage théâtral devient poétique à cause de ses sonorités, ses rythmes, ses images. En témoigne la description de la marche de Mahié sur le chemin de l'exil: «Elle marcha des jours et des nuits. Droit devant elle. Insensible à la faim. Insensible à la soif. Insensible aux vents qui s'étaient déchaînés comme si le ciel avait lâché la bride des orages, tempêtes et typhons pour hurler au monde tout l'effroi des temps nouveaux qui s'annonçaient avec l'exil de Mahié».¹³⁹ Le pathétique dans ce passage se manifeste par la répétition de l'adjectif «Insensible». L'effet de sonorité engendré par ce mot en début de chaque phrase crée une plainte mélancolique qui est symptomatique de l'état d'âme de Mahié en ce moment précis. Shéhérazade est impuissante face au roi Shariar. Les exclamations répétitives «pitié!» ; «pitié!»... et l'expression métaphorique «Viens me délivrer des griffes de la mort et l'adjectif «désespérée» montrent que l'idée de mourir hante Shéhérazade et l'empêche de vivre. L'oppression exercée par Shariar se nourrit de la faiblesse de Shéhérazade qui pour se débarrasser de son «bourreau» fait appel à une figure mythique, en l'occurrence Mamy Wata. Les images mythologiques sont perceptibles par la manifestation des divinités dans la pièce. Ainsi, Mamy Wata, reine des eaux, apparaît pour la première fois dans un songe de Shéhérazade:

Mamy Wata! Wataa!! Wata!!! Par pitié, viens! Viens me délivrer des griffes de la mort! (*de ses mains, elle se masque le visage et pleure toutes les larmes de son corps*). Mais, seul l'océan lui répond du sifflement lugubre de ses vents. Désespérée, elle se lève et marche, tête baissée, bras à l'abandon, convaincue que bientôt, les gardes du Sultan viendront s'emparer d'elle pour la livrer à nouveau à l'ogre du palais. À ce moment, Mamie Wata surgit de l'eau. Elle ne reste pas insensible aux appels de secours de Shéhérazade. Elle se présente à celle-ci en

¹³⁹ Zadi Zaourou: *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, Abidjan, NEI, 2001, p. 53.

faisant remarquer qu'elle n'est pas un personnage de conte: «Tu vois à présent que je ne suis pas un personnage de conte mais un être de lumière. Je suis Wata. Mamy Wata. La mère de ta mère, de ta grand-mère, de ton arrière grand-mère...et de toute ton ascendance». Il n'est femme sous le soleil qui ne soit de mon lignage». ¹⁴⁰ Et de terminer ces propos en ces termes: J'ai reçu de Mahié le pouvoir de veiller sur toutes les femmes du monde. ¹⁴¹

Quel sens revêt cette métamorphose de Mahié?

C. L'interprétation symbolique de la mort en Afrique

1. La réincarnation de Mahié

La métamorphose de Mahié en Mamy Wata, esprit des eaux a pour but de consacrer son immortalité. En témoignent ces propos de Shéhérazade: «Les esprits ne se suicident jamais, Shariar. Ils existent par leur victoire sur la mort et ne peuvent mourir. Non...elle s'est métamorphosée en Mamy Wata pour renaître aux femmes dont elle savait que le sort après elle serait peu enviable». ¹⁴² Abordant le sujet de la réincarnation dans les sociétés africaines, Joseph Ki-Zerbo apporte l'éclairage suivant:

Dans l'homme, il semble que la plupart des peuples africains reconnaissent trois principes: le corps, support matériel transitoire qui devient l'affaire des termites; le principe sensitif qui donne la vie: c'est un fragment de l'énergie universelle dont la disparition cause la mort. Le troisième principe est plus spirituel et personnalisé: c'est lui qui distingue l'homme de l'animal et tel homme de tel autre. (Le magara des Bantou); à la mort, alors que les deux premiers éléments retournent à leur «masse», le troisième persiste dans une existence propre. Les morts ne vivent pas, ils existent et peuvent se réincarner. Il y a de nombreuses représentations du séjour des morts. D'ailleurs, dès ici-bas, ce principe personnel, ce double jouit d'une liberté remarquable à l'égard du corps. Il le quitte par exemple durant le sommeil, retourne en des lieux où l'on s'est plu, peut avertir son propriétaire de certains dangers. Il peut être aussi capturé par d'autres forces. Il s'ensuit maladie, folie ou mort. Les défunts sont moins heureux mais plus puissants que les vivants, à condition que ceux-ci les entretiennent par certains rites. ¹⁴³

¹⁴⁰ *La guerre des femmes, Ibid.*, p. 19.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴² *Ibid.*, p. 53.

¹⁴³ Joseph Ki-Zerbo: *Le monde africain noir*, Paris, Hatier, 1968, p. 63.

Ainsi, comme on peut le constater aisément, Mamy Wata n'est rien d'autre que la réincarnation de Mahié. C'est pourquoi, elle s'apprête à poursuivre le combat de Mahié qui est celui de la libération de la gent féminine. Comme son ancêtre Mahié qui, dans les temps anciens, avait initié les femmes à la sorcellerie pour les rendre invulnérables aux coups de fusils des hommes, Mahié entend également enseigner à Shéhérazade «le sens des signes pour qu'elle libère les femmes du joug qui les opprime».¹⁴⁴ Les signes ici, ce sont les connaissances ésotériques enfouies dans les mythes anciens qui constituent la mémoire collective de l'histoire des femmes. Dès lors, la question que l'on peut se poser est celle-ci: comment Mahié compte-t-elle enseigner à Shéhérazade les «signes» quand on sait qu'elle n'appartient plus au monde des vivants? Autrement dit, quel sens peut-on donner au mot «mort» en Afrique?

2. La réincarnation du point de vue africain

Pour certains Africains, «les morts ne sont pas morts» puisqu'ils ont le pouvoir de se réincarner en esprit et d'influer sur la vie des humains. C'est la raison pour laquelle, avant toute cérémonie, on commence chez les populations situées au centre de la Côte d'Ivoire (les Akans) et de celles situées à l'ouest de ce même pays (les Krus) à offrir des «cadeaux» aux morts pour demander leur clémence et bénédictions afin que ladite cérémonie connaisse un succès. La relation étroite entre le monde des vivants et celui des morts prouve une fois de plus que les mythes, loin d'être dépassés, nourrissent non seulement l'imaginaire des peuples, mais aussi et surtout guident certains actes de la vie quotidienne de certaines communautés humaines. Pour Mineke Schipper, les «morts» qui continuent d'agir sur la vie des vivants en Afrique sont les ancêtres:

¹⁴⁴ *La guerre des femmes, Ibid.*, p. 19.

De façon générale, les premiers hommes dont parlent les mythes sont considérés aussi comme les fondateurs d'un peuple. Les premiers ancêtres ainsi que leur descendance morte depuis sont censés exercer une grande influence sur les vivants. On vénère les ancêtres comme des demi-dieux et ceux qui de leur vivant auraient rang de chef de tribu conservent une grande puissance après leur mort: ils sont consultés avant les décisions importantes, par exemple avant les jugements et lors des cérémonies traditionnelles. Il faut bien les respecter, car, au besoin, ils pourraient punir les vivants, en frappant de maladie ou de malheur les hommes et leurs troupeaux, en arrêtant les pluies et en desséchant les champs ou en rendant stériles les femmes. Afin de bénéficier des faveurs des ancêtres, d'apaiser leur colère et de s'assurer de leur aide et bienveillance, on fait des sacrifices aux morts.¹⁴⁵

Ce phénomène de symbolisation du mot «mort», au lieu d'exprimer la cessation de toute vie, exprime la vie, avait déjà été exprimé par Césaire dans *Le cahier d'un retour au pays natal*:

La mort est un oiseau blessé
La mort décroît
La mort vacille
La mort expire dans une blanche-marre
De silence¹⁴⁶

Établir une identité entre «mort» et «oiseau blessé», c'est désintégrer le substantif «mort» du point de vue de sa valeur sémantique. En fait, cette rupture est une éviction pure et simple du sens de base du mot «mort». La «mort» qui est cessation de toute vie passe du concret à l'abstrait. Elle subit une mutation. La valeur nouvelle et insolite qu'elle acquiert sous la plume de Césaire indique qu'elle exprime désormais la vie, même précaire alors qu'elle n'avait pour signification d'exprimer la cessation de toute vie. Dans *La guerre des femmes*, on assiste au même schéma de réincarnation puisque Maié ne meurt pas. Elle se métamorphose «en Mamy Wata pour renaître aux femmes» dont le sort, selon elle, «serait peu enviable».

¹⁴⁵ Mineke Schipper: *Théâtre et société en Afrique*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1984, pp. 28-29.

¹⁴⁶ Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 11.

Mais, il convient de souligner ici que cette idée de réincarnation c'est-à-dire «revivre sous une nouvelle apparence corporelle» n'est pas propre uniquement qu'à l'Afrique. Pour certaines religions telles que le Bouddhisme et l'Hindouisme, la réincarnation est perçue comme une «alternative à la mort». Pour les Bouddhistes du Tibet, le Dalaï-lama actuel, Tenzin Gyatso a été reconnu, alors qu'il n'avait que trois ans, comme l'incarnation parfaite de son prédécesseur décédé. Platon aura été l'un des premiers penseurs, par la théorie des idées, a abordé sous l'aspect philosophique la réminiscence à savoir la réincarnation de l'âme et non du corps.

3. L'idée Platonicienne de la mort

a. La réminiscence

Dans *La République*, Platon révèle au livre X que l'âme est immortelle:

Si la perversité propre de l'âme, si son propre mal ne peut ni la tuer, ni la détruire, il est bien difficile que le mal destiné à la destruction d'une autre substance détruise l'âme, ou tout autre objet que celui auquel il est lié... Mais quand une chose ne meurt pas ni par un mal qui lui est propre, ni par un mal qui lui est étranger, il est évident qu'elle doit exister toujours, et que, si elle existe toujours, elle est immortelle.¹⁴⁷

Dans sa théorie des idées, Platon établit une dualité radicale entre l'âme et le corps. Selon lui, c'est l'âme qui se réincarne et non le corps humain.

Si en effet, chaque fois qu'un homme vient en ce monde, il s'appliquait à une saine étude de la philosophie, et si le sort ne l'appelait pas à choisir parmi les derniers, il aurait des chances, d'après ce qu'on rapporte des choses de l'autre monde, non seulement de vivre heureux ici-bas, mais encore de faire le voyage de ce monde en l'autre et le retour en celui-ci, non pas par l'âpre chemin souterrain, mais par la route unie du ciel. C'était, disait Er, un spectacle curieux de voir de quelle manière les différentes âmes choisissaient leur vie: rien de plus pitoyable, de plus ridicule, de plus étrange; la plupart en effet n'étaient guidées dans leur choix que par les habitudes de leur vie antérieure. Il avait vu, disait-il, l'âme qui avait été celle d'Orphée choisir la vie d'un cygne, parce qu'il ne voulait pas, en haine des femmes qui l'avaient mis à mort, naître au sein d'une femme; il avait vu l'âme de Thamyras choisir la vie d'un rossignol; il avait vu aussi un cygne

¹⁴⁷ Platon: *La République*, traduction d'Emile Chambry, Paris, Éditions Gonthier, 1963, p. 324.

changer son existence pour celle d'un homme, et d'autres animaux chanteurs faire de même. L'âme que le sort avait appelée la vingtième à choisir la vie d'un lion: c'était celle d'Ajax, fils de Télamon, qui ne voulait plus de l'état d'homme, en ressouvenir du jugement des armes.¹⁴⁸

En résumé, Platon pense que la philosophie qui se définit comme une école qui enseigne la vertu et la sagesse peut aider l'homme à vivre en paix avec son âme. Cette idée platonicienne de réincarnation de l'âme existe également chez les bouddhistes.

b. La réincarnation et la résurrection

Pour les bouddhistes cependant, la vie se résume à un cycle continu à savoir «la naissance, la mort et la renaissance». Tel semble être la destinée de l'homme qui ne meurt pas, mais se réincarne dans un autre individu. Toutefois, il convient de souligner que la réincarnation qui signifie «le retour du principe spirituel dans une nouvelle enveloppe corporelle» est différente de la résurrection développée par le Christianisme qui veut dire «le retour de la mort à la vie». Dans la réincarnation, on admet l'effectivité de la mort alors que dans la résurrection, on rejette cette idée. Pour les chrétiens, Jésus-Christ n'est pas mort. Il ne s'est pas non plus réincarné sous une nouvelle enveloppe corporelle. La réincarnation suppose la possibilité d'une seconde vie sur terre alors que la résurrection entrevoit cette seconde vie dans les cieux.

Au total, pour les ésotériques africains, la mort ne signifie pas «cessation de toute vie». Elle est perçue comme une étape purement «symbolique» puisque les «morts» et les vivants continuent de dialoguer dans la vie de tous les jours. D'où l'importance des discours mythiques.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 333-334.

c. La puissance du discours mythique

Mamy Wata pense que l'évocation du passé glorieux des femmes à travers les hauts faits guerriers de leur ancêtre mythique Maïé sera un moyen de convaincre et vaincre

Shariar:

Tu es mon soleil d'avenir, Shéhérazade; ma voix, ma main, mon regard. Tu ne peux demeurer plus longtemps ici. Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta passion féminine. Révèle-lui d'autres mondes, d'autres merveilles. Parle-lui de l'Afrique mère. Et surtout, révèle-lui ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans nos veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir. Rassure-toi. Ton récit touchera son cœur et nuit après nuit, tu lui voleras ta vie et la vie de toutes celles qu'il guette encore comme un guépard! Va! Il se fait tard. (p. 23)

À la différence de Bohui Dali qui propose la voie militaire pour mettre fin à toutes sortes de discriminations faites aux femmes, Zadi Zaourou, quant à lui, opte pour la solution diplomatique à savoir le recours à l'arme du dialogue, à la persuasion, en un mot à la puissance du «Verbe». Ici, le mode d'opération du mythe apparaît à travers la puissance de la parole mythique. Celle-ci se revêt non seulement comme un «remède» au désarroi actuel des femmes, mais aussi et surtout comme un moyen de rapprocher la communauté des femmes et celle des hommes.

En conclusion partielle, *La guerre des femmes* de Zadi nous raconte l'histoire d'une conscience, la totale transformation morale d'un individu (Shariar), symbole du pouvoir masculin qui passe du vice au bien, de la haine à l'amour, de l'obscurantisme à la lumière. Et Zadi nous fait remarquer que cette métamorphose extraordinaire du bourreau de la gent féminine est l'œuvre d'une femme (Shéhérazade). Celle-ci, sur les conseils avisés de Mamy Wata et de Maïé, les ancêtres mythiques des femmes, a su germer dans le cœur du plus farouche ennemi des femmes l'amour de la gent féminine et de l'humanité.

D. Une autre réécriture du mythe de Maié : *La vengeance de velours* commentée par la presse ivoirienne

La pièce de théâtre: *La vengeance de velours*, mise en scène par les étudiants du département de lettres modernes de l'université d'Abidjan, est inspirée en partie du livre de Zadi Zaourou: *La guerre des femmes* et de la Nouvelle: *Le gardien de nuit* extraite du recueil de nouvelles *L'arbre fétiche*¹⁴⁹ de l'écrivain et historien béninois Jean Pliya. *L'arbre fétiche* introduit le lecteur au sein du monde des croyances et des coutumes ancestrales du Bénin. *La vengeance de velours* pose des questions d'une brûlante actualité sur la situation de la femme. D'hier à aujourd'hui, la condition de la femme a-t-elle évolué? Pourquoi la haine et l'intolérance entre les hommes? Autant de questions qui interpellent chacun de nous et qui n'ont pas laissé les journalistes ivoiriens indifférents. En effet, la presse ivoirienne, toutes tendances éditoriales confondues, est unanime à reconnaître que le spectacle était excellent et la thématique développée autour de la guerre et de l'amour est toujours d'actualité dans un pays à la recherche de sa cohésion nationale.

La situation des femmes va retenir l'attention des journalistes ivoiriens. C'est à juste titre que le quotidien indépendant de droite *L'aurore* du lundi 7 juillet 2003 écrit: «*La vengeance de velours*: susciter l'amour et le pardon» comme pour dire aux acteurs politiques ivoiriens de prôner la paix et non la violence dans leurs actes. Le quotidien indépendant de gauche *24 heures* du lundi 7 juillet 2003 titre: «*La vengeance de velours*: le combat des femmes pour leurs droits». *Le national*, quotidien d'extrême droite s'inscrit dans la même veine en titrant: «Représentation théâtrale: *La vengeance de velours* ou la contre-attaque de la femme subjuguée». *Le libéral* du 5 juillet, quotidien d'extrême

¹⁴⁹ Jean Pliya: *L'arbre fétiche*, Yaoundé, Éditions CLE, 1971.

gauche préfère rendre un hommage à Zadi en titrant: «*La vengeance de velours*: le théâtre de Zadi revisité». Notons pour mémoire que Zadi est professeur à l'université d'Abidjan et la plupart des concepteurs et acteurs de la pièce de théâtre: *La vengeance de velours*, sont ses étudiants.

La pièce de théâtre: *La vengeance de velours* jouée par les étudiants de l'université d'Abidjan revêt une grande importance dans la mesure où elle permet non seulement d'éduquer les populations africaines en montrant les méfaits de la guerre et de la vengeance, mais aussi et surtout de contribuer à la réconciliation nationale en exploitant les mythes et les légendes sur lesquels se fonde l'histoire de la Côte d'Ivoire.

E. La réécriture du mythe de Mamy Wata

Dans son ouvrage *Mamy Wata et le monstre*,¹⁵⁰ l'écrivaine ivoirienne Véronique Tadjou a procédé à une réécriture du mythe de Mamy Wata, reine des eaux. Ce petit livre d'une vingtaine de pages en couleur, dont la lecture est aisée, à cause de l'absence de métaphores et de mots difficiles, permet aux enfants du monde entier de se délecter en s'instruisant sur les aventures extraordinaires de Mamy Wata. En outre, c'est une excellente école pour les tout-petits de s'initier à la lecture et de découvrir par conséquent les mythes et traditions de la Côte d'Ivoire. D'où sa fonction morale qui consiste à enseigner les vertus du pardon, du bienfait, de l'entraide, du courage et son aspect ludique qui permet aux gamins de se divertir. Cette réécriture du mythe de Mamy Wata présente, selon nous, l'avantage de montrer que le mythe qui est une réalité culturelle extrêmement complexe, peut être appréhendé et compris par les enfants, si on prend le temps de leur expliquer. En effet, si le mythe dans un passé lointain avait un caractère sacré et était réservé à une catégorie de populations, nous pensons qu'aujourd'hui, il faut

¹⁵⁰ *Mamy Wata et le monstre, Ibid.*

désacraliser les mythes et permettre à tout un chacun, vieux, jeunes, nationaux, étrangers, d'y avoir accès. C'est en rendant la connaissance accessible à toutes les couches de la population et en éduquant ses enfants que l'Afrique pourra se hisser un jour au rang des pays développés car le fondement du progrès n'est pas la machine, mais l'homme. Les mythes et légendes, en agissant sur l'imaginaire des hommes, participent de l'équilibre psychologique des hommes. Que serait la vie si nous n'avions pas la possibilité de rêver?

L'histoire racontée tourne autour d'un monstre féroce qui dévore les enfants, les femmes et les habitants du village. Comme dans le mythe ancien, Mamy Wata vole au secours de toutes ces personnes ci-dessus et transforme le monstre en un gentil jeune homme qui décide de vivre avec elle. Dès les premières pages de la narration, la narratrice présente Mamy Wata:

Il y a longtemps,
bien longtemps,
Mamy Wata, la reine de l'eau
vivait seule dans son royaume
Elle passait ses journées
à plonger dans la mer,
à jouer dans les cascades
et à se baigner dans les rivières¹⁵¹

Le lecteur s'aperçoit que la période du déroulement des faits est vague: «Il y a longtemps, bien longtemps... ». À ce propos, Mircea Eliade, fait remarquer dans son ouvrage *Aspects du mythe* que le mythe raconte une histoire qui a lieu dans un temps primordial c'est-à-dire dans les débuts de l'humanité. En outre, les indications du lieu de l'action: «Royaume, mer, rivières» sont imprécis. Le lecteur ne sait pas de quel royaume il s'agit, encore moins dans quelle rivière «se baignait Mamy Wata». Si l'emplacement géographique et la situation temporelle sont flous, il n'en demeure pas moins que la

¹⁵¹ Véronique Tadjou: *Mamy Wata et le monstre*, Abidjan, NEI, 1993, p. 2.

nature du personnage de Mamy Wata est connue. Le pronom sujet «elle» et le qualificatif «reine» montrent que Mamy Wata est un personnage féminin. La narratrice la présente comme une personne généreuse qui accordait des largesses à tout le monde:

Mamy Wata
était très généreuse
Elle laissait les animaux
boire dans tous
les points d'eau
et les hommes avaient en plus
le droit de pêcher
partout où ils le désiraient (p. 3)

La générosité de Mamy Wata consiste à favoriser l'accès de son royaume représenté par la mer à tous ceux qui en faisaient la demande: «Elle laissait les animaux boire dans tous les points d'eau». Mais la quiétude de la reine des eaux dans son royaume, sera perturbée par un horrible monstre qui va se mettre à dévorer tout sur son passage:

Or, un jour que Mamy Wata
nageait paisiblement
dans un fleuve
avec quelques gros poissons,
on vient l'avertir
qu'à plusieurs kilomètres de là,
un horrible monstre
terrorisait les habitants
des villages riverains (p. 6)

La conjonction «Or» en début de strophe, l'adjectif «horrible» et le verbe «terroriser» introduisent une rupture dans la narration des faits. Cette interruption brutale s'explique par la venue d'un monstre «aquatique et carnivore»:

C'était un monstre
aquatique et carnivore
Il avait une affreuse tête
avec un œil au milieu du front
et plusieurs rangées de dents
très pointues.
Il guettait ses proies

et se jetait sur elles
lorsqu'elles approchaient de l'eau. (p. 7)

La description du monstre donne la frayeur. Son aspect physique est repoussant: «Il y avait une affreuse tête avec un œil au milieu du front». Le monstre est l'opposé de Mamy Wata puisque celle-ci est généreuse alors que lui, il est d'une méchanceté inouïe: «Il guettait ses proies et se jetait sur elles». Au tableau de chasse du monstre, on peut citer les crimes suivants:

Ainsi, il avait déjà avalé
deux pêcheurs (...)
trois jeunes filles (...)
et plusieurs enfants ... (p. 9)

Le monstre est un carnivore qui se nourrit de sang humain. D'où la peur panique qui s'était emparée de tout le village. À l'instar de Shéhérazade, qui dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou, a eu recours à Mamy Wata pour vaincre le roi Shariar qui ne cessait de décapiter toutes les jeunes filles de son royaume, les habitants du village vont également solliciter Mamy Wata. Celle-ci prête une oreille attentive à leurs doléances.

C'est ainsi qu'elle prend la décision d'élucider le mystère des crimes en série:

Mamy Wata
décida d'aller voir
ce qui se passait.
On lui indiqua la grotte
dans laquelle le monstre
se retirait la nuit pour dormir.
Elle s'y introduisait
et se cacha dans un coin.
Lorsque le monstre
rentra se coucher,
elle se mit à l'observer. (p. 12)

Dans ce passage, Mamy Wata se présente comme l'héroïne, celle par qui, ce petit peuple de pêcheurs, sera sauvé. C'est pourquoi, elle prend la décision d'aller sur le terrain pour

mener ses propres investigations. Au grand étonnement de Mamy Wata, le monstre qui n'arrivait pas à dormir pleurait à chaudes larmes comme un gamin:

Le monstre
avait du mal à s'endormir
Il laissait échapper
de longs gémissements (...)
Il se mit même à trembler
de tout son corps
et à pleurer très fort. (p. 13)

De sa cachette, Mamy Wata observe le monstre. Elle le voit en train de verser des larmes. Le fait qu'il pleure est la preuve qu'il n'est pas dénué de tout sentiment humain. Cela prouve également qu'il n'est pas aussi puissant comme il le fait croire: «Il se mit à trembler de tout son corps». Prise de pitié pour le monstre, Mamy Wata s'approche de lui pour le cajoler. Sans connaître son problème, elle partage sa peine et éprouve de la compassion pour lui:

Les larmes du monstre
allèrent droit au cœur de Mamy Wata.
Elle se sentit pleine de pitié.
Quand le matin arriva
Elle s'approcha tout doucement de lui
et le caressa en lui disant
des mots gentils ... (p. 16)

Le verbe «caresser» montre le degré d'intimité entre Mamy Wata et son nouvel ami. Elle gagne sa confiance en l'amadouant avec des mots gentils. C'est ainsi que le monstre va s'ouvrir à Mamy Wata en lui racontant sa mésaventure:

Il était en réalité un jeune homme
qu'une méchante sorcière avait
changé en monstre,
parce qu'il ne voulait pas épouser
une de ses filles (p. 16)

Le monstre fait remarquer qu'il a subi une métamorphose: «Il était en réalité un jeune homme qu'une méchante sorcière avait changé en monstre». Le lecteur s'aperçoit qu'il s'agit d'une réincarnation puisque le jeune garçon revit sous une nouvelle enveloppe corporelle; Et ce, de la même manière dont Maïé s'était métamorphosée dans *La guerre des femmes* en Mamy Wata pour renaître aux femmes. Afin de lui donner la joie de vivre, Mamy Wata lui enseigna «les yeux, le chant, la danse»:

Mamy Wata comprit
que le monstre était
malheureux
Elle entreprit de lui redonner
la joie de vivre.
Elle inventa des jeux.
Elle lui apprit à chanter.
Elle lui apprit à danser.
Le monstre était tellement content
d'avoir une amie
qu'il se mit à rire... (p.17)

«Les jeux, le chant, la danse, le rire» sont des caractéristiques purement humaines que l'on inculque aux enfants pour leur donner la joie de vivre. À propos du rire, Barthélémy Kotchy fait remarquer que le rire, surtout celui du nègre est l'expression par excellence de la joie et du bonheur: «Le rire est certes le propre de l'homme, mais le Nègre semble l'avoir maîtrisé avec assurance. Aussi, en Afrique noire par exemple, l'art de rire équivaut à l'art de vivre. D'ailleurs, une région où l'on ne rit pas est considérée comme un pays de morts. Car le rire revitalise et concourt au progrès de la société: en même temps qu'il inonde les parties négatives de la communauté (ici on rit de toutes les tares qui portent atteinte à la collectivité), il permet de réorganiser et de restaurer les aspects

positifs (...). Le beau rire nègre est tout simplement l'expression de la joie, phénomène physiologique apparemment sans intention».¹⁵²

Dans *Mamy et le monstre*, le rire est non seulement l'expression de la joie de vivre, mais il a aussi et surtout des vertus thérapeutiques. La transformation du jeune homme qui est passé de l'état de «monstre» à celui d'humain a été possible grâce au «rire»:

Soudain,
alors qu'il riait encore,
il s'aperçut qu'il avait
complètement changé.
Il était redevenu
le jeune homme d'avant!
Au même moment,
les deux pêcheurs, les trois jeunes filles
et tous les enfants qu'il avait avalés
réapparurent et rentrèrent chez eux
sains et saufs. (p. 20)

Au total, Mamy Wata invite le monstre à laisser le côté «immonde» de la bête et à adopter les valeurs humaines faites de tolérance et d'amour. Cette réécriture du mythe de Mamy Wata est aussi un appel que Véronique Tadjo lance à tous les hommes où qu'ils soient, afin que ceux-ci retrouvent le «royaume de l'enfance», qui, de son point de vue, est la période de la vie où l'on peut exprimer le plus son humanité en «jouant, en chantant, en dansant et en riant aux éclats».

¹⁵² Barthélémy Kotchy: *La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, l'Harmattan, 1984, p. 198.

V. ASSÉMIEN DÉHYLÉ OU LE MYTHE DU SANG

A. Mythes et légendes: convergences et divergences

Pour Mircea Eliade, «le mythe désigne une histoire vraie et, qui plus, est hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative».¹⁵³ La légende, même si elle ne revêt pas un caractère sacré, est perçue comme un récit à caractère merveilleux où les faits historiques sont transformés au fil des siècles par la conscience populaire et par les écrivains. Georges Méautis fait remarquer que légendes et mythes ont un idéal en commun à savoir, tous les deux genres littéraires transforment l'histoire en poésie:

Si vraiment les événements historiques n'acquièrent d'importance qu'en tant qu'ils sont interprétés par l'âme humaine, en tant qu'ils reflètent un aspect, un désir, un rêve de l'humanité, on comprendra aisément dès lors que les légendes, que les mythes, ne sont pas dépourvus de toute importance, bien au contraire. C'est en eux que l'homme peut réaliser en entier son idéal sans être sans cesse retenu par cette entrave: le souci de la réalité historique. On a dit: la légende, c'est la poésie de l'histoire, j'irai plus loin et je dirai plutôt: la légende est l'instrument le meilleur que nous possédions pour pénétrer dans l'âme des races, c'est la légende qui nous révèle ce que songèrent, ce que pensèrent, ce que voulurent ces êtres innombrables qui nous ont précédés et qui tous, à quelque degré de civilisation qu'ils aient appartenu, avaient dans le cœur un sentiment caché, appelez-le le vouloir vivre, appelez-le idéal, donnez-lui le nom que vous voudrez, un sentiment enfin qui les élevait au dessus de la vie journalière.¹⁵⁴

Pour Georges Méautis, mythes et légendes conçoivent le présent qu'en fonction du passé. Ils partagent un fondement historique imprécis et les deux sont des récits populaires mettant en scène des êtres surhumains, des actions imaginaires qui ont un caractère merveilleux et souvent mystérieux. Ils répondent également, du moins partiellement à certaines questions restées sans réponses à savoir la création du monde, les origines de tel ou tel groupe social, le peuplement de tel groupe ethnique dans un espace géographique donné, le paradis terrestre, la polygamie, l'inceste, la mort. Un

¹⁵³ Mircea Eliade: *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 11.

¹⁵⁴ Georges Méautis: *Le mythe de Prométhée, son histoire et sa signification*, Paris, Neuchâtel, 1919, pp. 3-4.

mythe peut devenir légende s'il perd son caractère sacré et une légende peut devenir mythe si elle acquiert un caractère sacré c'est-à-dire si elle renferme des connaissances considérées comme «ésotériques» et qui ne se dévoilent aux néophytes qu'au cours des cérémonies d'initiation. *Maiéto Pour Zékia* de Bohui Dali, *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou, *Mamy Wata et le monstre* de Véronique Tadjo et *Assémien Déhylé* de Bernard Dadié sont des réécritures d'anciens mythes et légendes.

B. La légende de la reine Pokou

a. Étude de l'œuvre (*Assémien Déhylé*)

À la différence du mythe d'origine de Maié qui peint la femme comme une personne haineuse, jalouse, et revancharde, la légende de la reine Pokou présente la femme sous de meilleurs traits. En effet, la reine Abraha Pokou, pourchassée par ses ennemis, pour sauver son peuple n'a pas hésité à faire le sacrifice ultime à savoir offrir son enfant aux «dieux des eaux» pour obtenir le droit de passage. Cette belle légende de «bravoure», de don de soi, a inspiré maints écrivains et dramaturges. À propos de la reine Pokou, Jacques Howlett, dans la préface de l'œuvre de Zègoua Gbessi Nokan intitulée *Abraha Pokou* fait remarquer fort justement:

L'aventure mythique devient ici entreprise historique, ce qui était dit pour être répété se fait paroles militantes, perspectives d'engagement, voire, pourrait-on dire, instruction civique. La reine Abraha Pokou qui domine ce drame, hommage explicite aux femmes africaines et appel à leur conscience politique n'est plus seulement celle dont le malheur assure la survie de son peuple, mais celle qui en dépit de la résistance des nantis et des égoïstes, annonce, maintient et transmet les valeurs détenues par le peuple. Mais l'ennemi reste vigilant; sous les visages les plus sournoisement divers, l'exploitation demeure, et le poète prévoit les durs combats de libération auxquels devra se livrer le peuple pour qu'enfin règne sa vérité.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Jacques Howlett in *Abraha Pokou* de Zègoua Gbessi Nokan, Paris, Présence africaine, 1984, pp. 9-10.

Dans *Assémien Déhylé*, Bernard Dadié compare l'exode de la reine Pokou à celui du peuple Brafé fuyant les Denkyira à la fin du XVII^e siècle. *Assémien Déhylé* est une œuvre de création originale qui allie aisément traditions africaines et schéma classique du théâtre occidental avec une exposition, un noeud, et un dénouement.

b. Le théâtre autochtone

Pour Dadié, le théâtre autochtone dont il est l'un des inspirateurs peut se définir de la façon suivante:

Chez nous! Si par le théâtre, on entend un spectacle dans un lieu approprié, avec des spectateurs payants et des acteurs payés, avec des décors, des accoutrements, des maquillages, avec des répétitions, des réclames tapageuses, évidemment rien de tel en pays agni, encore qu'il y ait des lieux préférés à d'autres, et qu'il y ait des masques, et que les bons conteurs et les musiciens, s'ils ne reçoivent pas d'argent, ne soient pas insensibles aux cadeaux en nature, ou même à la bouteille de gin, encore qu'ils sachent soigner leur popularité, se faire attendre et désirer. Le décor, c'est la nuit (...) où les hommes assemblés content autour du feu.¹⁵⁶

La règle des trois unités du théâtre classique européen à savoir l'unité de lieu, l'unité de temps (24 heures), et l'unité d'action existe dans le théâtre traditionnel africain. L'unité de lieu dans *Assémien Déhylé*, «c'est la place du village où se retrouve toute la communauté autour du feu et où participe le plus grand nombre». L'unité de temps, «c'est le décor naturel de la nuit» et l'unité d'action tourne autour des thèmes de la guerre, de la royauté, du pouvoir, et de l'amour. Quant au dénouement, Dadié précise que les Européens et les Africains n'ont pas la même compréhension de ce thème: «Nous ne sommes pas, nous autres, pressés comme les Européens d'arriver au dénouement. Quand quelque chose nous plaît, sa répétition plaît davantage».¹⁵⁷ Pour ce dramaturge ivoirien, les redites, les proverbes et autres langages métaphoriques, loin d'être des appendices au texte, constituent la trame du récit et traduisent l'intensité dramatique de tel ou tel

¹⁵⁶ Bernard Dadié: *Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, Abidjan, CEDA, 1979, pp. 12-13.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

passage. La résolution du conflit à travers le dénouement de la pièce n'est pas ce que le spectateur africain recherche de premier abord. La manière pour les acteurs de présenter une pièce avec les chants, les danses, les mimiques, les proverbes captivent plus que la fin de l'histoire.

Dès le premier tableau, l'auteur rappelle les origines mythiques de son œuvre en débutant la narration de la légende de la reine Pokou par un rappel historique, qui manifestement manque de précision tant sur l'emplacement géographique que sur l'époque exacte des faits:

Il y a longtemps, très longtemps, vivait au bord d'une lagune calme, une tribu paisible de nos frères. Ses jeunes hommes étaient nombreux et nobles et courageux, ses femmes étaient belles et joyeuses. Et leur reine, la reine Pokou, était la plus belle parmi les plus belles. Depuis longtemps, très longtemps, la paix était sur eux et les esclaves mêmes, fils de captifs de temps révolus étaient heureux auprès de leurs heureux maîtres.¹⁵⁸

Mais cette vie «paradisique» ne sera pas éternelle puisque les ennemis du peuple baoulé qui rôdaient aux alentours du village vont dévoiler un beau matin leurs vraies intentions:

Un jour, vinrent les ennemis, nombreux comme des magnans. Il fallut quitter les pailloles, les plantations, la lagune poissonneuse, et laisser les filets, tout pour fuir. Ils partirent dans la forêt. Ils laissèrent aux épines leurs pagnes, puis leur chair. Il fallait fuir toujours, sans repos, sans trêve, toujours talonnés par l'ennemi féroce. Et leur reine, la reine Pokou, marchait la dernière portant au dos son enfant.¹⁵⁹

Après avoir exposé les péripéties de l'existence qui ont amené ce peuple pacifique à s'exiler, le conteur en arrive au dénouement tragique de son histoire:

Harassés, exténués, amaigris, ils arrivèrent le soir au bord d'un grand fleuve dont le cours se brisait sur d'énormes rochers. Et le fleuve mugissait, les flots montaient jusqu'aux cimes des arbres et retombaient et les fugitifs étaient glacés d'effroi (...). Et les conquérants devenaient plus proches. Et pour la première fois,

¹⁵⁸ Assémien Déhylé, *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

le sorcier parla: L'eau est devenue mauvaise, dit-il, et elle ne s'apaisera que quand nous lui aurons donné ce que nous avons de plus cher.¹⁶⁰

Et le conteur de faire remarquer: «Et chacun donna ses bracelets d'or et d'ivoire, et tout ce qu'il avait pu sauver. Mais le sorcier les repoussa du pied et montra le jeune prince, le bébé de six mois: Voilà, dit-il ce que nous avons de plus précieux». La reine Pokou était devant un dilemme: sauver son peuple ou sauver son enfant? Telle était la douloureuse équation qui s'offrait malheureusement à celle qui présidait à la destinée du peuple baoulé. Elle choisit de sauver son peuple en offrant son bébé de six mois aux génies de l'eau en colère:

Et la mère, effrayée, serra son enfant sur son cœur. Mais la mère était aussi la reine et, droite au bord de l'abîme, elle leva l'enfant souriant au-dessus de sa tête et le lança dans l'eau mugissante. Alors les hippopotames, d'énormes hippopotames émergèrent et, se plaçant les uns à la suite des autres, formèrent un pont et sur ce pont miraculeux, le peuple en fuite passant en chantant (...). Et la reine passa la dernière et trouva sur la rive son peuple prosterné. Mais la reine était aussi la mère et elle put dire seulement: «baoulé», ce qui veut dire: «l'enfant est mort». Et c'était la reine Pokou et le peuple garda le nom de Baoulé.¹⁶¹

À la lumière de tout ce qui précède, l'on peut se poser les questions suivantes: Pourquoi sacrifier un enfant de six mois qui n'a pas demandé à naître? Pourquoi incombe-t-il à la femme de toujours faire le sacrifice ultime? Quel parallélisme peut-on établir entre Maïé qui est morte au combat pour sauver la gent féminine et la reine Pokou qui offre ce qu'elle a de plus précieux dans la vie à savoir son enfant pour sauver son peuple? Quelles sont les idées politiques, sociales et culturelles qui sous-entendent et encouragent les sacrifices humains en Afrique? Quelle signification la légende de la reine Pokou revête-t-elle à nos yeux aujourd'hui?

¹⁶⁰ *Assémien Déhylé, Ibid.*, p. 34.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

C. Les sacrifices humains ou le meurtre rituel

Le sacrifice humain peut se définir comme l'immolation d'une personne à une divinité. Le sang, dans certaines sociétés africaines est la métaphore de la vie et celui du bébé symbolise la pureté par excellence. Les croyances animistes font dire que les forces surnaturelles se nourrissent de sang humain. Et pour bénéficier de leurs grâces et faveurs, il faut leur offrir du «sang humain ou animal». Joseph Ki-Zerbo explique le sacrifice du sang dans les sociétés africaines en faisant remarquer qu'il s'agit «d'un transfert de forces»:

L'essentiel des rites est le sacrifice qui est de forces, mais, et c'est là une particularité, ce transfert n'a pas lieu au bénéfice exclusif du sacrificateur. Il renforce l'esprit auquel on s'adresse. Les dieux ont besoin des hommes. Les mânes, les génies viennent s'abreuver au sang répandu; ils se renforcent au contact de la vénération témoignée, de la vie sacrifiée et du sang, vecteur privilégié de la force vitale. Par contre, ils communiquent au sacrificateur une parcelle de leurs forces spirituelles.¹⁶²

Cette forme d'offrande cruelle, destinée à la divination, qui consiste à offrir en pâture d'innocentes victimes, qui n'ont pas la possibilité de refuser leur destin tragique, tire sa source du mythe du sang dont se réclament certaines sectes magiques. Michèle Cros décrit les différentes formes de sacrifice du sang chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire en ces termes:

L'activité sacrificielle entendue dans son sens le plus large correspond à l'entrée en communication avec les puissances surnaturelles au moyen de substances, d'objets ou d'animaux dont c'est en principe le dernier usage. Les Lobi distinguent deux types de sacrifices: l'immolation et le «sacrifice sec». L'appellation *buoni ki* fait référence à un sacrifice sans mise à mort. Il s'agit d'une sorte de sacrifice ou de consultation sèche. Tout épanchement de sang en est exclu (...). Le champ d'action d'un sacrifice sanglant (*buono*) est plus étendu que celui d'un sacrifice sec. De caractère oblatif, purificateur ou propitiatoire, la dimension de divination qui s'y rajoute en général lui confère une efficacité sans commune mesure. Opéré souvent à l'aide d'un volatile immolé, il assure une

¹⁶² Joseph Ki-Zerbo, *Ibid.*, p. 63.

communication véritable avec les puissances surnaturelles car celles-ci répondent aux questions posées ou agréent vraiment le don qui leur est fait.¹⁶³

Le mythe du sang, comme on peut le constater chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire a pour objectif d'éloigner le mal de l'espace intérieur de la communauté. Dans *Assémien Déhylé*, le sacrifice du bébé de six mois a miraculeusement permis à la reine Pokou et à son peuple d'être à l'abri des flèches ennemies des envahisseurs. L'élément magique, ce sont les hippopotames et crocodiles qui vont se dresser pour former un pont afin de faciliter le passage de ceux qui étaient pourchassés.

Outre le sacrifice du bébé de six mois de la reine, Bernard Dadié critique une autre pratique ancienne qui avait cours chez certains Akans de Côte d'Ivoire. Celle-ci consistait à tuer des «captifs» et à les offrir aux mânes des ancêtres chaque fois que venait à mourir un roi. L'explication donnée par le roi lui-même (Amon N'Douffou) dans *Assémien Déhylé* pour la mise à mort des esclaves est le suivant:

Ces captifs ont entendu ce que nulle oreille ne doit entendre, que leur sang baigne la pierre N'Dogboumin, autel de mes ancêtres.

(Le bourreau entraîne les captifs.)

(Sortie du roi, à gauche.)

(Méditation d'Assémien. Sortie, à droite.)

(Entrée du héraut, à droite.)

N'dja anouô, u ôô

N'mo anouô u ôô

Bonsoir, peuple

Assémien, neveu de Nanan Anouman uôô

M'envoie vous dire que le roi est malade

Venez, le roi est malade

Et je vais porter la nouvelle

Par tout le pays

Comme il est de mon devoir

Gba...Y...Y...Y...

Peuple, viens le roi est malade

Entonne les chants funèbres

Gba...Y...Y...

¹⁶³ Michèle Cros: *Anthropologie du sang en Afrique, essai d'hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire*, Paris, l'Harmattan, 1990, pp. 195-196.

*(Le peuple est entré pendant l'annonce du héraut)*¹⁶⁴

Nicole Vincileoni fait remarquer que la fonction royale dans la société Akan revêt un caractère digne et mystérieux à la fois:

Le deuxième tableau qui présente le roi Amon N'Douffou, malade, à demi couché sur son trône, entouré à droite et à gauche par des captifs, un captif sous les pieds, loin de mettre l'accent sur le parfum de «civilisation barbare qui s'exhale de ces chroniques» insiste bien davantage sur l'extrême dignité de celui auquel est dévolue la fonction royale: acceptation sereine de la mort; décret du Dieu Ehoulé qui marque le retour aux Ancêtres; souci de transmettre à son successeur, symbole de l'unité dans le temps, les récits et «regalia» dynastiques qui le font dépositaires des Ancêtres parmi les vivants, lieutenant des dieux sur la terre grâce à la légende de fondation de Sanwi, et la recommandation du palladium sacré, dans lequel se reconnaît cette nation, le Pomeau d'Or. La mort des captifs dévoués aux mânes des Ancêtres est expliquée par le fait qu'ils ont entendu un récit suprême (...). Cette dignité attachée à la fonction royale est renforcée par le rituel des funérailles, où l'on ne parle de la mort du roi que par périphrases, «l'arbre est brisé». Le chant poignant «Pour le mort»: «O tchin tchin», avec chœur et solo alternés, élargit la résonance dramatique mais aussi mystique de cette mort.¹⁶⁵

En résumé, nous pouvons soutenir que le mythe du sang présent dans la plupart des légendes et mythes africains, peut s'expliquer par l'incompétence des hommes à résoudre les problèmes qui les touchent directement. Ceux-ci préfèrent confier leur destin à des divinités pour trouver des solutions à leurs problèmes quotidiens.

De nos jours, il faut souligner que les sacrifices humains sont devenus pratiquement inexistant dans la plupart des sociétés du monde et sont sévèrement punis par la loi. Ceux qui persistent à s'adonner à ces pratiques d'un autre âge, s'ils sont pris, doivent répondre de leurs actes devant les juridictions compétentes. La jeune génération africaine, qui a été nourrie, à la mamelle du modernisme n'attache pas beaucoup d'importance au «sacré» et par conséquent considèrent les différents sacrifices, qu'ils soient celui des animaux ou celui des «hommes», comme des pratiques «barbares et archaïques».

¹⁶⁴ *Assémien Déhylé, Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁵ Nicole Vincileoni dans la préface d'*Assémien Déhylé, Ibid.*, pp. 15-16.

Cependant, si les «sacrifices humains» constituent désormais en Afrique un lointain souvenir, il faut néanmoins souligner que «l’holocauste» des animaux est loin de s’arrêter. En Côte d’Ivoire, des personnes respectueuses des traditions n’hésitent pas à sacrifier tel ou tel animal pour accéder à tel ou tel poste politique. L’ascension sociale n’est pas le fait du mérite de l’individu, mais c’est le résultat des différentes activités sacrificielles. Dans la réécriture des mythes et légendes, le mythe du sang est utilisé par certains écrivains comme une redoutable «arme» de combat littéraire contre l’oppression.

D. La valeur «inégaie» des sangs

Jean Bernard dans la préface de l’ouvrage de Michèle Cros intitulé *Anthropologie du sang en Afrique: essai d’hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d’Ivoire* fait remarquer qu’il existe un mythe du sang:

Il est un mythe du sang. Ce mythe appartient depuis plusieurs millénaires aux religions, aux magies. Il persiste, intermittent mais rigoureux, à l’époque contemporaine. Le sang est la vie. Il est symbole de pureté ou parfois d’impureté (les mythes sont assez contradictoires). Le sang exprime la force, le courage. Les héros mêlent leurs sangs. Il est le témoin de la transmission héréditaire des vertus. Les héros refusent de mêler par des mariages imprudents au sang des filles inférieures. L’analyse du mythe de sang reconnaît trois thèmes principaux. Premier thème simple et vrai, la vie dépend du sang. Deuxième thème, moins simple et également vrai, le sang est le témoin fidèle de l’hérédité. Le troisième thème est celui de l’inégalité des sangs, de la valeur inégale de sang d’hommes différents. Ce thème est très ancien. Il a connu une grande faveur au XIX^e et au XX^e siècle de Galton à Hitler. Tant que le sang restait un mythe, ce thème pouvait nourrir les rêveries des mystiques et des tyrans.¹⁶⁶

Le mythe du sang fondé sur la valeur inégale des sangs est très vivace dans beaucoup de sociétés africaines. Ce mythe conditionne les mariages et détermine les relations sociales. Mariama Bâ, dans son ouvrage *Une si longue lettre* montre l’impact de ce mythe du sang, à travers les mariages dans la société sénégalaise. Un homme appartenant à la classe des

¹⁶⁶ Jean Bernard dans la préface de l’ouvrage *Anthropologie du sang en Afrique, essai d’hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d’Ivoire*, Paris, l’Harmattan, 1990, p. 10.

nobles ne peut pas épouser une femme d'une classe «inférieure» et vice-versa. C'est pourquoi, la mère de Mawdo n'a jamais accepté que son fils lie son destin à une bijoutière c'est-à-dire une personne n'appartenant pas à la classe bourgeoise sénégalaise:

La mère de Mawdo, c'est tante Nabou pour nous et Seynabou pour les autres. Elle portait un nom glorieux du Sine: Diouf. Elle est descendante de Bour-Sine. Elle vivait dans le passé sans prendre conscience du monde qui muait. Elle s'obstinait dans les vérités anciennes. Fortement attachée à ses origines privilégiées, elle croyait ferme au sang porteur de vertus et répétait en hochant la tête, que le manque de noblesse à la naissance se retrouve dans le comportement.¹⁶⁷

Une autre conséquence du mythe de sang fondé sur «le sang, témoin fidèle de l'hérédité» est «l'inceste» qui consiste à marier des personnes provenant de la même famille. Si le mariage entre cousins germains est considéré en Occident comme un acte incestueux, il n'en est pas de même dans certains pays africains et de nombreux pays arabes. Dans la société sénégalaise par exemple, l'union entre cousins et cousines est admise et est même encouragée au nom du principe de l'hérédité du sang. Dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, on voit bien que la plupart des protagonistes mâles sont contraints d'épouser leurs cousines germaines. Mawdo a été obligé de se marier en seconde noce à la fille de son frère. Pour la mère de Mawdo, son fils, après avoir «souillé» le sang de leur famille en s'unissant à une «bijoutière»¹⁶⁸, est revenu à de meilleurs sentiments en prenant comme seconde épouse sa cousine germaine, Nabou. Et la narratrice de faire remarquer: «Les enfants de la petite Nabou, les griots diront d'eux, en les exhaltant: Le sang est retourné à sa source. Tes fils ne comptaient pas. La mère de

¹⁶⁷ Mariama Bâ: *Une si longue lettre*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1983, p. 42.

¹⁶⁸ Selon les dires de Mariama Bâ, les bijoutiers appartiennent à une classe 'inférieure' au Sénégal.

Mawdo, princesse, ne pouvait se reconnaître dans les fils d'une bijoutière». ¹⁶⁹ Et de s'interroger: «Une bijoutière peut-elle avoir de la dignité, de l'honneur?». ¹⁷⁰

E. Le mythe du sang comme objet de discours littéraire

Wole Soyinka fait remarquer qu'il existe une différence entre sacrifice libre et cannibalisme: «Je pense que celle-ci (*Un sang fort*) est également investie par l'idée du sacrifice, et qu'elle oppose l'idée d'égoïsme avec le sacrifice libre qui lui est différent de l'autre cannibalisme général des êtres humains». ¹⁷¹

Ce mythe du sang, comme on peut le constater dans les propos de Michèle Cros est diversement interprété. Analysant le théâtre de Soyinka, l'écrivaine ivoirienne, Denise Kacou-Koné fait le constat suivant:

Soyinka présente une philosophie et une conception religieuse à travers les actes sacrificiels des différents protagonistes de ses pièces. L'acte de sacrifice n'est jamais le motif premier du dramaturge élisabéthain, à la différence de Soyinka dont l'œuvre entière gravite autour du sacrifice, qu'il soit propitiatoire ou expiatoire, volontaire ou subi. *Un sang fort*, pour citer un exemple, est une pièce orientée et modulée jusque dans sa formulation, même autour de la victime émissaire. Soyinka remet en question la validité des traditions et des croyances, mais le sacrifice d'un individu en tant que résultat final d'une action maîtrisée n'est jamais inutile. ¹⁷²

La dimension religieuse du sacrifice du sang, dans les œuvres théâtrales de Soyinka, a pour objectif, selon Denise Kacou-Koné, de racheter tous les péchés du peuple yorouba et de lui assurer sa rédemption». ¹⁷³ Le sacrifice du sang chez Soyinka est régi par l'amour religieux et l'honneur acquis en défendant la justice et la paix. Ce sacrifice est noble

¹⁶⁹ *Une si longue lettre*, *Ibid.*, pp. 48-49.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷¹ Wole Soyinka cité par Denise Kacou-Koné in *Shakespeare et Soyinka, le théâtre du monde*, Abidjan, NEA, 1989, p. 138.

¹⁷² *Ibid.*, p. 138.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 137.

puisque'il dépasse les égoïsmes personnels pour profiter à la communauté entière c'est-à-dire à la classe des défavorisés.

Dans *Maiëto Pour Zékia* de Bohui Dali, le sacrifice du sang a une dimension politique puisque'il est la condition sine qua non pour l'avènement de nouvelles sociétés débarrassées de toutes sortes d'impuretés. Le sang ici, c'est la métaphore de la pureté, de la bravoure et du partage.

C'est mon sang, c'est ton sang poète
Que nous offrirons aux affamés
C'est de ce don que sortira
La générosité neuve!¹⁷⁴

Dans cette strophe, le poète est prêt à s'offrir en «holocauste» pour faire triompher ses idéaux politiques et sociales. Le sang qu'il veut offrir aux «affamés», c'est le principe purificateur annonçant des lendemains meilleurs. La «générosité neuve» qu'il appelle de tout son cœur, c'est la construction d'un monde de justice, d'égalité et de bonheur pour tous. Dans *La guerre des femmes* de Zadi, le mythe du sang existe, mais il est interprété différemment. Chez Zadi, le sang est lié à la mort, à la désolation et au vice. Shariar, l'ennemi des femmes tire son plaisir en abusant sexuellement des jeunes filles vierges et en les décapitant par la suite. En abreuvant le lecteur de sang féminin, Zadi instaure ce qu'on appelle une esthétique de choc. Son objectif est de dégoûter le lecteur afin de l'amener à prendre conscience de l'absurdité de la quête de Shariar qui a décidé de faire périr la gent féminine. Pour Zadi, la condition sociale des femmes en Afrique est désespérante. Le sang qui coule abondamment dans *La guerre des femmes* est l'image métaphorique d'une Afrique qui «saigne» mais dont les dirigeants politiques n'arrivent pas à arrêter l'hémorragie et à panser ses plaies. En d'autres termes, c'est le triste constat

¹⁷⁴ *Maiëto Pour Zékia*, *Ibid.*, p. 42.

d'échec des gouvernants des pays africains à changer la condition sociale de ceux dont ils ont en charge la destinée.

Le mythe du sang est également présent dans les œuvres de Césaire. Dans *Le cahier d'un retour au pays natal*, Césaire établit un lien entre les valeurs culturelles du monde noir et le sang des esclaves africains. Pour lui, le sang de l'authenticité africaine est également celui du sang, de la race:

Sang! Sang! Tout notre sang ému par le cœur mâle du soleil
Faites-moi rebelle à toute vanité, mais docile à son génie
Comme le poing à l'allongée du bras
Faites-moi commissaire de son sang
Faites-moi dépositaire de son ressentiment¹⁷⁵

René Hénane, dans son ouvrage *Aimé Césaire, le chant blessé: Biologie et poétique* apporte l'éclairage suivant à cette symbolique du sang chez Césaire:

Le relevé systématique des termes biomédicaux apporte un peu plus de deux mille vocables uniques ou récurrents. Seuls ont été pris en compte dans cette étude, les termes de biologie humaine, animale et végétale à l'incidence médicale. Les champs thématiques que nous avons choisis se classent en regroupant les notions de viscères, excréments, excoriations, putréfactions, peau, parasites... en un seul champ thématique, que nous pourrions définir comme le champ de l'abjection, nous obtenons le classement suivant:

1. L'abjection: 615 termes biomédicaux
2. Le cœur, le sang, le système cardio-circulatoire: 402 termes
3. Sexe et gestation: 185 termes¹⁷⁶

Césaire n'hésite pas à puiser dans le domaine médical pour faire passer son message. La symbolique du sang chez Césaire, comme le souligne très bien René Hénane renvoie à des champs très divers: «Le sang, énergie vitale, le sang exprimant la violence

¹⁷⁵ *Cahier d'un retour au pays natal, Ibid.*, p. 72.

¹⁷⁶ René Hénane: *Aimé Césaire, le chant blessé: biologie et poétique*, Paris, J-M Place, 1999.

révolutionnaire, le sang, élément de purification, de rédemption, le sang et la légitimité de la terre, le sang et la sensualité». ¹⁷⁷

Chez Senghor, le sang est perçu comme une «boisson vivifiante et revigorante» comme le vin. Dans son poème intitulé «L'homme et la bête» tiré du recueil de poèmes *Ethiopiennes*, il incite l'homme noir à combattre et à tuer la Bête et à boire son sang pour acquérir sa puissance:

Force de l'Homme lourd les pieds dans le potopoto fécond
Force de l'Homme les roseaux qui embarrassent son effort
Sa chaleur, la chaleur des entrailles primaires, force de l'Homme dans l'Ivresse
Le vin chaud du sang de la bête, et la mousse pétillante dans son cœur
Hé! Vive la bière de mil à l'Initié
Un long cri de comète traverse la nuit, une large clameur rythmée d'une voix juste
Et l'Homme terrasse la Bête de la glossolalie du chant dansé
Sous l'arc-en-ciel des sept voyelles. Salut, Soleil-levant Lion au-regard-qui-tue
Donc salut Dompteur de la brousse, Toi Mbarodi! Seigneur des forces imbéciles
Le lac fleurit de nénuphars, aurore du rire divin. ¹⁷⁸

Au total, la symbolique du sang chez beaucoup d'écrivains africains dépasse le simple sentiment de malaise pour évoquer celui de la révolte du colonisé face à la civilisation occidentale. Maïé dans *Maiéto Pour Zékia*, Shéhérazade dans *La guerre des femmes*, et la reine Pokou dans *Assémien Déhylé* semblent avoir signé un pacte de sang: celui-ci consiste à se battre au prix parfois de leur vie ou de celui d'être qui leur sont très chers pour améliorer la condition de vie des femmes.

Comment les femmes africaines, dans leur grande majorité, perçoivent le combat pour leur propre libération? Quelles sont les stratégies mises en place par les femmes pour conquérir leurs droits? Les femmes sont-elles unanimes pour mener le combat de leur libération? Qui est le véritable obstacle à la libération de la femme: l'homme ou la

¹⁷⁷ René Hénane, *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁸ Léopold Sédar Senghor: *Ethiopiennes*, Dakar-Abidjan, NEA, 1974, pp. 14-15.

femme? Autant de questions pertinentes qui trouveront certainement des débuts de réponses dans une analyse approfondie des œuvres des femmes écrivaines francophones ci-dessous. Il s'agit de l'écrivaine ivoirienne, Régina Yaou, qui dans *La révolte d'Affiba* demande aux femmes de se rebeller contre les mythes et traditions ancestrales qui les asservissent, de l'Algérienne, Assia Djébar¹⁷⁹ qui dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, appelle ses sœurs arabes, à conquérir leur liberté en refusant de se «barricader» le visage avec des voiles, de la Sénégalaise Mariama Bâ¹⁸⁰, qui dans son roman épistolaire *Une si longue lettre* s'attaque à l'institution de la polygamie, symbole selon elle, de la domination de l'homme et de la Camerounaise Calixthe Beyala¹⁸¹ qui, dans *Femme nue, femme noire*, milite pour une libération sexuelle des femmes africaines. Le choix de ces écrivaines francophones ci-dessus est fondé sur la nature exemplaire de leurs productions. Dans le cadre de cette présente étude, nous avons choisi les femmes écrivaines francophones issues des quatre coins de l'Afrique, qui se sont illustrées dans la défense et la promotion des droits de la femme. Chacune d'elle a abordé un aspect particulier des problèmes que les femmes africaines rencontrent.

¹⁷⁹ Assia Djébar a été élue le 16 juin 2005 à la prestigieuse académie française. Elle est la première personnalité maghrébine à être admise parmi les 40 «Immortels».

¹⁸⁰ Mariama Bâ a obtenu en 1980 le prix Noma en littérature africaine pour son roman *Une si longue lettre*.

¹⁸¹ Calixthe Beyala a remporté en 1996 le Grand prix du roman de l'académie française. Mais, certains journalistes français ont vite fait de l'accuser de plagiat. Accusation qu'elle a toujours réfutée.

VI. LA RÉVOLTE D’AFFIBA

A. Historique du roman féminin ivoirien

L’apparition des femmes africaines dans le monde littéraire est relativement récente comparée à celle des hommes. Pierrette Herzberger-Fofana date la création du roman féminin africain à partir des années 1970:

L’expression littérature féminine en Afrique a vu le jour en rapport avec les mouvements d’émancipation féminine des années 70 en Europe et aux États-Unis. L’orientation politique du «women’s lib» a profondément marqué les œuvres écrites par les femmes qui ont utilisé leurs romans comme une arme au service de la lutte de libération qu’elles menaient. Leurs écrits remplissent une fonction bien déterminée. Elles tendent à remettre en cause le mythe de la supériorité de l’homme, d’où son rejet inconditionnel dans les premières œuvres. L’un des traits caractéristiques de ces œuvres féminins est le caractère engagé du récit qui vise à détruire des pans du mur patriarcal.¹⁸²

S’inspirant certainement du combat de leurs congénères d’Europe et des États-Unis, les femmes ivoiriennes vont prendre conscience de leurs conditions déplorables et elles vont par conséquent revendiquer, par le biais de l’écriture, leurs droits. Régina Yaou appartient à cette génération de femmes intellectuelles, qui ont su braver tous les interdits sociaux et faire fi des quolibets de la gent masculine pour choisir le difficile métier de l’écriture.

Les sujets abordés par les écrivaines ivoiriennes en général ont trait à leur condition sociale et aux problèmes que rencontrent les couches défavorisées. Mais si les femmes intellectuelles africaines sont d’accords pour rejeter le mythe de la supériorité de l’homme, la majorité d’entre elles cependant refusent l’appellation «féministes». Concernant ce débat, Pierrette Herzberger-Fofana fait remarquer: «Il me semble péjorative de parler de littérature féminine car c’est comme si on donnait l’impression

¹⁸² Pierrette Herzberger-Fofana: *Littérature féminine francophone d’Afrique noire*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 23.

que les femmes sont sur la touche (...). Il est certain que je n'ai jamais entendu parler de littérature féminine quand il s'agissait des œuvres de Françoise Sagan ou de Nathalie Sarraute». ¹⁸³ Sur le même sujet, l'écrivaine ivoirienne Fatou Keita donne une réponse ambiguë:

À la question de savoir si je suis un auteur féministe, je répondrai que certainement, même si je n'aime pas le terme féministe qui est lourd de connotations péjoratives. Si être féministe, c'est défendre la cause des femmes qui partout dans le monde sont des citoyens de second ordre, alors oui, je le suis. Mais, je ne me bats pas contre les hommes, en tout cas pas contre ceux qui en sont vraiment! (Il y a beaucoup de brutes!). J'espère tout simplement un homme meilleur. ¹⁸⁴

Pourquoi le rejet d'une telle appellation et qu'est-ce qui explique qu'elles ne veulent pas s'identifier au combat de leurs congénères d'Europe et d'Amérique du Nord?

Pierrette Herzberger-Fofana explique cette situation par le fait qu'elles craignent d'être taxées de faire du «mimétisme occidental»:

Le paradigme de féministe est devenu un terme passe-partout, confus qui ne définit pas assez la situation de la femme africaine. Né des mouvements de revendication des femmes européennes et nord-américaines, le féminisme tel qu'il est conçu aujourd'hui ne reflète pas l'expérience historique des Africaines. Il ne semble pas toujours tenir compte des préoccupations propres aux femmes du Sud qui préfèrent s'en dissocier. Pour les féministes occidentales, le féminisme se confond à ses débuts avec la notion de race. Kate Millet, fer de lance du mouvement n'hésitait pas à comparer l'oppression des femmes européennes à celle des Noirs. Ce relent de racisme a contribué à éloigner les Africaines de ce mouvement auquel elles ne pouvaient s'identifier. D'ailleurs K. Millet n'englobait pas la lutte des femmes noires au moment où elle publiait son ouvrage en 1960. ¹⁸⁵

Autre grief lancé contre le mouvement féministe s'explique, selon Rangira Béatrice Gallimore, par le fait que ce mouvement exclut de son champ d'action les hommes qui se battent à côté des femmes: «Il ne suffit pas non plus d'être femme pour comprendre

¹⁸³ *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ibid.*, p. 346.

¹⁸⁴ Fatou Keita citée par Herzberger-Fofana in *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ibid.*, p. 346.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 347.

tous les problèmes féminins. Chandra Mohanty montre que l'antagonisme entre le sujet masculin et le sujet féminin n'est pas une simple opposition binaire dans la société du tiers-monde où les facteurs socio-économiques et politiques ont joué un rôle important dans l'oppression de la femme». ¹⁸⁶ Elle fait observer que «les femmes qui vivent dans les sociétés coloniales et post-coloniales souffrent d'une triple oppression basée sur la race, la classe et l'identité sexuelle. Ainsi, dans ses analyses, le critique féministe doit tenir compte de cette multiplicité d'oppressions à laquelle la femme du tiers-monde a été soumise». ¹⁸⁷

Si les écrivaines femmes de l'Afrique francophone se méfient du terme «féminisme», elles ne réfutent pas cependant que dans leurs œuvres, une large place soit accordée aux problèmes que les femmes vivent au quotidien. D'où la question suivante: que revêt l'acte d'écrire à leurs yeux?

B. L'écriture comme moyen de lutte pour la conquête des droits des femmes

Pierrette Herzberger-Fofana décrit le rapport de la femme africaine à l'écriture de la manière suivante: «L'écriture devient la voix par laquelle la femme peut prendre la parole à présent, s'exprimer. Elle échappe à l'emprise des interdits alimentaires et au contrôle mâle. Cependant, avant d'accéder à cette étape, l'écolière doit passer par le stade de collégienne. Cela signifie accepter d'être marginalisée au sein de la communauté. Critiques, remontrances et même, violences physiques sont le lot des collégiennes». ¹⁸⁸

De façon générale, les œuvres des écrivaines ivoiriennes traduisent les problèmes que les couches défavorisées à savoir les femmes et les enfants rencontrent au quotidien. Autre

¹⁸⁶ Rangira Béatrice Gallimore: *L'oeuvre Romanesque de Calixthe Beyala, le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 125.

¹⁸⁷ Rangira Béatrice, *Ibid.*, p. 125.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

sujet de prédilection de cette nouvelle race d'écrivaines, c'est la critique des mythes et traditions ancestrales qui constituent un frein à l'épanouissement des femmes.

Dans *La révolte d'Affiba*, Régina Yaou s'attaque à un mythe profondément enraciné dans les sociétés africaines: la prétendue «infériorité» congénitale des femmes. Ce mythe idéologique qui a été cultivé en Afrique depuis des millénaires et entretenu au fil des générations par les hommes, est loin de disparaître. Aussi, toute l'éducation en Afrique tend à faire de la jeune fille une personne de second rang. Certains parents, de peur de faire de leurs progénitures des «déclassées sociales» c'est-à-dire des femmes qui se révoltent contre l'ordre établi, limitent leur éducation au niveau de l'école primaire. La femme intellectuelle, à l'image d'Affiba, est parfois perçue par sa mère et les défenseurs de la tradition comme une «menace» au bon fonctionnement de la société traditionnelle. Le petit garçon, quant à lui, bénéficie de tous les égards et aucun sacrifice n'est de trop pour favoriser son éclosion sociale. La petite fille n'a que des devoirs, pas assez de droits. Cependant, il convient de souligner que la situation des femmes, depuis la période des indépendances de 1960 jusqu'à maintenant, a connu beaucoup d'évolutions. Même si certaines familles africaines, en ce vingt-et-unième siècle, refusent encore de scolariser leurs enfants filles, parce que selon elles, la place de la femme est au foyer et non à l'école, il convient de souligner que cette tendance tend à disparaître de nos jours. Les lois modernes mettent les garçons et les filles sur le même pied d'égalité et le gouvernement ivoirien fait beaucoup d'efforts en matière de scolarisation des jeunes filles. Le problème en Côte d'Ivoire, c'est que les lois modernes et celles qui existent dans le domaine traditionnel ne vont pas toujours de pair. Les populations rurales, respectueuses de leurs coutumes et traditions, appliquent le plus souvent les lois

traditionnelles qui, il faut le dire ne sont pas à l'avantage des femmes. C'est ce que Régina Yaou critique dans *La révolte d'Affiba*. L'héroïne de ce roman (Affiba) fait le triste constat que les coutumes de son peuple interdisent à une femme d'hériter des biens de son défunt époux. C'est sa belle-famille qui doit bénéficier d'un tel privilège:

Oh, mon Dieu, s'écria Affiba, que ne suis-je née ailleurs, que n'ai-je épousé un homme venu d'une autre région? Ces régions où l'on respecte la veuve, où l'on comprend ce qu'elle éprouve? N'est-ce déjà pas assez de perdre un compagnon, faut-il encore être torpillé par les «héritiers»? Heureusement que je sais, en mon for intérieur, que mon attitude actuelle n'est pas la manifestation d'un penchant prononcé pour le matériel; je me bats contre le principe de dépouiller une femme dès l'agonie de son mari. Nous ne devons pas céder. Les femmes, qui n'exercent aucun métier rémunérateur et ne vivent que du revenu de leur mari, à la rigueur peuvent se laisser faire, quoi qu'elles ne le doivent pas. Mais, nous qui, à la sueur de notre front, aidons nos hommes! Je travaille! J'ai gagné assez d'argent pour épauler mon mari dans l'acquisition de tout ce qu'ils convoitent à présent.¹⁸⁹

Il n'en fallait pas plus pour provoquer la colère de sa belle-famille qui n'a pas hésité à lui rappeler que les traditions de leur peuple interdisent à la veuve de jouir des biens matériels de son défunt époux:

Affiba, tu dois quitter cette maison et nous remettre les biens de Koffi! Sinon, nous t'y contraindrons, la coutume nous en donne le droit! Tu ne vas pas prétendre ignorer cette pratique, toi qui es de la même ethnie que nous! Nous prenons des femmes de chez nous pour qu'elles nous comprennent, mais ce n'est pas possible! Particulièrement toi, Affiba, qui a été éduquée de façon moderne à ce que l'on dit et qui as vécu au pays des blancs! Une femme et ses enfants n'ont jamais hérité de leur mari et père et ce n'est pas toi, Affiba, qui vas nous prouver le contraire!¹⁹⁰

Et la mère d'Affiba de désapprouver sa propre fille en proclamant sa fidélité aux traditions: «Comment! Répliqua la mère, vous vous en offusquez. Mais c'est la coutume de chez nous qui veut que les parents du défunt récupèrent les biens de ce dernier à sa mort! Pourquoi s'y opposer?».¹⁹¹ Et Affiba de l'interroger en ces termes: «Et tu trouves

¹⁸⁹ Régina Yaou: *La révolte d'Affiba*, Abidjan, NEA, 1985, p. 139.

¹⁹⁰ *La révolte d'Affiba*, *Ibid.*, p. 148.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 140.

cela normal? Questionna Affiba». ¹⁹² La mère d’Affiba, visiblement en colère devant le refus de sa fille d’obéir aux règles traditionnelles de leur peuple, met fin au débat en ces termes: «Normal, normal, dit la mère, enfin! C’est la coutume et ce n’est pas toi Affiba, une petite comme cela qui vas changer le cours des choses». ¹⁹³

Au regard de l’attitude de la mère d’Affiba qui se revêt comme une gardienne intransigeante des traditions ancestrales, même quand celles-ci «embastillent» les femmes, on peut se poser la question suivante: qui est le véritable obstacle à la libération de la femme: la femme ou l’homme? Dans la partie de notre étude intitulée «Mythes et idéologies», nous allons montrer comment l’idéologie de la supériorité congénitale de l’homme sur la femme véhiculée par les traditions millénaires africaines conditionne le comportement de la gent féminine non scolarisée dans les pays d’Afrique.

Commentant l’attitude d’Affiba dans *La révolte des femmes*, Pierrette Herzberger-Fofana fait remarquer qu’elle s’est démarquée de la tradition dans son aspect coercitif: «Régina Yaou donne à la révolte d’Affiba une nouvelle portée et ouvre de nouvelles perspectives en ce qui concerne les rapports entre alliés et belles-familles. La narratrice décrit les multiples écueils auxquels se heurte la femme africaine dans sa quête émancipatrice». ¹⁹⁴

La critique des coutumes ancestrales n’est pas seulement l’affaire des femmes écrivaines. Il y a également des voix d’hommes qui s’associent aux leurs pour faire le procès des traditions qui ne valorisent pas les droits humains. Déjà, en 1959, l’écrivain ivoirien Amon d’Aby avait dans sa pièce théâtrale intitulée *Kwao Adjoba* dénoncé l’injustice faite aux femmes qui, selon les traditions en usage dans certaines régions

¹⁹² *Ibid.*, p. 140.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹⁴ *Littérature féminine francophone d’Afrique noire, Ibid.*, p. 210.

situées au centre et à l'est de la Côte d'Ivoire n'ont pas le droit d'hériter des biens de leur défunt époux. Les héritiers légitimes, selon la tradition, doivent se trouver dans la belle-famille de la femme. Ceux-ci, selon les coutumes en usage, héritent non seulement des biens matériels du disparu, mais aussi de la femme qui est aussi «objet d'héritage». Ce sont toutes ces dérives de la tradition que Amon d'Aby a dénoncées dans son ouvrage *Kwao Adjoba*. Dans cet ouvrage, c'est la famille du défunt qui est responsable de sa mort. Et ce, dans le but de faire main basse sur son héritage. Ahou, la sœur de Mango se rend chez un sorcier dans le but d'attenter à la vie de son frère. Elle explique l'objet de sa visite en ces termes:

Je viens de dire que le divorce entre Mango et Kwao Adjoba est impossible, et que j'ai décidé de solliciter ton concours pour l'exécution d'un autre plan (...). Mon plan est simple. Mango étant devenu inutile et gênant pour la famille, je ne veux plus le laisser dissiper les biens qui doivent revenir à mes enfants. Je viens te demander de mettre fin à ce gaspillage. Tel est l'objet de ma visite.¹⁹⁵

Et le sorcier de demander la clarification suivante: «En somme, tu désires que je supprime la femme qu'il ne veut pas répudier».¹⁹⁶ Ahou apporte l'éclairage suivante: «Oh! Pas du tout! La mort de Kwao Adjoba n'arrangerait pas les choses. Si tu la faisais disparaître, mon frère engloutirait des sommes considérables dans des funérailles pompeuses, et puis, finalement, il se remarierait avec une autre femme qui serait peut-être pire que la première».¹⁹⁷ Le sorcier qui vient de comprendre le sens de la visite d'Ahou lui demande si l'homme à abattre serait son propre frère: «C'est donc ton frère qu'il

¹⁹⁵ Amon d'Aby: *Le théâtre en Côte d'Ivoire des origines à 1960* suivi de *Kwao Adjoba* et de *La couronne aux enchères*, Abidjan, CEDA, 1988, P. 128.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

faudrait envoyer faire un tour dans l'autre monde». ¹⁹⁸ Ahou apporte au sorcier l'éclairage suivant:

Oui, lui-même, l'égaré, l'indésirable qui ne vit que pour sa femme et ses enfants. Mais attention: il faudrait que le coup soit irrésistible, sinon la maudite Adjoba et ses enfants iront le faire soigner par les docteurs d'Abidjan, comme ils l'ont fait une fois déjà». ¹⁹⁹ Après l'élimination physique de son mari, la veuve Adjoba est inconsolable. Elle implore Dieu et demande sa protection: «Mon mari est mort. Tous mes biens sont confisqués, y compris ceux que j'ai acquis par mes propres moyens. Après vingt-sept ans de mariage, je suis renvoyée avec mes enfants, les mains vides, mais ne m'abandonne pas, ô mon Dieu». ²⁰⁰

Pour Pius Ngandu, cette pièce théâtrale pose le problème de la succession qui oppose souvent l'épouse et sa belle-famille:

F.J. Amon d'Aby est l'auteur de *Kwao Adjoba, procès du régime matriarcal en Basse Côte-d'Ivoire*. Il s'agit d'un problème qui touche une tradition africaine: la succession. Les antagonismes surgis entre un homme et les membres de sa famille à propos des biens qu'il laissera en héritage, aboutissent au meurtre par empoisonnement et à la douleur de sa femme, objet d'héritage, elle aussi, comme les autres biens. La pièce dénonce le système matriarcal en stigmatisant les interventions néfastes de la famille du mari et les vexations subies par la veuve. ²⁰¹

Dans *Une si longue lettre*, après le décès de Madou Fall, Tamsir Fall enjambe le corps chaud de son frère pour demander la main de sa défunte épouse. Et ce, en vertu des lois traditionnelles qui permettent à la belle-famille d'hériter des biens du disparu et de sa femme aussi. L'épouse du défunt, visiblement excédée par une telle proposition de mariage, qui à ses yeux, frise l'indécence, éconduit son prétendant. Les propos ci-dessous de Ramatoulaye sont symptomatiques de son état d'âme:

As-tu jamais eu de l'affection pour ton frère? Tu veux déjà construire un foyer neuf sur un cadavre chaud. Alors que l'on prie pour Modou, tu penses à de futures noces. Ah! Oui: ton calcul, c'est devancer tout prétendant possible, devancer Mawdo, l'ami fidèle qui a plus d'atouts que toi et qui, également, selon la

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 128-129.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 140.

²⁰¹ Pius Ngandu : *Comprendre la littérature africaine écrite en langue française*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1979, p. 95.

coutume, peut hériter de la femme. Tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on passe de main en main. Tu ignores ce que se marier signifie pour moi: c'est un acte de foi et d'amour, un don total de soi à l'être que l'on a choisi et qui vous a choisi».²⁰²

L'historien Joseph Ki-Zerbo fait savoir que l'acte du mariage en Afrique est plus une affaire sociale que personnelle: «Les usages sociaux africains semblent parfois ne pas favoriser la femme. Dans certaines régions, elle n'a pas de personnalité juridique; elle est comprise dans le patrimoine du mari. Le mariage est en effet avant tout une affaire sociale et non personnelle. Souvent la jeune femme n'a pas le choix, pour la bonne raison qu'elle était fiancée parfois avant de naître: Si Dieu me donne une fille, elle vous est destinée».²⁰³ En effet, dans certaines régions d'Afrique, la petite fille, depuis qu'elle est dans le ventre de sa mère, a déjà des prétendants. Il arrive parfois que ses parents choisissent son époux avant qu'elle ne vienne au monde.

C. Mythes et idéologies

Au regard du comportement de la mère d'Affiba qui réfute toute idée d'émancipation, l'on peut se poser la question suivante: si les femmes aiment leurs chaînes, comment les en libérer?

Dans cette partie de notre étude, nous allons montrer comment les mythes idéologiques ont la carapace dure. Même si la plupart de ces mythes et légendes n'ont aucun fondement rationnel, les peuples cependant y croient profondément et s'y inspirent comme modèles de conduite humaine. C'est en cela que les mythes idéologiques classifiant les individus, selon les origines sociales, biologiques ou ethniques peuvent être très dangereux. Le mythe de la supériorité du Blanc sur le Noir a conduit aux pires atrocités à savoir la traite négrière, l'esclavage, et la colonisation. Le mythe de la race

²⁰² *Une si longue lettre, Ibid.*, p. 85.

²⁰³ Joseph Ki-Zerbo, *Ibid.*, p. 51.

aryenne mise en application par Hitler et ses disciples nazis, a conduit à la seconde guerre mondiale (1939-1945) et à l'holocauste du peuple juif. Tout récemment, le mythe de la supériorité du «Tutsi» qui aurait les traits physiques du blanc, a été cultivé par le colonisateur belge dans la région des grands lacs pour diviser pour mieux régner. Dans son ouvrage intitulé *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Véronique Tadjo accuse le colonisateur belge d'être à l'origine de la guerre entre Tutsis et Hutus:

Une des raisons pour lesquelles les Tutsis ont été pourchassés vient des hypothèses évoquées par des historiens européens, Belges en particulier, qui, vers la fin du dix-neuvième siècle, leur attribuèrent une appartenance étrangère. Selon eux, les pasteurs «watussis» qu'ils trouvaient grands et élancés, contrairement aux agriculteurs hutus d'une taille plus petite, n'étaient pas originaires d'Afrique centrale. Pour certains, ils seraient venus d'aussi loin que le Tibet ou l'Égypte. Mais, le lien avec l'Éthiopie reste l'affirmation la plus courante (...). Il n'existe aucune preuve historique pour certifier cette théorie. Mais, cette assertion, clamée au début en guise de flatterie, a eu de terribles conséquences. Lors du génocide, des milliers de Tutsis ont été jetés dans les eaux du fleuve Kagera afin qu'ils retournent en Éthiopie.²⁰⁴

En effet, l'administration belge dans les années 1930, avec l'aide de ses scientifiques a établi une claire distinction entre les «Tutsis» et les «Hutus». Les critères de sélection étaient basés sur la longueur de la taille, du nez, des dents, la dimension des lèvres, des oreilles, la couleur de la peau, des cheveux, des gencives et la grosseur des mollets. Tous ces critères ci-dessus analysés, selon les Belges, rapprochent les «Tutsis» de la race blanche. Donc, ils en déduisent que les «Tutsis» seraient venus d'Égypte et les «Hutus», de la forêt équatoriale. Pour eux donc, les «Tutsis» doivent occuper les postes de commandement dans la société et les «Hutus», doivent être leurs sujets. Cette politique coloniale raciste basée sur des «prétendues» différences biologiques, a été à l'origine d'une guerre meurtrière entre «Tutsis» et «Hutus», deux communautés qui parlent la même langue (Kinyarwanda), adorent le même dieu (Imana) et qui ont toujours vécu en

²⁰⁴ Véronique Tadjo: *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 33.

parfaite harmonie avant l'arrivée du colonisateur belge. Comme on le voit, les mythes peuvent servir des idéologies racistes et aboutir à des drames humains. Si la classification entre Tutsis et Hutus est du ressort du mythe dans la mesure où elle est fondée sur l'imaginaire des seuls Belges, le génocide au Rwanda est une réalité concrète qui a été planifié par certains hommes politiques et encouragé par les médias de la haine. En témoignent les dix commandements des Bahutus qui ont été publiés le 10 décembre 1990 dans le journal des extrémistes pro-hutus *Kangura* et dont Véronique Tadjou nous donne un aperçu dans son ouvrage *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*:

1. Chaque Muhutu doit savoir qu'une femme mututsie, où qu'elle soit, travaille dans l'intérêt de son groupe ethnique tutsi. En conséquence, nous considérons comme traître tout Muhutu qui épouse une femme tutsie, se prend d'amitié pour une femme tutsie, emploie une femme tutsie comme secrétaire ou concubine.
5. Toutes les positions stratégiques, qu'elles soient politiques, administratives, économiques, militaires ou de sécurité, doivent être confiées à des Bahutus.
6. Le secteur de l'éducation (élèves, étudiants, enseignants) doit être composé en majorité de Bahutus.
7. Les Forces armées rwandaises doivent être exclusivement hutues (...). Aucun membre de l'armée ne doit épouser une Tutsie.
8. Les Bahutus doivent cesser d'avoir pitié des Batutsis.²⁰⁵

Comme on peut le constater, les dix commandements des Bahutus ci-dessus et le mythe de la supériorité du Tutsi sur le Hutu développé par le colonisateur belge, sont des condensés de haine qui ont conduit ces deux ethnies à s'affronter. C'est pourquoi, le mythe de la supériorité de l'homme sur la femme, doit être combattu et relégué aux vestiges du passé. Ce mythe qui commence à perdre du terrain en Occident reste malheureusement encore très vivace dans les esprits en Afrique. D'où la question suivante: quelles sont les stratégies mises en place par les premières concernées à savoir

²⁰⁵ Le journal pro-hutu *Kangura* du 10 décembre 1990 qui a publié les dix commandements des Bahutus a été cité par Véronique Tadjou in *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda, Ibid.*, pp. 128-129.

les femmes pour démystifier les mythes et légendes anciens qui contribuent à leur asservissement?

D. Le rôle des écrivaines francophones dans le combat de libération des femmes africaines

1. Étude de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Assia Djebar)

Devant les souffrances endurées par les femmes, les écrivaines francophones ne restent pas inactives. Elles prennent la parole pour dénoncer dans leurs œuvres tous les mécanismes visant à les asservir. Odile Cazenave pense que l'intrusion des femmes aux espaces réservés jadis aux hommes n'est rien d'autre qu'un acte de rébellion. Pour la simple raison, soutient-elle, «les écrivains femmes veulent désormais s'approprier les zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes».²⁰⁶ Elle explique les principales étapes qui jalonnent la conquête de la parole par la gent féminine ainsi:

Un tel processus de rébellion s'inscrit, selon moi, dans une provocation systématique, elle-même articulée sur deux temps, à travers le choix de protagonistes féminins en marge de leurs sociétés et l'exploration de zones culturelles taboues ou taxées jusqu'ici d'insignifiantes, une réflexion sur les mécanismes cachés qui expliquent les déséquilibres croissants dans l'Afrique moderne, et la recherche d'alternatives à certaines questions socio-politiques d'une Afrique post-coloniale stagnante, ainsi que la création d'une voix féministe/féminine propre qui tranche avec l'autorité masculine canonique. Loin de constituer une littérature marginale, les écrivains femmes africaines ont créé un espace de discussion centrale à la littérature africaine d'expression française. Néanmoins, c'est en adoptant au départ une démarche de marginalisation de leurs personnages, d'exploration audacieuse de zones interdites, telles la sexualité, le désir, la passion, l'amour, mais aussi la relation mère-fille, la mise en question de la reproduction et de la maternité obligatoire comme consécration de la femme, qu'elles sont parvenues à s'inscrire, s'assurant ainsi l'appropriation de zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes.²⁰⁷

²⁰⁶ Odile Cazenave: *Femmes rebelles*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 14.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

L'écriture devient donc pour les femmes un moyen de redéfinir leur rôle dans une Afrique moderne, mais elle est également perçue par Assia Djébar²⁰⁸ comme: «une lampe sur un seuil, pour éclairer la solidarité de toute parole féminine».²⁰⁹ Les femmes africaines, qu'elles soient algériennes, ivoiriennes, congolaises, togolaises, béninoises, sénégalaises, camerounaises (...), veulent maintenant briser le mur de silence dans lequel elles ont été placées depuis des générations et qui les empêchent d'exprimer les difficultés qu'elles vivent au quotidien.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar parle de la condition misérable des femmes de son pays, qui selon elle, «ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes».²¹⁰ En effet, les femmes algériennes portent un voile pour couvrir leur corps, mais aussi cacher leur âme. C'est à la faveur de la nuit noire qu'elles se chuchotent à l'oreille, entre elles, des paroles silencieuses, entrecoupées, ayant trait à leur difficile condition de vie. Les premières pages de *Femmes d'Alger dans leur appartement* sont symptomatiques de cette parole étouffée:

Que te dire, yeux de mon âme, par quoi commencer de mes malheurs, peut-être dénouer le premier fil avant même ma naissance, parler donc de celle qui me donna le jour (que Dieu l'ait, à présent, dans son salut!). Je le sus assez tard que ma mère, eh bien, ma mère, il ne fallait pas le déclarer haut, même pas entre femmes, entre sœurs ou intimes peut-être, et encore, en pleine nuit, à la veillée seulement ou au coin d'un petit feu, d'un kanoun plein de braises sur le point de s'éteindre, ma mère, oui, à treize ou à peine plus, se fit enlever par mon père!²¹¹

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le corps de la femme est le lieu de sa captivité: son regard, son sourire, sa sexualité, sa manière de se vêtir... font l'objet d'une stricte réglementation par l'islam. L'homme est celui à qui est dévolu le rôle de décider

²⁰⁸ L'écrivaine et cinéaste algérienne Assia Djébar a été élue en 2005 à l'académie française. Elle est la première personnalité maghrébine à être admise parmi les 40 "Immortels".

²⁰⁹ Assia Djébar: *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002, p. 10.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹¹ *Ibid.*, p. 13.

de ce qui est bon ou mauvais pour la femme. Béatrice Rangira Gallimore qualifie le corps de la femme de «corps-objet» soumis, selon elle, à toutes sortes de manipulations:

En Afrique, dit-elle, c'est à travers le corps de la femme que la société se maintient et se perpétue. Ainsi ce corps doit-il être façonné, contrôlé et marqué. Le contrôle du corps se traduit d'abord à travers les injonctions verbales concernant la façon de tenir son corps, régi par un code de bonne ou de mauvaise conduite. L'éducation traditionnelle enseigne que les yeux de la femme doivent être gardés baissés.²¹²

Tout le récit dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* se noue et se dénoue à partir du corps de la femme qui devient non seulement le symbole de leurs souffrances physiques et psychologiques, mais aussi et surtout il apparaît comme le moteur de l'écriture féminine. En dehors de l'écriture, la femme algérienne n'a aucun moyen de faire entendre sa voix, d'expliquer sa différence puisque sa parole est toujours chuchotée, jamais audible et circule dans le cercle restreint des femmes «privées» de paroles publiques.

La voix de l'homme est toujours prédominante même quand celui-ci n'est qu'un gamin. La mère n'a pas le droit d'élever le ton devant son fils: «Arbia, ainsi que sa mère, veuve douce qui n'élevait jamais la voix devant ses fils, n'était pas dupe: elle travaillait de l'aube au couchant très durement. Elle trayait les chèvres, allait au gaulage des olives; en plus, elle devait assurer, dans la demeure, l'essentiel des travaux ménagers».²¹³

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, il existe un véritable mur entre le monde des femmes et celui des hommes. Joseph Ki-Zerbo parle de différenciation par sexe et par rôle économique:

Ce qui frappe en Afrique, c'est qu'il y a un monde des femmes nettement en marge de celui des hommes. Les femmes prennent leur repas à part, se mettent ensemble au moment des causeries en famille, se regroupent au même endroit

²¹² Rangira Gallimore cité par Odile Cazenave in *Femmes rebelles*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 179.

²¹³ Assia Djebar: *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002, pp. 16-17.

dans le cercle autour des danseurs. La division du travail laisse aux hommes les tâches qui requièrent audace et vigueur masculine, et réserve aux femmes les travaux exigeant de la patience, comme la cueillette, la préparation des aliments, etc.²¹⁴

L'espace dévolu aux femmes dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* est celui de la maison et elles ne sortent de cet endroit clos que pour aller à la fontaine pour puiser de l'eau. Le visage voilé, elles empruntent des sentiers creux pour échapper au regard inquisiteur des hommes: «À cette époque, chaque matin, les femmes et les jeunes filles allaient à la fontaine, les premières portant les outres, les jeunes filles des cruches. La file de ces porteuses d'eau suivait des sentiers creux, en principe préservés de la vue des curieux».²¹⁵

Privée de parole, interdite de regard et de sourire, la femme algérienne n'en est pas moins au bout de ses peines. Elle demeure toujours «l'otage» de l'homme qui peut la donner en mariage au premier venu. En effet, la décision de marier Arbia, jeune fille de 14 ans est du ressort exclusif de ses deux frères. La concernée (Arbia) et sa mère sont exclues de tout centre de décision. Le genre autobiographique choisi par Assia Djébar se justifie par le fait qu'elle veut traduire de l'intérieur, sous couvert de témoignages, les souffrances endurées par les femmes de son pays. Pour Odile Cazenave, le genre autobiographique s'est imposé aux écrivains femmes puisque c'est ainsi qu'elles pouvaient prendre la parole et aborder des sujets qu'elles ont toujours gardés secrets: «Dans les années qui suivent, la plupart des écrivains femmes se sont limitées à créer des autoportraits, abordant des questions concernant la femme dans son environnement immédiat et ses préoccupations quotidiennes (...). Pour la majorité de ces auteurs, la

²¹⁴ Joseph Ki-Zerbo, *Ibid.*, p. 50.

²¹⁵ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *Ibid.*, p. 15.

nécessité vitale de parler, de prendre la parole, les incitait à privilégier la forme à caractère autobiographique et par-delà les justifiait dans l'acte d'écriture».²¹⁶

L'objectif d'Assia Djébar, selon Vera Lucia Soares est de «réveiller la voix longtemps silencieuse des femmes algériennes».²¹⁷ Elle précise qu'il s'agit de libérer leur regard afin qu'elles voient la lumière du jour:

C'est donc à travers un dialogue qu'Assia Djébar incite ses sœurs à enlever toutes sortes de voiles, le premier étant celui du regard. Confinée dans les harems d'hier et d'aujourd'hui, interdite au regard masculin à l'exception de ceux du père et de l'époux, la femme arabo-musulmane doit apprendre, comme dit Lacoste-Dujardin à baisser les yeux, discipliner son regard. Rompre le silence du regard: voilà la grande obsession de plusieurs personnages féminins d'Assia Djébar. Femmes qui regardent tout d'abord de biais, en cachette, comme des espionnes, conservant leur voile même parmi les autres femmes, préservant ainsi leur anonymat (...). Mais à mesure qu'elles observent, elles découvrent petit à petit la séduction et la liberté.²¹⁸

L'écrivaine et cinéaste algérienne Assia Djébar, de son vrai nom Fatima Zohra Imalayène, s'insurge dans son ouvrage intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement*, contre les traditions et autres mythes rétrogrades de son pays qui asservissent la femme. Mieux, elle s'attaque implicitement à l'islam qui est au fondement de la nation algérienne et qui établit une claire distinction entre les droits des femmes et ceux des hommes. Elle aborde des sujets importants tels que le statut de la femme dans une Algérie moderne, la pratique de la polygamie, la liberté de paroles et d'actions, la question du mariage et le rôle de la femme dans le foyer. Le corps de la femme devient le point de départ d'une nouvelle écriture féminine dont la caractéristique principale réside, selon Romuald-Blaise Fonkua dans «la création d'histoires de femmes, à travers lesquelles celles-ci se

²¹⁶ Odile Cazenave: *Femmes rebelles*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 17.

²¹⁷ Vera Lucia Soares: "Silences dévoilés: femme, histoire et politique dans l'écriture d'Assia Djébar" in *Algérie: Nouvelles écritures*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 201.

²¹⁸ Vera Lucia Soares, *Ibid.*, p. 202.

proposent de prendre la parole pour raconter leur vie». ²¹⁹ En effet, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar peut être perçu comme l'itinéraire d'un corps qui raconte l'angoisse de sa propre existence. Parlant de la figure de l'auteur chez Assia Djébar, Hassan Whabi fait remarquer fort justement:

Le silence de l'écriture dont parle l'auteur dans ses débats avec le passé, c'est en fait l'éloquence du témoignage qui fait correspondre les paroles proférées aux vérités muettes de la face des choses, de la face de l'intraitable (comme l'amour vécu). Il s'agit d'un art emblématique qui prend en charge des fragments du récit général possible avec le souci de mémoire, le souci des stèles, le souci de restitution. Dans ce sens, l'écriture narrative se trouve d'autres alibis que l'auto-fiction, c'est d'affleurer la mémoire, ses images et ses mirages; revisiter les lieux: cela donne un roman mémoriel; un roman de résistance à l'oubli de soi-même; retenir encore les événements et les choses comme si l'écriture était énergie de vie et de survie, foyer lumineux de son propre orphisme. ²²⁰

En conclusion, la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement* peut être perçue comme une peinture morale de la société algérienne. C'est un récit autobiographique qui retrace les conditions de vie des femmes algériennes et les difficultés qu'elles éprouvent à vivre dans un univers carcéral où seule la volonté de l'homme est prise en compte. Assia Djébar, à travers une écriture limpide, invite ses congénères et toutes celles qui vivent dans l'oppression à créer de nouveaux mythes de libération. Le premier consiste à affranchir leur corps en enlevant le voile qui «barricade» leur visage. Le second mythe de libération consiste à battre en brèche le complexe de supériorité de l'homme. En effet, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, on voit bien que les hommes aussi bien que les femmes ont payé un lourd tribut à la guerre de libération de l'Algérie. La mission des femmes, selon Assia Djébar, consistait à porter des bombes et à traverser les lignes de l'ennemi pour jouer le rôle de kamikazes: «Il s'agit de demander si les porteuses de

²¹⁹ Romuald-Blaise Fonkua citée par Odile Cazenave in *Femmes rebelles*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 19.

²²⁰ Hassan Wahbi: "La lumière de soi, la figure de l'auteur chez Assia Djébar" in *Études littéraires maghrébines*, numéro 15, Paris, l'Harmattan, 2001, pp. 246-247.

bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct: leur corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquant aux autres corps. En fait, elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre».²²¹ Comme on peut le constater, les femmes algériennes ont non seulement payé au prix de leur vie le rêve d'une Algérie libre, mais elles ont été marquées à jamais par les multiples viols et autres humiliations corporelles de la période de guerre: «Si le viol comme fait et tradition de guerre est en soi horriblement banal depuis que les guerres existent, il devint, lorsque nos héroïnes en furent les expiatoires victimes, motif à bouleversement douloureux, vécu comme traumatisme par l'ensemble de la collectivité algérienne».²²²

Pour Assia Djebar donc, les femmes algériennes, après avoir vaincu l'opresseur français, se doivent maintenant de remporter une autre victoire. Celle-ci consiste à s'affranchir des mythes et autres traditions ancestrales qui les maintiennent de nos jours dans un état de sclérose.

2. Étude d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ

À l'instar de *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui est un témoignage sur la condition de vie des femmes algériennes, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ peut être perçu comme un regard porté par les femmes sur l'institution du mariage traditionnel. C'est une œuvre qui met en exergue les difficultés que la femme africaine noire éprouve à vivre dans un foyer polygame. Récit autobiographique assez court (131 pages) divisées en vingt-huit chapitres, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ invite le lecteur à entrer dans l'intimité de deux femmes, qui à travers des échanges de correspondances abordent des

²²¹ *Femmes d'Alger dans leur appartement, Ibid.*, p. 246.

²²² *Femmes d'Alger dans leur appartement, Ibid.*, p. 246.

sujets qui jusque là faisaient partie de leur vie privée. Il s'agit principalement du regard qu'elles portent sur les hommes en général et leur époux en particulier, de l'éducation de leurs enfants, de leur rôle dans la société, de leur sexualité et de leurs conditions d'épouses, de femmes africaines noires et de mères. Selon Mariama Bâ, le choix de la forme épistolaire pour écrire son roman s'explique par le fait qu'elle voulait rompre avec les narrations qui commencent par des sempiternels «je»: «J'ai voulu donner à l'œuvre une forme originale au lieu de faire l'éternel roman qui commence par 'je' ou qui débute par 'il y avait'». ²²³ Et d'ajouter que le choix d'écrire un roman épistolaire tire sa source dans le fait qu'elle veut marquer du sceau de la confidentialité les problèmes que les femmes vivent au quotidien: «J'ai voulu une forme originelle et abordable et comme ce sont deux femmes, je crois que le procédé de la lettre se prête mieux à la voix de la confidence». ²²⁴

Analysant *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, Herzberger-Fofana souligne que la lettre permet non seulement de communiquer un message secret, mais aussi des sentiments: «La lettre permet de communiquer un message, une nouvelle mais aussi les sentiments et réflexions du narrateur, d'où parfois son caractère didactique». ²²⁵ En effet, la lettre de Ramatoulaye apparaît comme une autobiographie déguisée. Les circonstances qui l'amènent à écrire une telle lettre s'expliquent par le fait qu'elle veut donner des informations sur sa vie de femme vivant dans un foyer polygame. Ici, la lettre est un prétexte pour parler de condition de vie de la femme africaine. Elle se présente également comme un important véhicule de la narration en mettant le «moi» de la narratrice au

²²³ Mariama Bâ citée par Herzberger-Fofana in *Littérature francophone d'Afrique noire*, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 56.

²²⁴ *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, *Ibid.*, p. 56.

²²⁵ *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, *Ibid.*, p. 56.

centre de l'intrigue romanesque. Le roman épistolaire accorde une grande place à l'expression des sentiments des personnages de l'œuvre.

Cependant, si la lettre se prête plus à la confidentialité, sa publication et sa diffusion indiquent clairement que la femme africaine veut passer de la parole chuchotée à la parole ouverte. Les premières phrases du roman de Mariama Bâ attestent de la volonté de la narratrice de tout dévoiler. Voici le contenu de la lettre que Ramatoulaye adresse à son ami Aïssata: «J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi: notre longue pratique m'a enseigné que la confiance noie la douleur».²²⁶ Pour ne pas donc faire comme les autres femmes qui «noient leur douleur dans la confiance», en évitant de dénoncer leurs bourreaux, la narratrice d'*Une si longue lettre*, veut rompre cette tradition de l'omerta. C'est pourquoi, elle s'attaque à la polygamie qui fait de la femme un «instrument» au service de l'homme. Ce dernier est libre d'épouser autant de femmes qu'il veut. Et ce, de la même manière qu'il a la possibilité d'envoyer des «lettres à la poste».

Une si longue lettre de Mariama Bâ nous livre le drame intérieur des femmes qui vivent dans des foyers polygames. En effet, Ramatoulaye apprend par des personnes extérieures que son mari, Madou Fall, avec qui, elle a vécu pendant vingt-cinq ans vient d'épouser une seconde épouse. Et qui plus est, cette dernière est la meilleure amie de classe de sa fille. Après un tel affront, Ramatoulaye est en face d'un dilemme: quitter l'homme avec qui elle a vécu pendant un quart de siècle ou rester dans un foyer polygame en sachant désormais que son époux n'a d'yeux que pour une autre? Telle est la délicate équation qui s'offre à elle et qu'elle devra résoudre immédiatement:

²²⁶ Mariama Bâ: *Une si longue lettre*, Dakar-Abidjan-Lomé, 1983, p. 7.

Partir? Recommencer à zéro, après avoir vécu vingt-cinq ans avec un homme, après avoir mis au monde douze enfants? Avais-je assez de force pour supporter seule le poids de cette responsabilité à la fois morale et matérielle. Partir! Tirer un trait net sur le passé. Tourner une page où tout n'était pas luisant sans doute, mais net. Ce qui va désormais y être inscrit ne contiendra ni amour, ni confiance, ni grandeur, ni espérance. Je n'ai jamais connu les revers pourris du mariage. Ne pas les connaître! Les fuir! Quand on commence à pardonner, il y a une avalanche de fautes qui tombent et il ne reste plus qu'à pardonner encore, pardonner toujours. Partir, m'éloigner de la trahison! Dormir sans me poser de questions, sans tendre l'oreille au moindre bruit, dans l'attente du mari qu'on partage.²²⁷

Finalement, au grand dam de ses enfants et de ses amies, elle prend la décision de rester.

Parce qu'en réalité, elle ne sait pas où aller avec douze enfants sous les bras. Mais la décision de sauver son mariage en ne divorçant pas n'était pas sans conséquence. Son mari et sa co-épouse ne rataient aucune occasion de l'humilier. Elle était finalement devenue une simple domestique dont le rôle consistait à entretenir la maison et à garnir la table de mets délicieux pour d'autres personnes:

L'achat des denrées alimentaires de base me mobilisait toutes les fins du mois; je me débrouillais pour n'être pas à court de tomates ou d'huile, de pommes de terre ou d'oignons aux périodes où ils se raréfiaient sur les marchés; j'emmagasinais des sacs de riz siam dont les Sénégalaises raffolent. Mon cerveau s'exerçait à une nouvelle gymnastique financière. Les dates extrêmes de paiement des factures d'électricité ou d'eau sollicitaient mon attention (...) Remplacer serrures et loquets des portes détraquées, remplacer les vitres cassées était ennuyeux autant que la recherche d'un plombier pour secourir les lavabos bouchés.²²⁸

Aussi, au fur et à mesure que les jours passaient, elle se rendit compte qu'elle n'intéressait plus son mari: «Attendre! Mais attendre quoi! Je n'étais pas divorcée...J'étais abandonnée: une feuille qui voltige mais qu'aucune main n'ose ramasser, aurait dit ma grand-mère».²²⁹ Son mari passait la majeure partie de son temps avec sa nouvelle dulcinée qu'il brandissait à tous les coins de rue comme un «trophée de guerre». Sa consolation résidait dans l'amour que ses enfants éprouvaient à son égard:

²²⁷ *Une si longue lettre, Ibid.*, pp. 60-61.

²²⁸ *Une si longue lettre, Ibid.*, p. 76.

²²⁹ *Ibid.*, p. 79.

«Je pleurais de joie et de tristesse mêlées: joie d'être aimée de mes enfants, tristesse d'une mère qui n'avait pas les moyens de changer le cours des choses».²³⁰

Pour combattre la solitude, elle se remémorait les bons moments passés avec son mari:

Mais le soir, ma solitude émergeait, pesante. On ne défait pas aisément les liens ténus qui ligaturent deux êtres, le long d'un parcours jalonné d'épreuves. J'en faisais l'expérience, exhumant des scènes, des conversations. Les habitudes communes ressurgissaient à leur heure. Me manquaient atrocement nos causeries nocturnes; me manquaient nos éclats de rire délassants ou complices; me manquaient comme de l'opium nos mises au point quotidiennes. Je me mesurais aux ombres. L'errance de ma pensée chassait tout sommeil. Je contournais mon mal sans vouloir le combattre.²³¹

Pour Herzberger-Fofana, la polygamie est l'expression de la domination de l'homme:

La polygamie est symbole de l'oppression masculine, au service des intérêts et penchants des héros. L'esprit d'entraide entre femmes se mue en une sourde hostilité, en scènes de jalousie, batailles, et manigances de tous ordres. La plupart des écrivains femmes décrivent surtout le désordre social qui découle de telles unions, c'est-à-dire l'impossibilité de concilier cette tradition aux exigences d'une société en voie de progrès. Le débat s'articule presque toujours au profit d'une épouse plus jeune. Quant aux femmes âgées, elles adoptent toutes la même ligne de conduite: elles se résignent craignant des vicissitudes financières mais aussi par crainte d'être rejetée de leur propre communauté en tant que femme divorcée ou seule. Cette évolution du regard de l'auteur sur la femme va de pair avec une critique acerbe des coutumes qui s'avèrent plus paralysantes pour l'individu que libératrice.²³²

Raison pour laquelle, Ramatoulaye en vient à la conclusion que la solution aux problèmes des femmes se trouve dans l'abandon des traditions ancestrales qui ne mettent pas tous les individus sur le même pied d'égalité. Elle invite les africaines à adopter des valeurs de civilisation occidentales qui, à ses yeux, favorisent le brassage des cultures et encouragent la promotion des droits de l'homme. Elle veut ressembler à sa directrice blanche qui incarne, selon elle, les valeurs citées ci-dessus:

²³⁰ *Ibid.*, p. 79.

²³¹ *Ibid.*, p. 78.

²³² *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ibid.*, p. 339.

Aïssatou, je n'oublierai jamais la femme blanche qui, la première, a voulu pour nous un destin hors du commun. (...) Nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle; voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice.²³³

Le fait que Ramatoulaye veuille ressembler à sa directrice blanche traduit son «rejet» de la culture africaine qui, à ses yeux, opprime les femmes et les empêchent de choisir un meilleur destin. Elle pense que les pays occidentaux, en donnant la chance aux femmes d'avoir accès à l'école, leur offrent la possibilité d'être indépendantes et de «sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs».

3. Étude de *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala

Si la sexualité de la femme fait l'objet d'une stricte réglementation dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar et *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, dans les romans de Calixthe Beyala, les femmes s'approprient totalement leur corps et en font ce qu'elles veulent. D'une sexualité réprimée dans les œuvres des deux premières romancières citées ci-dessus, on passe sous la plume de Calixthe Beyala au libertinage sexuel. En effet, dans les œuvres de l'écrivaine franco-camerounaise, les personnages féminins, au mépris des règles sociales et de l'éthique, entendent «jouir» comme bon leur semble de leur sexe. Il n'est plus question d'être la seconde, la troisième ou la quatrième épouse d'un homme. Le premier droit que les femmes africaines doivent conquérir, de l'avis de Calixthe Beyala est celui de leur libération sexuelle. Alors que la plupart des romancières africaines refusent dans leurs oeuvres de parler de l'acte sexuel, du moins, dans son aspect érotique, Calixthe Beyala brise ce tabou. Comme son titre l'indique, *Femme nue, femme noire* est un roman qui incite les femmes africaines noires à se

²³³ *Une si longue lettre, Ibid.*, pp. 27-28.

départir de tout sentiment de pudeur et à vivre pleinement leur sexualité. Cette libération ne peut se faire que si les femmes écrivaines commencent à montrer que le sexe de la femme n'est pas la «propriété» de l'homme, mais plutôt de la femme. Celle-ci, pour Beyala, a le droit de choisir librement ses partenaires sans craindre de subir les foudres de la tradition et celles de la censure religieuse.

D'entrée de jeu, la narratrice de *Femme nue, femme noire* prend ses distances avec le mouvement de la Négritude en refusant d'entonner le vieux refrain de Senghor de la beauté «parfaite» de la femme noire: «Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté... Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique». ²³⁴ Son objectif à elle, est de décrire la femme noire dans sa nudité, sa laideur, et sa misère. Pour ce faire, dès les premières lignes de son texte, elle avertit le lecteur que le langage qu'elle va utiliser sera celui des femmes de la rue, des populations des bidonvilles des capitales africaines:

Vous verrez: mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... Parce que, ici, il n'y aura pas de soutiens-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou des gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision. ²³⁵

L'héroïne de son récit, Irène Fofó offre son corps à plusieurs personnes, mais elle se garde de prendre de l'argent: «Ce jour-là, sept, peut-être huit hommes m'ont fait l'amour avec une avidité abstraite (...). Ainsi écartelée, j'ai découvert d'autres océans. J'ai traversé des continents et des mers». ²³⁶ Pour l'écrivaine camerounaise, la femme doit avoir la liberté de disposer de son corps en choisissant ses partenaires sexuels. Le désir

²³⁴ Calixthe Beyala: *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 11.

²³⁵ *Femme nue, femme noire*, *Ibid.*, p. 11.

²³⁶ *Ibid.*, p. 68.

des femmes d'être les seules «maîtres» de leur corps, de briser les tabous, conduit à des libertinages sexuels.

Dans *Femme nue, femme noire*, la narratrice décrit l'acte sexuel dans ses moindres détails. Eva, l'une des protagonistes de l'œuvre fait remarquer:

J'ai tout essayé. Je l'ai étrillé. Je l'ai titillé. Je l'ai bichonné. Je l'ai agacé de mes quenottes. J'ai flatté et gobé ses burnes, sans succès. Et ce n'est pas tout! J'ai gratifié son sexe de mille massages au beurre de karité. Le pagne, imprégné de camphre, n'a pas donné plus de résultats. J'ai utilisé les positions les plus scabreuses: celle du singe perché se balançant sur une branche; celle de l'âne cabré assis sur ses fesses; celle du poisson-chat pétardant à la nage... ! Toute cette thérapie n'a servi à rien... Sa tempête refuse de se déchaîner.²³⁷

Plus loin, la narratrice fait observer:

Ils s'agglutinent derrière ses fesses, posent leurs mains à tour de rôle sur son corps. Ils la touchent. On dirait que des dizaines de crabes se promènent sur son postérieur. Elle frissonne, elle peut entendre les palpitations de leur pénis. Le minuscule Félix trouve une place de choix entre ses cuisses. Sa langue s'accroche sur son pubis comme une cigale sur une branche de palmier. Il l'étrille, la feuillette, la titille, la tire-bouchonne, gémit, halète, s'ébroue. Puis, il la culbute, l'écartèle et l'inonde d'un plaisir sourd et brutal avant de se laisser tomber sur le sol. D'une main Hayatou ébouriffe les cheveux d'Eva. Il l'encourage, enfonce son index dans sa feuille de saule trempée, torture ses pamplemousses mûrs, la stimule avec des mots qui fracassent et éblouissent.²³⁸

Elle aborde également des sujets tels que le lesbianisme, l'amour à quatre, des thèmes, pour des raisons liées aux traditions, à la religion, à la morale, et à la pudeur, sont pratiquement inexistants dans les romans des femmes écrivaines de l'Afrique. Chez Beyala, les femmes font l'amour à d'autres femmes:

Elle m'entraîne derrière la case, me fait asseoir sur un banc devant une bassine d'eau chaude. Elle me frotte le dos et ses mains savonneuses sur mes seins et mes hanches me font l'effet d'une coulée de miel. Chacun de ses gestes est ponctué de mots anodins aux intonations si tendres qu'ils amadoueraient le plus récalcitrant des hommes. Ses doigts glissent comme une plume sur mon ventre. J'ai envie de

²³⁷ *Ibid.*, p. 119.

²³⁸ *Femme nue, femme noire, Ibid.*, pp. 158-159.

saisir cette main, de l'enfourer entièrement en moi pour alléger les crispations de mes sens.²³⁹

Comme on le voit, Calixthe Beyala est en rupture de ban avec les autres femmes écrivaines dans la mesure où elle prône une révolution sexuelle. Analysant l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, Herzberger-Fofana fait remarquer: «En donnant à la prostituée une place prépondérante, Beyala montre comment la prostitution peut servir d'arme pour se libérer de l'oppression mâle».²⁴⁰ Il faut souligner ici que les personnages féminins dans *Femme nue, femme noire*, en dépit du fait qu'elles sont avides de sexe ne sont pas des «prostituées» comme le fait croire Herzberger-Fofana. Pour la simple raison qu'elles offrent gratuitement leur corps. Elles ne sont pas guidées par aucun souci matériel. Leur désir sexuel est une quête de liberté et une recherche de l'infini.

La critique africaine n'a pas tardé à qualifier les romans de Beyala d'œuvres «pornographiques» destinées à un public occidental en mal d'érotisme sexuel. Marie-Madeleine Borgomano vole au secours de Beyala en faisant observer que son écriture choque, mais elle a l'avantage de rompre avec les différents conformismes qui confinent la femme africaine dans le silence:

L'écriture de Beyala, en accord profond avec les mondes instables où elle situe ses personnages marginaux, peut apparaître elle aussi, comme déplacée. Bien sûr, les censeurs, s'autorisant des connotations péjoratives du terme, lui reprochent, justement son inconvenance. Il est vrai qu'il s'agit d'une écriture brutale, volontiers provocante... Ces audaces choquent d'autant plus que l'écrivain est une femme et que les femmes écrivains africaines adoptent une écriture sage, conforme à la norme, voire conformiste, se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage. Calixte Beyala, elle, refuse les conformismes linguistiques, signes fréquents d'acceptation des règles. Elle ne respecte pas la loi du silence: elle écrit aussi ce qu'il ne faut pas dire.²⁴¹

²³⁹ *Ibid.*, pp. 62-63.

²⁴⁰ *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ibid.*, pp. 320-321.

²⁴¹ Marie-Madeleine Borgomano cité par Rangira Béatrice in *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala, le renouveau de l'écriture féminine francophone sub-saharienne*, Paris, l'Harmattan, 1997, pp. 102-103.

En utilisant un vocabulaire de la rue, une écriture obscène et violente, Calixthe Beyala veut se marginaliser afin d'attirer les regards de tous sur les problèmes que vivent les femmes au quotidien. Parlant de l'écriture féminine africaine, Rangira Béatrice Gallimore fait remarquer fort justement:

Quand la femme écrit, elle force son entrée dans un locatif qui lui était préalablement interdit, elle s'élève à un rang supérieur et se place en dehors de la structure sociale qui lui était réservée. Par ce mouvement subversif, elle enfreint les règles préétablies par la tradition et la coutume et se marginalise inéluctablement. Pour la femme, écrire, c'est se placer volontairement en marge de la société. L'écriture féminine africaine est donc par essence une écriture marginale, une écriture qui s'effectue en dehors de l'univers muet et silencieux où les normes veulent la maintenir.²⁴²

Si dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le corps de la femme est couvert de la tête jusqu'aux orteils, dans *Femme nue, femme noire*, le corps de la femme noire, comme le titre de l'ouvrage l'indique si bien, est nu. Corps couvert, corps nu, il n'en demeure pas moins que ce corps féminin est l'objet de toutes les convoitises des hommes qui excellent en ingéniosité pour le contrôler. Le besoin d'écrire pour les femmes africaines en général et pour Beyala en particulier, s'explique, selon Rangira Béatrice Gallimore, par le souci de se réapproprier leur corps, objet de tous les fantasmes de la part du sexe mâle: «Lasses de la dictature masculine, les héroïnes de Beyala rejettent la résignation et la passivité. Elles optent pour un militantisme au féminin. Elles refusent la subordination de la femme à l'homme. Ces femmes n'acceptent pas que le monde féminin soit un monde qui n'existe que grâce au contour que lui imprime le regard masculin».²⁴³

²⁴² Rangira Béatrice Gallimore: *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala, le renouveau de l'écriture féminine francophone sub-saharienne*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 15.

²⁴³ Rangira Béatrice, *Ibid.*, p. 75.

E. Points de convergence et de divergence dans le combat pour les droits de la femme

Au total, nous pouvons affirmer que la question de la défense des droits de la femme est diversement interprétée par les concernées. Cela peut s'expliquer par le fait que les problèmes que les femmes rencontrent dans leur quête d'émancipation ne se posent pas de la même manière selon qu'on se trouve en Algérie, au Sénégal, au Cameroun ou en Côte d'Ivoire. Assia Djébar est originaire de l'Algérie, un pays où quatre-vingt-dix pourcent de la population est de confession musulmane. En décrivant les conditions de vie des femmes dans son pays, l'écrivaine algérienne s'attaque implicitement à l'islam, qui fait exigence aux femmes musulmanes de voiler leur visage et de couvrir leur corps de sorte à ne pas attirer la convoitise sexuelle des hommes. Mais le hic, c'est qu'Assia Djébar ne franchit pas la ligne rouge pour dire que c'est l'islam qui est la cause de la souffrance des femmes algériennes. Pour le musulman, le *Coran* est sacré et en tant que livre saint qui renferme les paroles de Dieu, il lui sert de boussole pour guider sa vie. Remettre en cause les principes islamiques qui régissent le statut de la femme musulmane dans la société, c'est faire preuve de sacrilège et s'exposer par conséquent à la vindicte populaire.

Tout comme Assia Djébar qui milite pour la libération de la femme musulmane en Algérie, Mariama Bâ mène le même combat au Sénégal, pays de l'Afrique de l'ouest où plus de quatre-vingt-cinq pourcent de la population revendique son appartenance à la religion musulmane. À la seule différence que les problèmes des femmes, même s'ils ont des points de ressemblance, ne se posent pas de la même manière chez les romancières ci-dessus. Contrairement à l'Algérie où le port du voile est exigé aux femmes, leurs

soeurs musulmanes du Sénégal ne subissent aucune pression dans ce domaine. Dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, il n'y a aucune mention relative au port du voile. Au niveau du mariage, on retrouve une identité de vue parfaite entre Mariama Bâ et Assia Djebar. Les deux écrivaines critiquent l'institution de la polygamie qui permet à l'homme, selon la loi islamique, d'épouser jusqu'à quatre épouses et interdit aux femmes d'en faire autant. Ici encore, Mariama Bâ et Assia Djebar dénoncent le comportement des hommes sénégalais et algériens qui épousent une multitude de femmes, mais elles se gardent de s'en prendre à l'islam qui légalise et donne force à une telle pratique. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *Une si longue lettre*, on parle des problèmes que les femmes rencontrent, mais on feint d'ignorer les causes qui y sont à la base. Pierrette Herzberger-Fofana critique l'attitude de certaines romancières qui préfèrent mener un «demi-combat» pour les droits des femmes:

Une si longue lettre renferme toutes les contradictions de la société actuelle, tiraillée entre des valeurs traditionnelles, parfois anachroniques, et un modernisme à outrance. Entre ces deux pôles, se meut l'image de la femme qui doit se plier au nouveau code établi et aux exigences du passé (...). D'une part, elle tend à la révolte, au changement de la condition féminine et d'autre part, elle se résigne, accepte son destin qui est tracé dès la naissance et auquel on n'échappe pas. Cet esprit fataliste s'oppose à l'éducation moderne qu'elle a reçue. Le féminisme de l'auteur est un féminisme dosé dans ses revendications.²⁴⁴

Dans *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou, on assiste à un son de cloche différent. Le combat des femmes revêt une connotation plus sociale que religieuse. Pour la simple raison que la Côte d'Ivoire ne se définit ni comme un pays chrétien, ni comme un pays musulman. Raison pour laquelle, les coutumes et les traditions occupent une place prépondérante dans la société. Affiba se révolte contre les traditions ancestrales qui interdisent aux femmes d'hériter des biens de leur défunt époux. Son attitude tranche

²⁴⁴ *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Ibid.*, pp. 108-109.

avec les personnages féminins qui sont dans les romans d'Assia Djébar et de Mariama Bâ. Dans les œuvres de ces deux romancières ci-dessus, les femmes souffrent mais elles ne prennent jamais le risque de s'opposer à l'ordre établi. Chez Calixthe Beyala, l'ardent désir de libérer le corps de la femme donne lieu à des libertinages sexuels. L'écrivaine camerounaise prône une véritable révolution sexuelle. Elle demande aux femmes d'utiliser leur corps pour «contrôler» les hommes. Celles-ci doivent, selon Calixthe Beyala, demeurer les «maîtres» du jeu du plaisir:

Je fais glisser son pantalon le long de ses cuisses, mettant à nu la véracité animalière de sa nature. J'ai le vertige en brusquant sa virilité, en la violant presque (...). Et lorsque je le déculotte, que ma langue s'enroule autour de son plantain dans un large mouvement circulaire, il ne bouge pas. Sa bouche écume des paroles incompréhensibles. Les mots clignotent dans sa gorge et le narguent. Le plaisir, l'instant d'avant indéfini, se précise dans son bangala qui se tend comme un bras autoritaire. Il me jette sur le sol, m'écartèle, me pénètre avec fougue: 'Garce! Garce! Chienne! Je vais te dresser, moi'. Dans la violence qu'il assène, il pense mettre à bas ma suprématie sexuelle. Il veut retrouver sa masculinité dérobée: seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour. Sa réaction m'émeut. Je suis à quatre pattes, gémissante, les fesses tendues sous cette chaleur de plomb. Que c'est beau des fesses offertes!²⁴⁵

Calixthe Beyala et Assia Djébar ont en commun une seule chose. Elles veulent libérer le corps de la femme du joug de l'homme. Pour ce faire, la première citée utilise la nudité du corps féminin comme «arme» de domination sur l'homme alors que la seconde se bat pour ôter le voile qui cache leur visage et les empêchent de voir le monde extérieur. Les personnages féminins de Calixthe Beyala, font preuve de beaucoup d'agressivité sexuelle alors que ceux qui sont dans les romans d'Assia Djébar et Mariama Bâ éprouvent de la pudeur à exposer leur corps dans sa nudité. Comme on peut le constater dans les oeuvres ci-dessus, la relation au corps est vécue différemment chez les romancières francophones. En outre, la réécriture du mythe a donné naissance à une redéfinition du rôle de la femme

²⁴⁵ *Femme nue, femme noire, Ibid.*, pp. 22-23.

dans la société. Les femmes écrivaines francophones veulent réécrire totalement leur histoire en créant de nouveaux mythes de libération.

Dans les oeuvres des écrivains ivoiriens que nous avons étudiées, la femme est toujours à la pointe du combat pour les droits de la femme. Affiba dans *La révolte d’Affiba* de Régina Yaou, Mamy Wata dans *Mamy Wata et le monstre* de Véronique Tadjou, Soo dans *Une nouvelle terre* de Werewere Liking, Maïé dans *Maïéto Pour Zékia* de Bohui Dali, Shéhérazade dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou sont les personnages féminins à qui incombent désormais la lourde responsabilité de tracer les sillons de la nouvelle histoire des femmes. Laquelle histoire ne sera plus marquée par des siècles de soumission et de «servitude», mais par des valeurs universelles telles que l’égalité de tous les hommes, le droit à l’éducation et au bonheur. C’est pourquoi, en puisant dans les mythes et légendes de leur pays, les écrivains ivoiriens font d’une pierre, deux coups. De prime abord, ils permettent à une frange de la population mondiale de connaître un pan du riche patrimoine culturel de la Côte d’Ivoire. Il s’agit de verser au trésor de l’universel ce qui nous appartient en propre. C’est un phénomène de dévoilement. À travers les thèmes de la femme, de la violence, de l’amour, du Bien et du Mal, Bohui Dali s’élève à la dimension de l’universel puisque ces valeurs citées ci-dessus, sont partagées par tous les hommes. En étudiant *Femmes d’Alger dans leur appartement* d’Assia Djebar, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala, notre objectif était de montrer que le combat pour les droits de la femme, des enfants et de tous les déshérités de la terre est transnational et ne saurait se confiner dans les seules limites de la frontière ivoirienne. Raison pour laquelle, les femmes, au delà des frontières géographiques, des barrières ethniques, religieuses et

raciales, ont décidé de former une communauté de souffrants. Elles refusent de vivre désormais dans une prison morale sans rien faire. L'écriture pour toutes ces femmes citées ci-dessus est d'abord et avant tout un acte de liberté. C'est également une manière de créer une instabilité en posant des problèmes susceptibles de changer l'ordre normal des choses.

Dès lors, on peut se poser la question du bilan du combat pour les droits de la femme? Qu'est-ce qui a été fait et qu'est ce qui reste à faire? Quelle est la réceptivité de ces nouveaux mythes créés par les femmes écrivaines? Comment les hommes perçoivent-ils le combat pour les droits de la femme? Les femmes sont-elles sur le même pied d'égalité quant à l'orientation à donner à leur lutte? Les femmes intellectuelles ne mènent-elles pas un combat individuel en excluant leurs soeurs analphabètes restées dans les campagnes? Des questions qui trouveront certainement des réponses dans les prochaines pages de notre étude.

VII. RÉCEPTIVITÉ DU MYTHE DE MAÏÉ EN CÔTE D'IVOIRE

A. Méthodologie de travail

De prime abord, il faut souligner que sur les quatre œuvres soumises à notre investigation, deux sont des réécritures théâtrales d'anciens mythes: *La guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou et *Assémien Déhylé* de Bernard Dadié. Dans les pages qui suivent, nous allons montrer pourquoi l'art de la scène est le genre le plus prisé par les écrivains ivoiriens pour la réécriture des anciens mythes et traditions.

Depuis le 19 septembre 2002, la Côte d'Ivoire est divisée en deux à savoir une zone loyaliste située au sud et contrôlée par le parti au pouvoir et une zone rebelle localisée au nord qui échappe à l'autorité du gouvernement légal. En juillet 2003, à la période de notre visite, une situation de guerre prévalait dans ce pays. Raison pour laquelle, nous n'avons malheureusement pas pu nous rendre à l'ouest de la Côte d'Ivoire qui était en proie à des affrontements ethniques.

Nos recherches se sont donc limitées dans la région d'Abidjan qui était une zone où il existait une relative accalmie et où également les conditions de sécurité permettaient une libre circulation des personnes.

De prime abord, nous allons expliquer notre méthodologie de travail et analyser la réceptivité du mythe de Maïé en Côte d'Ivoire à la lumière des résultats de notre enquête.

Pour clore ce chapitre, nous parlerons du rôle de l'éducation dans l'éveil des consciences des femmes africaines non scolarisées qui vivent dans les villages.

1. La méthode d'enquête

La méthodologie de travail que nous avons adoptée est la statistique descriptive, qui selon François Allard peut se définir comme «l'ensemble des méthodes de collecte, de classement, de synthèse et d'analyse de données».²⁴⁶

2. Objectif visé

Le but de notre enquête en allant en Côte d'Ivoire n'était pas de refaire une autre enquête scientifique sur le mythe de Maïé (ladite enquête a déjà été faite par le GRTO), mais d'analyser cette fois-ci sa réceptivité au sein de la population ivoirienne à la lumière de ses différentes réécritures.

3. Hypothèse à vérifier

De prime abord, j'ai postulé que tous les Ivoiriens connaissaient le mythe de Maïé puisque celui-ci fait partie du patrimoine culturel de la Côte d'Ivoire. Raison pour laquelle, j'ai interrogé dans la rue, sans tenir compte de leur niveau d'études, toute personne désirant répondre à mes questions. Mon objectif était de vérifier l'hypothèse selon laquelle le mythe de Maïé est connu par tous les Ivoiriens.

4. Questions de recherche

Les questions ci-dessous ont été choisies pour démontrer la connaissance que nos interlocuteurs avaient du mythe de Maïé et de ses différentes réécritures.

*Que vous inspire le mythe de Maïé et ses différentes réécritures?

*Comment se fera la libération de la femme africaine?

*Quelle est la place qui doit être faite à la femme dans la renaissance des cultures africaines?

²⁴⁶Donald H. Sanders; François Allard: *Les statistiques nouvelles, une approche nouvelle*, Saint-Laurent (Québec), McGraw-hill, 1992, p. 20.

*Comment voyez-vous les relations entre l'homme et la femme dans les sociétés africaines?

5. Réponse aux questions d'auto-évaluation

À la question de savoir: «que vous inspire le mythe de Maïé et ses différentes réécritures?», seize intervenants ont déclaré qu'ils n'avaient jamais entendu parler du mythe de Maïé, six autres participants m'ont demandé si j'étais «normal» parce que, selon eux, il était inconcevable que mon pays «brûle» et que moi, je passe mon temps à poser «d'idiotes» questions dans la rue qui n'ont rien à avoir avec les problèmes socio-politiques de l'heure dont la Côte d'Ivoire est confrontées. Au total, trente personnes ont été interrogées dans la rue. Méconnaissance du sujet ou refus de répondre à nos questions, toujours est-il que la moisson attendue était très maigre. Le mythe de Maïé n'était pas vraiment la principale préoccupation de ceux que nous avons interrogés. C'est ainsi que nous avons décidé de changer notre manière de travailler en allant cette fois-ci dans le milieu universitaire et scolaire pour poser nos questions.

Le choix du second groupe d'interlocuteurs a été guidé principalement par la connaissance que les uns et les autres avaient du mythe de Maïé. Nous avons procédé par exclusion c'est-à-dire toutes les personnes qui n'ont jamais entendu parler du mythe de Maïé, encore moins de ses différentes réécritures ne nous intéressaient pas. Ont été retenues après élimination de plusieurs intervenants dix personnes: quatre d'entre eux avaient l'avantage de bien connaître le mythe de Maïé et les autres en avaient une connaissance approximative. Nous vous présentons dans les pages ci-dessous les propos de ceux qui ont une bonne connaissance du mythe de Maïé. Il s'agit de deux femmes à savoir une étudiante en année de maîtrise de lettres modernes à l'université d'Abidjan et

une artiste comédienne de la troupe théâtrale Ateliers et Fora d'Arts tous Azimuts (AFORAA) et de deux hommes: un étudiant en année de doctorat de lettres modernes à l'université d'Abidjan et le metteur en scène de la pièce de théâtre: *La vengeance de velours*. Les questions que nous avons posées sont celles que nous avons déjà énumérées dans les pages antérieures.

a. Réaction des femmes aux questions d'auto-évaluation

Assémien Ingrid, étudiante de lettres modernes en année de maîtrise et auteur de la pièce de théâtre *La vengeance de velours* fait remarquer: «Quand on analyse certains mythes européens et aujourd'hui, celui de Maïé, il y a un point commun: le constat d'échec de la femme qui sort toujours perdante dans l'histoire. La réécriture du mythe de Maïé par Bohui Dali n'a pas effacé cet arrière-goût de misogynie véhiculé par le mythe ancien. La femme n'est toujours pas considérée comme une personne entière».²⁴⁷ Pour remédier à cet état de fait, Ingrid propose la solution suivante: «Les femmes doivent reconstruire totalement leur histoire, leur image. Même nos mythes doivent être réécrits avec des pensées beaucoup plus féminines. Il ne faut pas qu'on laisse les hommes parler de nos problèmes à notre place. Chaque fois qu'on opprime une femme, c'est une part de l'intelligence humaine qu'on étouffe». Ce point de vue est partagé par Louky Bersianik, figure de proue du féminisme québécois. Celle-ci, à travers son personnage «L'Eugolienne», soutient que la liberté et l'affirmation de la vraie personnalité des femmes doivent être au fondement de toutes leurs actions. Dans le chapitre intitulé «Le poing levé» extrait de son livre *L'Eugolienne*, elle traduit le désir d'émancipation des femmes en leur demandant de marcher vers la statue de la liberté de New York:

²⁴⁷ Propos recueillis en juillet 2003 en Côte d'Ivoire sur cassette audio et une copie a été remise à chaque membre de mon comité de thèse.

Elle était debout dans le port de New York, immense, grattant le ciel de sa tête altière, le poing levé, les quatre doigts de la main verrouillés sur le pouce. C'est la statue de la liberté descendue de son socle, incarnée et dévêtue, écrivent les journalistes américains. LIBERTÉ! dit l'Eugolienne, et elle marchait sur l'eau, nue et noire, le poing levé vers le ciel de New York. Il n'y a qu'une souffrance, une seule, et il n'en existe aucune autre qui lui soit comparable. C'est de ne pas être libre de disposer de soi-même! Il n'existe qu'un seul bonheur, à nul autre comparable, un seul qui soit capable de déplacer la fibre de la vie où la vie prend racine en soi, et c'est d'être libre, c'est d'être LIBRE!²⁴⁸

La répétition de la phrase «Il n'y a qu'un seul bonheur...c'est d'être libre», du mot «LIBRE» écrit en majuscule et l'utilisation des images métaphoriques de la «statue de la liberté», symbole de la liberté du peuple américain et du «poing levé», geste que les révolutionnaires du monde entier font pour exprimer leur volonté de se battre pour conquérir leurs droits bafoués, montrent la soif de liberté de L'Eugolienne qui représente toute la gent féminine. Une chose est de vouloir la liberté et une autre est de l'acquérir. Dès lors, on peut se poser la question suivante: comment les femmes comptent-elles gagner cette liberté dont elles rêvent tant?

N'Guessan Claudine, comédienne dans la troupe AFORAA, tout en partageant les idées d'Assémien Ingrid fait remarquer que «la libération de la femme se fera par la ruse, non par la violence comme l'avait suggéré Maïé, l'ancêtre mythique des femmes».²⁴⁹ Toutefois, elle se garde de nous dévoiler les plans secrets de cet autre combat féminin. Shéhérazade, dans *Les contes des mille et une nuits* ne dirait pas le contraire puisqu'elle est passée par la ruse pour vaincre le roi Shariar.

²⁴⁸ Louky Bersianik: *L'Eugolienne*, Ottawa, Éditions de la Presse, 1976, pp. 19-20.

²⁴⁹ Cassettes audio, *Ibid.*

b. Réaction des hommes aux questions d'auto-évaluation

Assandi Koichi, metteur en scène de la pièce de théâtre *La vengeance de velours* voit les relations entre l'homme et de la femme en termes de complémentarité et non de domination: «Il y a un sentiment de complémentarité qui doit s'avérer entre l'homme et la femme et non un état de ravalement de la femme à l'état de chose. C'est le cri de cœur qui m'a touché et qui m'a poussé à mettre *La vengeance de velours* en scène».²⁵⁰

Il conclut ses propos en appelant les femmes à être les premières actrices de leur propre libération: «La vengeance de la femme, plutôt que d'être physique, doit être morale et culturelle dans le sens de laver l'esprit de l'humanité. La femme doit se libérer elle-même et non attendre une quelconque libération de l'homme».

Koffi Kra, étudiant en année de doctorat au département de lettres modernes à l'université d'Abidjan fait la lecture suivante du mythe de Maïé et de ses différentes réécritures:

La pièce de théâtre de Zadi intitulée *La guerre des femmes* ou *Maïéto Pour Zékia* de Bohui Dali pose une dialectique de deux communautés qui sont opposées. Entre ces deux communautés, il s'est engagé une lutte, à la fin de laquelle Bohui Dali projette dialectiquement une victoire de l'Afrique qui triomphe de tous les spoliateurs. Tout comme Zadi dans *La guerre des femmes* permet à la communauté des femmes de prendre une certaine victoire sur la communauté des hommes.²⁵¹

Pour Koffi Kra, la réécriture des anciens mythes et traditions ancestrales de la Côte d'Ivoire est un prétexte utilisé par les écrivains ivoiriens pour parler de l'exploitation de l'Afrique par l'Occident. L'Afrique est l'image métaphorique de la femme qui se bat pour sa survie, ses droits et sa reconnaissance.

²⁵⁰ Cassette audio, *Ibid.*

²⁵¹ Cassette audio, *Ibid.*

B. Analyse et traitement des données

1. Données statistiques

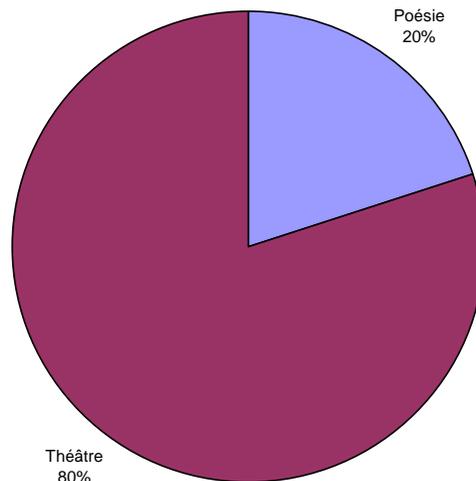
Question 1: Que vous inspire le mythe de Maïé et ses différentes réécritures?

<u>Identité des participants</u>	Nombre de participants	Connaissance du sujet	Pourcentage:
Milieu scolaire et non scolaire Total: 40	Total: 40	Total: 10	Total: 25%
<u>Sexe</u> Male: 20 Femelle: 20	20 20	8 2	20% 5%
<u>Age</u> 20-35 36-45	25 15	9 1	22,5% 2,5%
<u>Education</u> Baccalauréat Licence Maîtrise Doctorat Collège Non scolarisés	10 4 2 1 3 30	10 4 2 1 3 0	25% 10% 5% 2,5% 7,5% 0%
<u>Profession</u> Etudiants Comédiens Enseignant: Commerçants Chômeurs	7 2 1 10 20	7 2 1 0 0	17,5% 5% 2,5% 0% 0%

À la question suivante: «Que vous inspire le mythe de Maïé et ses différentes réécritures?», trente personnes interrogées dans la rue n'en avaient aucune connaissance. Dix personnes (huit hommes et deux femmes) dans le milieu universitaire en savaient quelque chose. Sur les dix intervenants qui connaissaient le mythe de Maïé, huit personnes avaient également lu sa réécriture sur le plan théâtral à savoir *La guerre des*

femmes de Zadi. En outre, les huit avaient tous eu l'occasion d'assister à la projection de la pièce théâtrale *La vengeance de velours* du groupe AFORAA. Parmi les dix participants qui pouvaient parler du mythe de Maïé, seulement un homme et une femme avaient lu le poème *Maïéto Pour Zékia* de Bohui Dali qui a trait au mythe de Maïé. Ce qui donne le schéma suivant en ce qui concerne la réceptivité par genre littéraire du mythe de Maïé (Théâtre et poésie uniquement).

Attitude des Ivoiriens envers la poésie et le théâtre



2. Analyse des données

Au regard de tout ce qui précède, on peut déduire que le mythe de Maïé est insuffisamment connu en Côte d'Ivoire. Seulement 25% des personnes interrogées peuvent parler de ce mythe et de ses différentes réécritures. C'est un mythe qui est presque méconnu de la population féminine ivoirienne. 5% des femmes interrogées connaissent le mythe de Maïé alors que 20% des hommes en avaient une connaissance assez approfondie. Ce faible taux de femmes peut se comprendre, selon nous, par le fait

que beaucoup d'entre elles ne sont pas scolarisées. Donc, elles éprouvent des difficultés à lire les textes littéraires et à saisir la quintessence de leur message.

Une autre raison qui pourrait expliquer la méconnaissance de ce mythe par les Ivoiriens est le facteur guerre qui a pour conséquence majeure de reléguer au second plan la plupart des programmes scolaires qui ont trait aux mythes et traditions de la Côte d'Ivoire. En effet, guerre et éducation sont des couples antinomiques. Lors de notre visite en Côte d'Ivoire en 2003, nous avons constaté que la plupart des émissions à la télévision ivoirienne avaient trait à l'actualité politique. Les sujets culturels étaient presque inexistantes sur le petit écran. En outre, nous avons remarqué que la plupart des Ivoiriens interrogés dans la rue à Abidjan étaient plus préoccupés par des problèmes d'ordre existentiel (Comment avoir son pain quotidien dans une période de récession économique occasionnée par la guerre) que par des sujets à caractère littéraire. Répondant à une des questions sur le mythe de Maïé en Côte d'Ivoire, l'un de mes interlocuteurs m'avait lancé cette phrase qui est restée dans ma mémoire: «Ce n'est pas le mythe de Maïé que je vais manger aujourd'hui». Le mythe de Maïé, qui puise ses racines dans un passé lointain, semble pour le moment très éloigné d'une population ivoirienne traumatisée par la guerre et en proie à d'énormes difficultés existentielles.

En définitive, à la lumière des différents chiffres qui ont trait aux mythes de Maïé et à ses différentes réécritures, on peut effectivement affirmer que ce mythe n'est plus encore bien connu en Côte d'Ivoire. Et ce, malgré tous les efforts des écrivains ivoiriens visant à l'expliquer et à le diffuser. Cependant, le théâtre semble être la lueur d'espoir quant à une meilleure connaissance du mythe de Maïé. Notre enquête en Côte d'Ivoire a montré que ceux des Ivoiriens qui connaissaient le mythe de Maïé l'avaient appris en

regardant des pièces théâtrales ou en lisant des ouvrages de théâtre. Ce qui revient à nous interroger sur l'importance de la dramaturgie et de son rôle dans la société africaine en général et dans la société ivoirienne en particulier.

C. Importance du théâtre en Côte d'Ivoire et en Afrique

Quelle est la fonction du théâtre en Côte d'Ivoire? Quelle est sa place et quelle est son importance dans la société ivoirienne? La réponse à ces différentes questions réside selon Madeleine Rousseau dans la définition de l'art nègre, qui de son point de vue, a une fonction essentiellement sociale:

La fonction de l'art nègre est sociale. En Occident, au XV^e siècle, l'art est devenu un objet de délectation, un luxe, le surplus qui n'a plus de place dans la société sinon de se prêter à la spéculation au même titre que toute autre production. En Afrique, l'art n'est pas destiné aux générations à venir; il entre dans l'existence présente, il est au service du peuple pour qui, il est, avec la parole, dont il est le complément, le seul moyen d'enseignement: il touche les yeux alors que le verbe frappe l'oreille.²⁵²

La fonction sociale du théâtre traditionnel en Afrique signifie que cet art, loin d'être comme le dit si bien Madeleine Rousseau «un simple objet de délectation» constitue un puissant outil d'éducation qui permet aux membres d'une collectivité humaine donnée de revivre leur histoire à travers leurs mythes, leurs contes, leurs légendes et autres faits de la vie quotidienne.

Le théâtre qui tire sa source dans l'art nègre occupe une place prépondérante dans les sociétés africaines. Pius Ngandu, dans son ouvrage intitulé *Théâtres et scènes de spectacle* situe l'importance de l'art de la scène en insistant sur sa fonction d'éveilleur de conscience et d'espace privilégié de résolutions des conflits sociaux:

De l'avis unanime des opérateurs culturels, le théâtre demeure à travers les pays africains l'expression la plus importante des conflits, des contradictions, mais

²⁵² Madeleine Rousseau cité par Barthélémy Kotchy in *La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, l'Harmattan, 1984, p. 235.

également des mouvements d'enthousiasme, tout comme celle des complexités sociales fondamentales. Il constitue un lieu où toutes les pesanteurs intellectuelles se rencontrent, se redéfinissent ou se repoussent mutuellement, notamment dans la production de l'espace dramaturgique. Par le nombre des manifestations organisées, par la dynamique des messages véhiculés sur les scènes montées laborieusement dans les cours des écoles, autant que les cercles qui constituent à fonctionner selon des modalités spectaculaires. Dans les milieux autorisés, la pratique de la scène apparaît désormais comme un domaine privilégié, à travers lequel des langages se bousculent ou s'affrontent, se dilatent ou se contractent à travers des métaphores gestuelles, pendant que des signes rituels s'emparent de l'imaginaire afin de préfigurer les mutations significatives de l'univers à (re-)produire.²⁵³

Si l'importance du théâtre dans la vie sociale en Afrique n'est plus à discuter, il reste cependant que les contours de cet art sont souvent inconnus.

Dans son livre intitulé *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Alain Ricard précise que le théâtre en Afrique est différent de celle de l'Occident:

Le théâtre existe en Afrique: je l'ai rencontré. Seulement, il n'est généralement pas où nous allons le chercher. Nous avons trop tendance à le vouloir sacré, religieux, festif, voire carnavalesque, à en proposer une lecture à la Artaud, sans voir qu'il y a des formes de spectacles qui s'apparentent aux nôtres, qui ont subi leur influence, mais qui n'en sont pas moins autochtones, et qu'il y aussi, aujourd'hui, une littérature théâtrale et dramaturgique que nous ne pouvons plus ignorer.²⁵⁴

En effet, si le genre théâtral est universel, son contenu diffère selon les régions. C'est pourquoi, Zadi Zaourou affirme que la mondialisation ne signifie pas uniformisation des valeurs culturelles:

Car, même si la mondialisation devait signifier la mort des spécificités, ce dont je doute fort, elle ne signifiera jamais qu'il faut aller au monde sans âme, sans personnalité. Ceux qui opteront pour cette voie seront les esclaves culturels de demain, donc, des esclaves tout court. Non, nous ne ferons jamais de jazz mieux que les Nègres d'Amérique bien que l'Afrique soit le berceau de la race noire. Cela, Senghor nous l'enseignait déjà. Il faut avoir de la mémoire».²⁵⁵

²⁵³ Pius Ngandu: *Théâtres et scènes de spectacle, études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 11.

²⁵⁴ Alain Ricard: *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1986, p. 11.

²⁵⁵ *La guerre des femmes suivie de La termitière*, *Ibid.*, pp. 142-143.

C'est ce devoir de mémoire qu'Amadou Koné nous rappelle aussi en indiquant que l'origine du théâtre n'est pas africaine, mais occidentale:

Je crois que le théâtre en tant que type spécifique de manifestation culturelle est importé. Il n'y avait pas le théâtre. C'est-à-dire une troupe plus ou moins professionnelle qui joue devant un public, en un lieu donné etc. dans l'Afrique traditionnelle. Il y avait des manifestations de type théâtral. Actuellement, il me semble que, si l'on peut parler des théâtres africains, c'est l'adaptation du théâtre moderne, le théâtre à l'italienne qu'on a emprunté, et l'adaptation de ce théâtre-là aux situations particulières dans les différentes régions de l'Afrique. Il y a des expériences au Cameroun, au Zaïre, et ailleurs. Il n'y a pas un théâtre ivoirien, il y a des théâtres ivoiriens. Il n'y a pas un théâtre africain, il y a des théâtres africains qui se cherchent et qui, à mon avis, n'ont pas encore trouvé des formes définitives.²⁵⁶

A. Willem fait remarquer que le théâtre prend son origine dans la Grèce Antique:

Le théâtre est le genre littéraire le plus complet, et c'est précisément cette particularité qui explique que son origine remonte haut que celles du lyrisme et de l'épopée. Mais, indépendamment des circonstances que nous avons signalées, un élément capital détermina l'éclosion du genre dramatique; cet élément est de nature religieuse. Le théâtre, en Grèce est issu du culte de Dionysos, autre nom de Bacchus. La tragédie, née, semble-t-il, à Athènes vers le milieu du septième siècle avant notre ère, est, en effet, une manifestation religieuse avant tout. L'influence du culte dionysiaque fut immense à un certain moment en Grèce.²⁵⁷

En créant le «Didiga», Zadi avait à cœur de démontrer que le théâtre ivoirien qui prend racine dans des mythes et traditions qu'on peut retrouver dans beaucoup de pays africains, a néanmoins des caractéristiques qui lui sont propres. Il en veut pour preuve le «Didiga» ou l'art des chasseurs qui est une création ivoirienne. Voici comment Zadi définit le «Didiga», un art traditionnel pratiqué à l'ouest de de la Côte d'Ivoire dont il a porté sur la scène:

C'est une parole belle, l'arc musical ayant un timbre de voix particulièrement envoûtant; c'est une parole angoissante, l'arc musical ayant toujours dans la voix quelque chose d'inquiétant. C'est une parole solennelle et mystérieuse, d'abord,

²⁵⁶ Interview d'Amadou Koné parue dans la revue littéraire *Bayreuth African Studies*, Série 8, Allemagne, Eckhard Breitinger and Reinhard Sander, 1986, p. 52.

²⁵⁷ A. William dans la préface du livre de Sophocle, *Œdipe roi* (cinquième édition), Liège, H. Dessain Éditeur, 1949, p. 10.

parce que l'arc musical ayant horreur des bruits parasites, impose toujours autoritairement le silence à ceux qui se sont rassemblés pour attendre un Didiga; ensuite parce que le public de jadis étant un public d'initiés, se rendait bien compte du sérieux et de la gravité de ce qui se disait, une fois que l'arc avait, de son chant d'appel, déchiré le silence de la nuit. C'est enfin une parole poétique, mettant en scène des personnages poétiques par la force des situations dans lesquelles ils sont impliqués, situations également poétiques en elles-mêmes. À tout cela, il faut ajouter que l'arc est musicien et qu'il chante admirablement. Voilà donc l'arc du Didiga tel que nous l'a légué la tradition orale. Il est la résultante du merveilleux, du mythique, du mystique, de l'épique, du mystérieux, du poétique musical, de l'initiation profane et sacrée. Pour les anciens, le Didiga était le symbole de la maîtrise en quelque domaine que ce fût, la forme suprême de l'expression artistique. Quand un homme atteignait le sommet de l'art quelle qu'en fût la branche, on ne disait plus de lui qu'il pratique tel ou tel art, on disait que dans cet art précis, il «moissonne le Didiga».²⁵⁸

Analysant le théâtre de Zadi Zaourou, Pius Ngandu fait savoir: «Dans la pratique, le didiga fait interférer ce premier volet de la poésie mystique et des mystères à déchiffrer, avec les récits narrés sur un arc-musical par les chasseurs bété. L'utilisation du dodo, arc musical et instrument parleur, permet au chasseur de communiquer avec les autres acteurs, et de véhiculer une partie du message. Ici, le théâtre devient une sorte de déchiffrement des signes de l'invisible».²⁵⁹

Pour Barthélémy Kotchy, les caractéristiques du théâtre en Afrique d'une façon générale et de la Côte d'Ivoire en particulier peuvent se résumer en ces quelques phrases:

Dans la pratique, l'idée du théâtre évoque en Grèce, cette différence qui existe entre l'auteur, les acteurs et les spectateurs. Or, en Côte d'Ivoire, nous pratiquons divers jeux dramatiques qui, non seulement répètent les scènes de la vie, mais aussi comprennent la participation collective. D'autre part, ces spectacles se déroulent sur des espaces et en des temps déterminés qui ne recouvrent pas la rigueur de la notion spatio-temporelle de l'Europe industrialisée. En Côte d'Ivoire, et d'une manière générale en Afrique, on conte, on danse, jusqu'à épuisement, selon les lieux déterminés par les circonstances. Enfin, le spectacle est total: le gestuel, la musique, tout interfère et concourt à donner une impression de vie. C'est dans cette optique qu'il faut définir le concept de théâtre en Afrique.²⁶⁰

²⁵⁸ *La guerre des femmes, Ibid.*, p. 131.

²⁵⁹ *Théâtres et scènes de spectacle, études sur les dramaturgies et les arts gestuels, Ibid.*, p. 131.

²⁶⁰ *La critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard Dadié, Ibid.*, p. 27.

Autre caractéristique du théâtre traditionnel africain est la communion totale qui existe entre le public et les acteurs: «L'Européen est spectateur; il regarde, il attend. L'Africain est traditionnellement participant; l'acteur ne joue pas pour un public, mais avec un public».²⁶¹ D'ailleurs, Amadou Koné justifie son choix d'écrire des ouvrages de théâtre par le fait que c'est un genre qui permet à l'écrivain d'exprimer ses préoccupations en atteignant un large public:

Si j'ai continué à écrire du théâtre, c'est parce que le théâtre me semble être un des domaines littéraires et artistiques qui permettent le plus à l'écrivain d'être en contact avec son public. En contact pratiquement physique, puisque la pièce est jouée devant un public vivant qui réagit et, d'autre part, il me semble que si j'ai continué à écrire le théâtre, c'est que le théâtre est, probablement, le genre littéraire qui permet à l'écrivain de mieux exprimer ses préoccupations, de mieux se faire entendre, peut-être beaucoup plus que le roman, parce que c'est un genre de groupe.²⁶²

Lilian Kesteloot, spécialiste de la littérature africaine qui a séjourné pendant de très longues années en Afrique noire affirme que la vie de tous les jours dans cette partie du globe est occasion de théâtralité: «Les initiations, les fêtes de moissons, les fêtes de l'année nouvelle, le culte périodique des ancêtres et des dieux, les rites liés aux actes primordiaux de l'existence comme la naissance, le mariage, la mort ou encore la guerre ou l'intronisation d'un chef: voilà autant de circonstances où les forces surnaturelles sont invoquées et qui donnent lieu à des manifestations relevant du théâtre».²⁶³

Scène de la vie quotidienne rejouée le soir, au clair de la lune, le théâtre traditionnel africain est le moment par excellence où les membres de la communauté villageoise, après d'âpres travaux champêtres se retrouvent autour d'un grand feu pour communier et s'instruire sur les mythes et traditions qui ont jalonné l'histoire de leur peuple. Dans

²⁶¹ Denise Kacou-Koné: *Shakespeare et Soyinka, le théâtre du monde*, Abidjan, NEA, 1989, P. 154.

²⁶² Amadou Koné in "Bayreuth African Studies Series 8", *Ibid.*, p. 50.

²⁶³ Lilian Kesteloot citée par Denise-Kacou-Koné in *Shakespeare et Soyinka, Ibid.*, p. 147.

Assémien Déhylé de Bernard Dadié, l'aspect populaire du théâtre traditionnel apparaît dès l'analyse du premier tableau intitulé La Paix: «À la fin du jour, sur la place du village où chacun se retrouve pour la veillée communautaire, le vieil Ezan, le devin envoie Assémien auprès du Roi Amon N'Douffou mourant. La veillée commence avec des devinettes, puis se poursuit par le récit d'un conteur: la légende baoulé».²⁶⁴

La légende de la reine Pokou qui sera jouée sur la place du village revêt un aspect pédagogique très important dans la mesure où ladite légende retrace l'histoire de peuplement des baoulés en Côte d'Ivoire. C'est aussi une période de réflexion et de remise en cause de certaines coutumes ancestrales qui encourageaient les «sacrifices humains»; «la pratique de l'esclavage»; et du recours à la guerre comme unique moyen de résolution des conflits.

Si le théâtre traditionnel ivoirien se nourrit des mythes et autres traditions ancestrales de la Côte d'Ivoire, il faut par ailleurs souligner que cet enracinement n'exclut pas une ouverture sur l'extérieur. Les dramaturges ivoiriens refusent de se limiter uniquement aux mythes et traditions de leur terroir. Ils ont créé le théâtre-rituel dont Marie-José Hourantier et Werewere-Liking sont les vulgarisatrices. Le théâtre-rituel, de l'avis de Denise Kacou-Koné peut se définir comme «un art de la scène qui recherche des formes nouvelles, un langage scénique apte à traduire les angoisses, les conflits et les aspirations d'une communauté particulière».²⁶⁵

Dans *Une nouvelle terre*, Werewere-Liking va donner aux lecteurs un aperçu de ce nouveau genre théâtral ouvert sur l'extérieur. En effet, la réécriture du mythe originel de l'installation des Bassa (ethnie) au Cameroun est l'occasion pour la dramaturge ivoirien

²⁶⁴ Bernard Dadié: *Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, Abidjan, CEDA, 1979, p. 14.

²⁶⁵ *Shakespeare et Soyinka, Ibid.*, p. 153.

d'établir une courroie de transmission, à travers le théâtre-rituel, entre le passé et le présent. L'objectif recherché est de créer les conditions d'une nouvelle société débarrassée des pourritures du passé. C'est cette nouvelle Afrique réconciliée avec elle-même qu'elle invite à revivre les grands mythes fondateurs qui ont positivement jalonné son histoire. Commentant l'ouvrage de Werewere-Liking (*Une nouvelle terre*), Marie-José Hourantier donne plus de précisions à la notion de théâtre-rituel:

Ce nouveau recueil de Werewere-Liking reprend l'esthétique du théâtre-rituel où chacun s'interroge sur son existence, s'explique et s'accuse. Le groupe rassemblé participe activement à la résolution de son drame et accepte de passer en revue ses moindres actes. La quête minutieuse de la vérité, la liquidation de la force maléfique raffermissent l'unité et décident d'un nouvel ordre, celui qui rétablit l'équilibre universel. Il ne s'agit pas de désigner uniquement des coupables, mais surtout de passer à un stade de compréhension supérieur. L'homme est confronté à d'anciennes situations, revit un choc profond qui l'éclaire sur le déséquilibre actuel. Le rituel rejoint l'initiation où après une série d'épreuves, celle de la maladie, ou de la faute qu'il faut racheter, le groupe frise l'harmonie primitive. De tout temps, la société africaine s'est imposée la lourde tâche de se remettre en question pour repartir sur des bases plus solides, face à des énergies renouvelées. Tout dialogue est rétabli et les plans supérieurs peuvent communiquer des forces neuves et restituer des modèles exemplaires: le mythe gagne le monde de la réalité.²⁶⁶

La technique narrative dans *Une nouvelle terre* est celui du «langage perdu», un procédé oratoire qui consiste à libérer totalement la parole sans craindre de heurter la sensibilité de telle ou telle personne. Cette façon de s'exprimer était utilisée dans l'Afrique traditionnelle pour résoudre les conflits. Les protagonistes d'un conflit se réunissent autour de «l'arbre à palabre», image métaphorique du palais de justice pour se dire les quatre vérités. La finalité de cette joute oratoire n'est pas de trouver forcément un fautif, mais de donner la possibilité aux différentes parties en conflit de vider ce qui est dans leur conscience et inconscient. Ainsi, dans la pièce, on voit bien que tout le monde est mis au banc des accusés. Même le chef du village doit répondre devant ses

²⁶⁶ Marie-José Hourantier in *Une nouvelle terre*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1980, p. 7.

administrés de sa gestion du pouvoir. Soo, la représentante de la gent féminine incarne à la fois la révolte du peuple et la figure du modernisme qui veut faire table rase de la gestion chaotique du chef de village. Dès les premiers tableaux, elle refuse de se faire complice de la dictature dont le peuple est victime:

Refuser le silence. Silence de la conspiration. Silence de la dénégation du monde. On nous opprime et on habille nos combats de silence. Silence et l'on instaure la peur; et l'on efface nos existences (...). Attendre qu'on ait souillé jusqu'à nos âmes...que les incirconcis aient profané tous nos lieux sacrés...Tu attends...Et les frères meurent en exil...Les femmes perdent leur dignité. Les enfants sont déracinés. Le pays est morcelé et vendu, en silence...Qu'attends-tu d'autre?²⁶⁷

Pour finir, elle exprime ouvertement sa révolte et refuse de mourir sans se battre:

Non! Je ne veux pas pourrir! Et je ne serai pas le prisonnier que l'on va pendre: les yeux bandés, il accepte la dernière cigarette qui éteint à jamais sa voix. La fumée jaillira de son nez, de ses yeux morts, témoins de la victoire du silence. Je refuse et tu acceptes. Je meurs de honte et tu pavanés...Non! Non! Non! Mourir pour mourir, le cri à la bouche. Et je vois rouge de la souffrance, rouge de la fureur qui libère le cri.²⁶⁸

Le flic, protecteur du roi et garant de l'ordre ancien accuse le peuple d'ingratitude:

«Mais, vous êtes le chef: Vous avez le trône, ça compense...Et moi? Toute ma vie, bottes et gants blancs en toute saison, pour servir ce peuple ingrat. Ingrat! Vous me criez toujours dessus! J'ai sacrifié ma vie pour votre satanée paix. Et vous me récompensez par des cris, de vous avoir protégés!!!».²⁶⁹ Le peuple ne se reconnaît pas dans les propos du policier et lui demande par conséquent d'expliquer en quoi a consisté son rôle de protection. Peut-on protéger quelqu'un contre lui-même? Telle est la question à laquelle le représentant des forces de l'ordre devra répondre. Celui-ci, visiblement très en colère réitère ses critiques d'ingratitude en l'endroit du peuple: «Contre quoi? Ah ça alors! Mais...contre tout! La misère, les délinquants, les brigands, les drogués, les prostituées

²⁶⁷ Werewere-Liking: *Une nouvelle terre*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1980, p. 20.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

(...). Vraiment, c'est à cause de votre ingratitude que ce village s'est écroulé. Je vous ai servis, sous les ordres du chef! Vous me devez ma vie...». ²⁷⁰ Et le peuple de répliquer: «Les brigands, les prostitués, c'est encore nous. Ce sont nos mains armées. Ce sont nos stratèges. Prétends-tu nous protéger contre nous-mêmes? Quant à la misère... ». ²⁷¹

Le chef va lui aussi exprimer ses ressentiments. Il estime que la situation du flic comparée à la sienne est préférable:

Mais toi, tu progresses, tu avances: un galon, deux barres de plus, cinq étoiles...Et moi...Ah j'aurais voulu!...J'aurais voulu une vie d'homme. Être un homme comme les autres: me battre sur la place publique en combat singulier contre mes ennemis, me baigner sur la berge le soir, rencontrer librement une femme qui m'aime moi, et non le chef! On m'a privé de tout. Et mes enfants ont cédé leur père à la nation...Mort aux flics indignes! ²⁷²

Dans le premier tableau, on assiste au procès du chef et du flic, les défenseurs de l'ordre ancien. Comme on peut le constater à travers les dialogues ci-dessus, le théâtre-rituel accorde une large place aux débats d'idées entre les différentes couches socio-professionnelles qui font partie du rituel de purification pour l'avènement d'une nouvelle société. Après les joutes oratoires, rentre en scène le meneur de rite. Dans *Une nouvelle terre* de Werewere-Liking, il s'agit d'un jeune enfant à qui incombera la lourde tâche de guider le peuple vers des lendemains meilleurs en tirant les leçons des erreurs du passé. Marie-José Hourantier, dans la préface de la pièce théâtrale *Une nouvelle terre* explique le choix de l'enfant comme meneur de rite en ces termes:

Un village se meurt parce qu'il a détruit ses dieux, parce qu'il a perdu la connaissance. Le masque de Ngué exhumé par le Sage réclame son droit à la parole pour continuer la longue chaîne créée par les ancêtres. Le sage devenu impuissant passe le flambeau à l'homme moderne qui pose à son tour la première pierre d'une construction d'un autre style. L'Enfant, encore pur, passera par une initiation pour restaurer le patrimoine des ancêtres et renouer avec la science de

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁷¹ *Une nouvelle terre*, *Ibid.*, p. 26.

²⁷² *Ibid.*, p. 24.

tous les temps. Il retournera aux «archives akaschiques» et en possession de toutes les données, il ranimera l'impulsion de la communauté endormie (...). Le couple, le Chef, le Flic revivent sans fard leur lente destruction et la parole la plus féroce, le mot le plus cru les abattent avant de les redresser.²⁷³

Elle fait remarquer que le rituel initiatique à travers le théâtre-rituel a pour but de saisir les causes de l'échec et d'y remédier en apportant des solutions:«L'Enfant élu restaurera la dignité perdue en réinterrogeant le passé et en restaurant les mythes exemplaires».²⁷⁴

Elle arrive à la conclusion suivante:

Une nouvelle terre installe le peuple dans son ancienne souveraineté: non seulement, il participe activement à la résolution de ses problèmes, mais il conduit le rituel jusqu'à sa phase la plus féconde, le rendez-vous avec l'acte. Sa parole bouleverse, détruit, appelle les karma libérateurs. Mais au bout de sa véhémence, elle s'élève jusqu'à la conscience où l'homme agrandit sa divinité par sa propre évolution. Et le contact avec l'au-delà est rétabli; l'initiation continue à transmettre l'essentiel de la tradition, prête à s'enraciner des acquis du présent. Un nouveau village s'édifie, à l'écoute du verbe de la création.²⁷⁵

Au total, le théâtre-rituel a pour fonction d'amener l'individu à refouler les vilains sentiments qui sont enfouis dans son inconscient et qui entravent la cohésion sociale. Comme la tragédie dans la Grèce antique qui selon Aristote devait purifier le spectateur en l'aidant, grâce à l'imaginaire, à se libérer de ses pulsions et autres énergies négatives. Aristote définit la tragédie de la façon suivante: «La représentation d'une action grave, complète, d'une certaine grandeur, et qui produit par la pitié et la crainte la purification de ces deux passions et de passions semblables».²⁷⁶ Le théâtre-rituel s'appuie lui aussi sur un rituel de vérité pratiquée dans l'Afrique traditionnelle où la parole bonne ou mauvaise était dite sous «l'arbre à palabre», image métaphorique du palais de justice. L'essentiel, au cours de ces débats publics, était de «vomir» ce qu'on avait dans le ventre. À la

²⁷³ Marie-José Hourantier dans la préface d'*Une nouvelle terre*, *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁷⁶ Aristote cité par A. Willem dans *Œdipe, roi*, *Ibid.*, p. 13.

différence du tribunal occidental qui recherche toujours un fautif, les parties en conflit qui se retrouvent sous l'arbre à palabre, s'affrontent à travers des joutes oratoires et à la fin, on cherche à concilier les positions antagonistes au lieu de distribuer des peines privatives de liberté ou des amendes aux perdants. L'espace était organisé de façon à provoquer et favoriser la participation de toute la communauté villageoise. Werewere-Liking pense que ce genre théâtral, qui permet à tout un chacun de s'exprimer, s'adapte parfaitement aux problèmes de la société d'aujourd'hui:

L'esthétique du théâtre rituel s'adapte particulièrement à cette fin du vingtième siècle où les problèmes se posent avec une urgence et une acuité jamais égalées: la faim, le surpeuplement, l'oppression et l'exploitation de l'homme par l'homme, le déséquilibre écologique. Le niveau de conscience de la race humaine doit monter d'un cran au moins pour affronter cette nouvelle situation, et chacun essaie, dans son domaine, de contribuer à cette exaltante mission. Dans le domaine du théâtre et des arts en général, on mise sur le langage perdu, on tente d'en retrouver la quintessence, l'efficacité première. On vise plus directement le subconscient que l'intellect. La beauté cesse d'être uniquement plaisir des sens pour devenir interrogation, incitation.²⁷⁷

En conclusion à cette partie, nous pouvons dire que les caractéristiques du théâtre ivoirien sont variées. Du théâtre traditionnel de l'école de William Ponty pratiqué par Bernard Dadié avant les indépendances africaines de 1960 au théâtre rituel de Werewere-Liking et Marie-José Hourantier en passant par le «Didiga ou l'art de l'impensable» de Zadi Zaourou, les écrivains et artistes ivoiriens ont véritablement innové dans le domaine de la dramaturgie. S'ajoutent à ces différentes formes de théâtre citées ci-dessus, d'autres créations artistiques qui ont transformé l'art de la scène en Côte d'Ivoire. Il s'agit de la «Griotique», un mélange d'art traditionnel des griots africains et celui d'une esthétique moderne, inventée par Niangoran Porquet Dieudonné, du «Kotèba» (théâtre) de Souleymane Koly qui peut se définir comme «un ensemble homogène comportant: chants,

²⁷⁷ Werewere-Liking dans *Le chant de la colline* (Marie-José Hourantier), Abidjan, NEA, 1980, p. 7.

danses, mimes, expressions corporelles et orales, en un mot un spectacle complet».²⁷⁸ Il convient de souligner que le Kotèba, même s'il a été développé sous sa forme moderne en Côte d'Ivoire, ne se limite pas à ce seul pays. C'est un théâtre d'origine bambara, une ethnie qu'on trouve dans plusieurs pays d'Afrique de l'ouest. Gaoussou Diawarra apporte un éclairage sur l'origine du Kotèba: «Le terme kotèba se compose d'un substantif kotè qui a un double sens, signifiant à la fois organisation et escargot. Le suffixe ba exprimant la masse, la grandeur. Par extension, le Kotèba est l'organisation de la solidarité des jeunes Bambara dans les villages au nom de la survie des idéaux élevés qui régissent la communauté traditionnelle».²⁷⁹

Toujours à la recherche d'une certaine originalité qui traduirait la spécificité de leur art, les créateurs ivoiriens ont essayé maintes fois d'adapter à la société moderne les mythes, les contes, les légendes... qui ont jalonné l'histoire de leur pays. Cette manière de l'écrivain de prendre des libertés vis-à-vis des faits culturels du passé est perçue par Pierrette Herzberger-Fofana comme la véritable fonction du théâtre, qui à ses yeux, est de «métamorphoser l'histoire au profit de l'art».²⁸⁰ Cette réécriture de l'histoire ancienne, de son point de vue, est nécessaire puisqu'elle permet à l'écrivain de «ressusciter le faste d'antan et les vertus traditionnels qui tombent dans l'oubli à cause de la mobilité de la société contemporaine».²⁸¹

Mais à côté du genre théâtral qui puise son inspiration dans les mythes et traditions de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique, il existe un autre théâtre qui refuse de se départir de

²⁷⁸ Moussa Maïga cité par Pius Ngandu in *Théâtres et scènes de spectacle, Ibid.*, p. 120.

²⁷⁹ Gaoussou Diawarra cité par Mineke Schipper in *Théâtre et société en Afrique*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1984, p. 53.

²⁸⁰ Pierrette Herzberger-Fofana: *Écrivains africains et identités culturelles*, Tübingen, Stauffenberg Verlag, 1989, p. 53.

²⁸¹ Pierrette Herzberger-Fofana, *Ibid.*, p. 52.

l'actualité du moment. Cet autre théâtre à vocation essentiellement politique date d'avant les indépendances africaines de 1960. À ce propos, Césaire ne disait-il pas: «Mon théâtre est surtout politique parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques».²⁸²

Barthélémy Kotchy explique que le théâtre ivoirien moderne à vocation politique est né dans un contexte de lutte anti-coloniale:

Dès 1933, Dadié offre au public éburnéen sa première pièce intitulée *Les villes*. Il se riait des fantaisies des autorités administratives de ce temps-là qui déplaçaient constamment la capitale ivoirienne. Le nouveau théâtre africain voyait ainsi le jour à l'école primaire supérieure de Bingerville. Mais la pièce ne pouvait pas aborder sérieusement les grands problèmes de mutations sociales qui se posaient alors, par suite de la rencontre brutale des deux civilisations. Dadié dut attendre plus tard pour fustiger, à travers sa première pièce de l'indépendance, *Monsieur Thôgô Gnini*, les hommes nouveaux issus de cette société moderne, parce que l'oppression coloniale faisait rage.²⁸³

Après les indépendances africaines de 1960, ce théâtre engagé à vocation politique dont l'objectif principal était de combattre l'oppression coloniale va changer de champ de tir. Pour la simple raison, comme le dit si bien Henri Lopez: «L'oiseau noir a pris le nid de l'oiseau blanc». Ce qui signifie clairement que les nouveaux bourreaux du peuple africain sont les Africains eux-mêmes. Ahmadou Kourouma dans *Tougnantigui ou Le diseur de vérité*, Bernard Dadié dans *Monsieur Thôgô Gnini*, Charles Nokan dans *Les malheurs de Tchako*, Zadi Zaourou dans *Les sofas* pour ne citer que ceux-là, vont écrire des pièces théâtrales qui traitent des problèmes socio-politiques de l'Afrique contemporaine.

D. Leçon morale

Après échange avec les étudiants et les membres du groupe Ateliers et Fora d'Arts tous Azimuts (AFORAA), j'ai pu constater que les femmes, de façon générale, semblent

²⁸² Césaire cité par Barthélémy Kotchy in *La critique sociale dans l'oeuvre de Bernard Dadié*, Paris, l'Harmattan, 1984, p. 61.

²⁸³ Barthélémy Kotchy, *Ibid.*, p. 39.

soutenir Maïé dans son combat pour la libération de la femme, alors que les hommes, même s'ils reconnaissent que les femmes ont les mêmes droits qu'eux, condamnent la haine que Maïé éprouve à leur égard. Mais la nouveauté cette fois-ci, c'est que le mythe de Maïé qui était enfoui dans les placards du passé commence à faire l'objet de curiosité de la part des populations ivoiriennes. À travers les propos de N'Guessan Claudine et Assémien Ingrid, on se rend compte que les femmes africaines, longtemps marginalisées du processus de développement de leur pays, veulent maintenant prendre en main leur destin. Cette prise de conscience ne peut se réaliser que par l'éducation des citoyens à la connaissance des mythes et traditions. *La vengeance de velours*, en dénonçant l'inégalité entre hommes et femmes (par exemple, dans la pièce de théâtre, on voit bien que Shéhérazade est entièrement soumise à son homme) permet à la gent féminine de prendre conscience de ses droits et de lutter pour les conquérir. Il convient cependant de nuancer quelques propos de femmes qui tendent à présenter les hommes en général comme des «bourreaux» et les femmes comme les éternelles «victimes». Le comportement de la mère d'Affiba qui reste hostile à toute idée visant à porter atteinte aux traditions ancestrales montre bien que le combat de libération de la femme africaine ne doit pas être dirigé uniquement contre les seuls hommes, mais contre aussi contre les femmes qui se complaisent dans l'ordre ancien.

Notre étude a également montré qu'il y a de plus en plus d'écrivains hommes qui n'hésitent à prendre leur plume pour défendre les droits des femmes. Ceci augure des lendemains meilleurs parce que la lutte pour les droits humains ne peut être gagnée que si tous les hommes, nonobstant les différences biologiques ou de sexe, décident d'unir leurs forces pour combattre toutes les formes d'injustice. En outre, il serait erroné de croire que

la culture africaine, à travers ses traditions et mythes, n'est rien d'autre qu'un «goulot d'étranglement» pour les femmes. Au fait, quelles sont les prérogatives des femmes dans la société traditionnelle africaine? A-t-elle- toujours été brimée comme le tente de faire croire certaines écrivaines francophones?

E. Autre regard sur les traditions africaines

L'historien Joseph Ki-Zerbo fait remarquer que la femme africaine a des prérogatives très importantes souvent dans les sociétés traditionnelles, qui ne sont pas toujours connues du grand public:

Certes, la femme africaine était parfois une travailleuse et une source de travail supplémentaire dans les champs d'un polygame. Elle constituait parfois un bien d'échange, servant, pour sa dévolution en mariage, à consolider les relations sociales. Mais la femme noire, malgré les mutilations corporelles qu'on lui infligeait parfois, avait aussi des prérogatives qui sont aux antipodes de l'oppression et qui lui donnaient un statut enviable par rapport aux femmes de certains pays, à la même époque; liberté sexuelle parfois exagérée d'ailleurs avant le mariage dans certains pays animistes; liberté de déplacement à l'occasion des maternités ou de visites dans sa famille...Libération économique par l'appréciation des gains de ses multiples activités rurales ou commerciales, surtout dans les régions côtières mais aussi en pays Haoussa; droits politiques ou spirituels qui lui ouvrent parfois le chemin du trône et de la régence...²⁸⁴

Comme on peut le constater avec Joseph Ki-Zerbo, la femme noire, de par son travail, possède la même autonomie financière que l'homme. Mieux, elle se révèle comme le véritable «chef de famille» puisque c'est elle qui pourvoit aux besoins alimentaires de la famille. Travailleuse infatigable, elle exerce différentes activités qui lui permettent d'avoir de l'argent. Joseph Ki-Zerbo souligne:

Sur le plan économique, la femme jouit d'une autonomie appréciable (...). Partout en Afrique, la femme a toujours, en dehors du grand champ familial, quelques petits champs de conditionnements, d'arachides, de coton, de petits pois dont le

²⁸⁴ Joseph Ki-Zerbo: *Histoire de l'Afrique noire, d'hier à demain*, Paris, Hatier, 1972, p. 176.

produit lui revient en propre. Le fil qu'elle a tissé le soir en compagnie de ses filles, elle ira le vendre au marché et parfois à son propre mari.²⁸⁵

Sur le plan politique, Joseph Ki-Zerbo estime que les femmes africaines sont consultées dans les grandes décisions engageant la société et il souligne que leur parole compte dans les prises de décision:

La société nègre à tous les stades d'organisation réserve d'ailleurs à la femme une place de choix. Dans le sud du Nigeria (Bini), en Côte d'Ivoire (Guéré, Wobé), la présidente de la société féminine des initiés est nécessairement consultée par le chef de village dans les grandes occasions. Pour les ensembles politiques plus importants, les récits font souvent état de l'intervention d'une femme dans l'histoire des peuples (...). La reine Amina a régné avec éclat durant trente-quatre ans sur les pays Haoussa. (...) D'ailleurs, à peu près partout, la femme intervient exclusivement dans les rites à caractère religieux ou cosmiques comme ceux de la fertilité du sol.²⁸⁶

Sur le plan militaire, les femmes en Afrique se révèlent comme des guerrières intrépides. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, on a bien vu qu'elles ont combattu vaillamment aux côtés des hommes pour libérer l'Algérie de l'hégémonie française. En Afrique, pendant la période coloniale, les femmes aux mains nues n'hésitaient pas à affronter le colonisateur. En Côte d'Ivoire par exemple, des milliers de femmes, pendant la colonisation française en 1949, sont allées à l'assaut de la prison civile de Grand-Bassam pour réclamer la libération de leurs maris et des dirigeants politiques ivoiriens de l'époque. Ceux-ci étaient issus du Parti démocratique de Côte d'Ivoire et du Rassemblement des Africains (PDCI-RDA), parti politique ivoirien qui luttait pour l'abolition du travail forcé et réclamait l'indépendance des pays africains. La marche des femmes sur la prison de Bassam a été couronnée de succès puisque les prisonniers politiques ivoiriens de l'administration coloniale française ont tous été libérés par la suite.

²⁸⁵ Joseph Ki-Zerbo: *Le monde africain noir, histoire et civilisation*, Paris, Hatier, 1968, p. 50.

²⁸⁶ *Le monde africain noir, Ibid.*, pp. 52-53.

Concernant la question de la dot que d'aucuns qualifient de «vente» de la femme,

Joseph Ki-Zerbo parle de mauvaise interprétation des usages sociaux africains:

La dot, en Afrique, est versée par la famille du prétendant soit sous forme de cadeaux en nature ou en espèces. D'aucuns ont, par conséquent parlé abusivement de mariage par achat, la dot consistant à acheter la force de travail d'une ouvrière supplémentaire et remplaçant le troc d'une fille contre une autre entre deux familles. Vu la disproportion entre la valeur d'une productrice humaine et la dot traditionnelle, il est clair qu'il ne s'agit pas d'un achat-vente. D'autres auteurs ont présenté la dot comme un rachat des enfants à naître du mariage parce que, dans certaines régions, si l'épouse n'a pas d'enfants, la dot est rendue. En fait, la dot est un fait complexe: symbole dans un pays sans écriture d'une alliance entre deux familles; compensation d'un manque à gagner et de la privation d'une présence; preuve aussi que le prétendant est capable d'entretenir sa future épouse.²⁸⁷

Au terme de notre analyse, peut-on conclure que la réécriture des mythes et autres traditions misogynes par les écrivains ivoiriens est-elle suffisante pour garantir le succès des droits de la femme? Si non, que faut-il faire d'autres pour aider les femmes à mieux jouer un plus grand rôle dans la société?

F. Le rôle de l'éducation dans l'émancipation des femmes

Si la réécriture des mythes misogynes a permis aux femmes écrivaines francophones de l'Afrique de rejeter les stéréotypes négatifs à leur rencontre, il faut néanmoins souligner qu'elles continuent encore d'être victimes de préjugés défavorables. Il faut convenir d'indiquer ici qu'il existe deux catégories de femmes en Afrique qui ne partagent pas toujours les mêmes réalités sociologiques. Les premières sont les femmes intellectuelles qui vivent dans les villes et qui peuvent postuler à des postes politiques importants tels que celui de député, de ministre, ou même se présenter aux élections présidentielles. Les secondes, les plus nombreuses, vivent dans les villages et n'ont pas la possibilité de faire entendre haut et fort leur voix. En effet, elles peuvent secrètement

²⁸⁷ *Le monde africain noir, Ibid.*, pp. 51-52.

donner leur avis à leurs époux sur des décisions engageant la communauté villageoise, mais la parole des femmes n'est pas prédominante. Ensuite, elles ne peuvent pas, à l'instar de leurs sœurs des villes, revendiquer des postes de responsabilité c'est-à-dire devenir chefs de village, chefs de canton pour ne citer que ces deux exemples. Ces postes ci-dessus, selon les traditions ancestrales sont dévolus aux hommes. C'est pourquoi, dans le cadre de cette présente étude, nous pensons que la scolarisation des populations rurales peut contribuer à l'avènement d'une société plus égalitaire. L'Africain nouveau, du vingt-et-unième siècle, selon nous, sera celui qui aura les «pieds dans les traditions et la tête dans le modernisme». Ce qui signifie clairement qu'il doit être ancré dans sa culture tout en étant ouvert sur l'extérieur et accepter les idées nouvelles de progrès technologique et de respect de la dignité humaine. En effet, l'école occidentale, les mythes et les traditions ancestrales ont en commun une seule chose: tous sont habités par un désir de connaissance. En effet, posséder le savoir des mythes et ignorer celui de l'école, c'est vivre dans le présent avec les idées du passé. Posséder le savoir de l'école et ignorer celui des traditions et mythes, c'est vivre couper de ses racines historiques. L'avantage de l'éducation scolaire, selon nous, c'est qu'elle inculque à l'apprenant un esprit critique qui lui permet de garder une distance par rapport aux choses afin de prendre des décisions éclairées. Alors que les mythes et traditions revendiquent un savoir dogmatique qu'on ne saurait du tout remettre en cause sans s'attirer les foudres des «gardiens du temple» c'est-à-dire des défenseurs de la tradition.

CONCLUSION

Au total, nous pouvons affirmer que le mythe, en tant que mode d'énonciations est d'abord et avant tout un langage qui est régi par un système de valeurs dont l'objectif principal est de justifier et de renforcer certaines pratiques qui constituent les ressorts de l'organisation sociale. Il ne saurait être assimilé à une simple fiction dans la mesure où il se veut enseignement et réflexion sur la condition humaine. C'est pourquoi, le projet de Breton de créer des «mythes modernes et collectifs» ne saurait être perçu comme des fantasmes d'un esprit surréaliste en mal d'imagination. Car le combat pour les droits de l'homme, la quête de la justice et de l'égalité, la lutte contre toutes formes d'oppression, la libération de l'homme et de la femme, autant de thèmes chers aux surréalistes et développés dans les œuvres de Bohui Dali, Régina Yaou, Zadi Zaourou, méritent qu'on y attache une attention particulière. Pour la simple raison que ces différents thèmes touchent l'homme dans ce qu'il y a de plus précieux: la vie. La réécriture des mythes et légendes par les écrivains ivoiriens constitue une nouvelle interrogation des sociétés africaines. Laquelle interrogation est qualifiée par Jacques Chevrier «d'expression de désenchantement»:

Sans qu'on puisse évidemment établir une relation mécanique de cause à effet entre politique et littérature, ces bouleversements des vingt dernières années ont profondément affecté l'évolution du mouvement littéraire contemporain et ils en expliquent les grandes orientations actuelles. Après avoir dénoncé les servitudes de la société coloniale, les écrivains se sont attachés à l'analyse des conflits de culture et de malaise engendré par la quête d'une identité problématique, entreprise souvent douloureuse dont Cheikh Hamidou Kane a donné une très convaincante illustration dans *Aventure ambiguë*. Aujourd'hui, il semble que l'attention des romanciers soit monopolisée par l'évocation d'une société en pleine mutation. Manifestement les indépendances ont déçu et c'est sans doute la raison pour laquelle les œuvres importantes de ces dernières années, particulièrement dans le domaine romanesque dressent un tableau de faillite. La violence et l'oppression exercées par le pouvoir, tout comme l'exploitation éhontée des pauvres et des plus démunis par une poignée de parvenus sans

scrupules sont en effet des termes qui conviennent aussi bien pour décrire le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, celui d'Alioum Fantouré, *Le cercle des tropiques*... pour nous en tenir à ces quelques exemples.²⁸⁸

En réécrivant les mythes et traditions de leur pays, le souci des écrivains ivoiriens n'est pas de faire table rase de ce passé culturel qui demeure une source intarissable pour la création littéraire et artistique. La thématique nouvelle qui est à la base de toutes ces différentes réécritures a ceci de caractéristique qu'elle conserve l'héritage du mythe tout en épousant les contours de l'actualité du moment qui peut se résumer à cette question essentielle: «Quel est le rôle que les femmes doivent jouer dans le développement économique, social et culturel de l'Afrique?». Avant de répondre à cette question, il nous a paru intéressant de décrire et analyser dans les œuvres soumises à notre investigation les stéréotypes culturels et sociaux qui font de la femme dans certaines sociétés du monde une personne de second rang.

À travers l'étude des œuvres suivantes: *La révolte d'Affiba* de Régina Yaou, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar, nous avons montré comment le mythe de la supériorité congénitale de l'homme sur la femme entretenu depuis des millénaires dans le subconscient de millions de personnes participe de cette idéologie d'asservissement de la femme. Ensuite, nous avons montré comment la réécriture du mythe de Maïé a permis à Bohui Dali et Zadi Zaourou de récuser certaines idées misogynes contenues dans le mythe ancien et qui donnaient une image erronée de la femme. Mais au fait, qu'est-ce qu'une idéologie et comment opère-t-elle dans le poème de Bohui Dali?

Louis Althusser donne la définition suivante concernant l'idéologie:

²⁸⁸ Jacques Chevrier: *Anthologie de la poésie africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1981, pp. 5-6.

Une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propre) de représentations (images, mythes, idées, ou concepts selon le cas) doué d'une existence propre et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée. Sans entrer dans le problème des rapports d'une science à son passé (idéologique), disons que l'idéologie comme système de représentations se distingue de la science en ce que la fonction pratico-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou fonction de connaissance).²⁸⁹

En d'autres termes, l'idéologie, comme le dit si bien Althusser prend sa source au sein d'une population humaine spécifique et elle traduit une situation historique. Cela signifie concrètement que c'est par rapport à leur position de classe que les individus et les groupes manifestent telle ou telle idéologie, laquelle reflète leur conscience de classe. Lucette Czyba fait observer que si l'idéologie peut se comprendre comme une association d'idées qui prend corps au sein d'un groupe humain particulier, le mythe en est son véhicule:

Le mythe donne de la réalité une image modelée par les demandes, les désirs, les peurs de celui, de ceux qui le fabriquent. Il a une fonction de compensation, de défense... Il ne cache pas la réalité, il l'infléchit et transforme l'histoire en nature: parce qu'il se réfère sans cesse à une tradition, à une culture, il opère le transport de l'objet historique sur des plans de réalité où il est soumis par la parole à des lois antihistoriques et réalise ainsi les opérations de camouflage, de confusion et de dérobage... Ce sont les inflexions, les transformations que les mythes font subir au réel qui signifient l'idéologie du groupe social qui les engendre.²⁹⁰

Pour bien comprendre l'idéologie de *Maiéto Pour Zékia*, il faut partir de l'idéologie du mythe de départ. Le mythe de Maié, à l'origine, ne posait pas un problème de classe, mais se préoccupait simplement des rapports entre hommes et femmes dans la société «krou» à l'ouest de la Côte d'Ivoire. Le problème idéologique va se poser à partir de la rencontre hommes et femmes. Sur la base du mariage piégé, les femmes élaborent une idéologie revancharde et militariste qui témoigne de la volonté de Maié, de ne voir dans

²⁸⁹ Louis Althusser cité par Joseph Gabel dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, SA, 1990, p. 903.

²⁹⁰ Lucette Czyba: *La femme dans les romans de Flaubert: mythes et idéologies*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, p. 319.

le mariage qu'une ruse de guerre, une simple disposition tactique interne à une stratégie guerrière. Ces deux dimensions idéologiques que nous avons récupérées dans le mythe originel se retrouvent dans le poème de Bohui Dali (militarisme et revancharisme).²⁹¹ Toutefois, l'esprit diffère de manière significative. En effet, l'on n'entrevoit aucune fin au militarisme des sujets et des disciples de Maïé. La guerre de Maïé est éternelle. Elle ne prendra fin que le jour où la femme va s'affranchir politiquement de la domination de l'homme. Au contraire, le militarisme de Zékia, dans le poème vise l'amour et la paix et devrait logiquement prendre fin le jour où «les puissances de la nuit» cesseraient de créer la violence et de l'entretenir sur la base de leurs intérêts égoïstes. Il n'y a donc pas d'idéologie nouvelle dans *Maïéto Pour Zékia*. Il y a simplement l'idéologie du mythe d'origine qui a été récupérée et auquel le poète assigne des objectifs plus constructeurs.

Enfin, nous avons montré dans l'étude de l'ouvrage *Assémien Déhylé*, comment le mythe du sang consistant à donner en sacrifice aux divinités d'innocents enfants en vue de recevoir leur protection et bénéficier de leurs largesses constituait des atteintes graves aux droits de l'homme et à la dignité humaine. Ces pratiques mythiques et mystiques d'un autre âge qui foulent aux pieds le droit à la vie de tout être humain contribue, à n'en point douter, au sous-développement de l'Afrique puisqu'elles privent ce continent de certains de ses enfants qui auraient pu devenir des Galilée, des Cheik Anta Diop, des Césaire, des Senghor pour ne citer que ces grands génies.

Les écrivains dont nous avons étudié les ouvrages ont tous dénoncé certaines inconséquences et abus des mythes et traditions de leur pays. En effet, contrairement au mythe de Maïé qui décrit la femme comme une personne jalouse, haineuse revancharde, qui veut par la guerre asseoir sa domination politique sur l'humanité, Bohui Dali, quant à

²⁹¹ Le néologisme «revancharisme» est de nous.

lui, rejette la vision idéologique qui sous-entend une telle assertion. Dans son ouvrage *Maiéto Pour Zékia*, il montre clairement que la femme, du fait qu'elle est porteuse de vie ne peut pas être à l'origine de sa destruction. C'est pourquoi, armée de haine, Zékia, l'héroïne des femmes va en guerre contre la haine. Dans ce conflit où toutes les haines s'affrontent dans une bataille sans merci, jaillira un nouveau monde puisque la haine va s'auto-détruire et fera place définitivement à l'amour. Telle est la vision poétique de Bohui Dali qui s'apparente au nihilisme, mais à la seule différence qu'il veut substituer à l'ancien ordre marqué, selon lui, par «soixante années d'hallucination» un état nouveau symbolisé par «le prélude des chants sortis de l'éther». L'éther est une image métaphorique qui dans le contexte du poème, signifie «espérance». À la différence de Bohui Dali qui oppose la haine à la haine, Zadi Zaourou, à travers Shéhérazade, un personnage féminin à la fois conventionnel et bien particulier, met en confrontation l'amour et la haine. Les deux écrivains arrivent au même résultat puisque l'amour finit par triompher de la haine. Comme on peut le constater, la réécriture du mythe de Maié a donné naissance à deux visions idéologiques diamétralement opposées. *Maiéto Pour Zékia* de Bohui Dali est un cri de guerre, de révolte, alors que *La guerre des femmes* est un chant d'amour. Toutefois, il convient de souligner que la violence dont il est question dans le poème de Bohui Dali est d'ordre littéraire et elle n'a pas pour objectif de renverser les institutions sociales et politiques.

Les femmes écrivaines francophones ne vont pas rester en marge du combat de libération de la gent féminine. Mariama Bâ dans *Une si longue lettre*, Régina Yaou dans *La révolte d'Affiba*, Assia Djebar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, vont critiquer la condition de la femme au foyer, l'institution du mariage traditionnel et le

régime de la succession tel que pratiqué dans certaines régions d’Afrique qui déshérite la femme au profit de l’homme. Ces écrivaines francophones citées ci-dessus vont fonder leur combat sur le refus de la résignation et de la soumission à l’autorité mâle. Il s’agit en fait de réécrire totalement leur histoire en rejetant dans les œuvres littéraires un certain nombre d’idées reçues véhiculées par les mythes et traditions ancestrales. En d’autres termes, elles veulent passer du stade de consommatrices des mythes à celui de productrices. Cela ne peut se faire qu’en créant de nouveaux mythes qui véhiculeraient une nouvelle idéologie qui leur soit favorable. Concernant la question de la réécriture des mythes, Lucette Czyba fait observer fort justement:

Les mythes contemporains exercent une influence déterminante sur l’imaginaire des écrivains qui, en retour, contribuent puissamment à promouvoir l’idéologie dont ces mythes sont le véhicule. L’écriture a un double pouvoir de mystification et de démythification: la meilleure arme contre les mythes existants est d’en créer de nouveaux car la complexité du mythe littéraire qui favorise l’ambiguïté fait apparaître les contradictions d’une société que le mythe tente de résoudre, voire d’annuler, en se projetant dans l’imaginaire.²⁹²

Le premier mythe de libération que les femmes écrivaines francophones ont créé dans leurs ouvrages est celui de la réappropriation de leur corps. Elles n’acceptent plus que leur corps soit la propriété exclusive de l’homme. Calixthe Beyala, dans son roman *Femme nue, femme noire* pousse au plus loin ce désir de reconquête du corps féminin en faisant de la femme «volage» l’héroïne de son récit. La femme qui se livre à la débauche sexuelle et celle qui est au foyer ont ceci de commun: elles sont toutes deux privées de paroles publiques et elles n’existent aux yeux de certains hommes que par le plaisir

²⁹² Lucette Czyba, *Ibid.*, p. 319.

qu'offre leur corps. Faisant allusion à l'image de la «prostituée»²⁹³, Odile Cazenave fait remarquer fort justement:

Si la prostituée connaît une longue tradition littéraire, son image et usage sont à présent subvertis et le personnage prend un corps nouveau. Certes, la prostituée constitue une voix symbolique de la condition de la femme, de son exploitation par l'homme, mais elle souligne également, de façon plus radicale, l'exploitation par la famille y compris la mère. À travers le personnage de la prostituée, les auteurs mettent le doigt sur le mercantilisme des relations, le glissement insidieux vers la semi-prostitution comme mode de vie, et les dangers d'une surenchère de l'apparence pour la femme.²⁹⁴

La vénalité du corps féminin constitue donc pour Calixthe Beyala une réponse et une juste revanche aux nombreuses souffrances occasionnées par l'institution du mariage. On peut aussi ajouter qu'en offrant son corps au premier venu, la femme veut retrouver son pouvoir érotique dont elle a été injustement dépourvue par de nombreux codes et autres lois traditionnelles non écrites qui régissent strictement la conduite féminine.

Au total, en savourant et en magnifiant le libertinage sexuel, Calixthe Beyala nous demande à tous à voir sous un nouveau jour les attitudes, les usages et les institutions qui nous entourent. Par là, elle aiguise notre lucidité et elle en appelle à notre sens de responsabilité en nous mettant en garde contre le risque de la confiscation du corps féminin à travers une morale répressive et des règles traditionnelles désuètes qui sont en déphasage avec les réalités du monde d'aujourd'hui.

Contrairement à Calixthe Beyala, certaines femmes à l'image de Régina Yaou, Mariama Bâ et Assia Djebar ne croient pas que la débauche sexuelle puisse être un remède magique à leurs souffrances. Même si elles sont animées comme Calixthe Beyala

²⁹³ Le mot «prostituée» dans les romans de Calixthe Beyala ne signifie pas vendre son corps pour de l'argent. La débauche sexuelle à laquelle se livrent les personnages féminins de Beyala est une soif de liberté et non une quête matérielle.

²⁹⁴ Odile Cazenave: *Femmes rebelles, naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 24.

de la volonté de libérer leur corps de l'emprise de l'homme, elles n'entendent pas cependant tomber dans des bassesses morales en se livrant à la débauche. Ce besoin d'appropriation du corps féminin se traduit chez certaines romancières par l'option du célibat. La femme célibataire en Afrique, même si elle est marginalisée dans la société, garde cependant une relative indépendance dans la mesure où elle ne dépend de personne. Elle est responsable de sa vie qu'elle gère selon ses propres désirs. C'est pourquoi, presque tous les personnages féminins dans les romans que nous avons étudiés, après un premier mariage raté, optent définitivement pour le célibat, synonyme à leurs yeux de «liberté» retrouvée et de joie de vivre. Dans *Une si longue lettre*, Mariama voit le célibat comme une seconde chance que le destin lui a offert pour refaire sa vie.

Le second mythe de libération créé par les femmes écrivaines est celui de leur émancipation morale. En effet, le mythe de la soumission de la femme africaine, qui n'a de liberté que celle que lui donne son mari, est battu en brèche par les femmes écrivaines francophones. Celles-ci, dans leurs œuvres, critiquent ce mythe de la passivité de la femme africaine, dépourvue d'existence propre parce que se complaisant à jouer le rôle de domestique à la maison. Le rôle traditionnel de la femme, dans la société africaine est de procréer et de se faire belle pour mériter les égards de son époux. Les romancières francophones s'attaquent à ce mythe de la passivité qui fait de la femme, une «zombie» c'est-à-dire une personne qui n'a de volonté que celle qui lui est imposée par des «forces extérieures». Cette «captivité» morale est accentuée, selon l'écrivaine sénégalaise, Awa Thiam, par les femmes elles-mêmes. Elle dénonce cet empire de silence dans lequel la plupart des femmes semblent se vautrer en ces termes:

Longtemps, les Négresses se sont tues. N'est-il pas temps qu'elles (re)découvrent leurs voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire

qu'elles existent, qu'elles sont des êtres humains... Les Nègresses ont-elles déjà pris la parole? Se sont-elles déjà fait entendre? Oui, quelquefois mais toujours avec la bénédiction des mâles. Leur parole n'avait alors rien d'une parole de femme. Elle ne disait pas la femme.²⁹⁵

Raison pour laquelle, les femmes écrivaines francophones à l'image de Régina Yaou et Calixthe Beyala véhiculent dans leurs œuvres le mythe de la parole. La parole qu'elles revendiquent n'est pas celle que possèdent les «*Femmes d'Alger dans leur appartement*», qui se chuchotent à l'oreille, loin des regards indiscrets de leurs époux, des mots «indéchiffrables» pour le «non-initié». Aussi, la nouvelle parole que les «Nègresses» d'Afrique revendiquent est la parole publique, limpide qui par son écho sonore résonne et peut se faire entendre dans les quatre coins du monde. Odile Cazenave pense que ce nouveau rapport à la parole marque le début d'un «nouveau roman au féminin»:

En l'espace de dix ans à peine, la voix des écrivains femmes s'est affermie, montrant un engagement plus franc et une rébellion ouverte, dans sa thématique comme dans son expression. Jusque-là, les œuvres mettaient en scène une protagoniste dans l'acte de prise de parole sous forme auto- ou semi-autobiographique: elle témoignait de ses peines, notamment de sa souffrance au regard des problèmes de couple, de vie en structure polygamique, également de stérilité. La transcription du monde féminin au quotidien a permis aux écrivains femmes de mettre le doigt sur les divers mécanismes d'oppression qui régissent le statut des femmes. Dès lors, ce qui était considéré jusqu'alors du domaine privé est passé dans la sphère publique. Dans un deuxième temps, la parole s'est faite plus agressive, plus revendicatrice, sous un mode d'auto-représentation toujours plus élaboré.²⁹⁶

Si la prise de la parole publique par une femme devant un auditoire est souvent très mal perçue dans certaines régions d'Afrique, l'écriture, quant à elle, fait l'objet de moins d'animosité. Pour la simple raison que l'analphabétisme qui touche une grande partie de la population, la cherté des ouvrages scolaires font que le discours oral est plus facilement accessible que le discours écrit. En outre, la longue tradition de l'oralité

²⁹⁵ Awa Thiam citée par Rangira Béatrice in *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 7.

²⁹⁶ *Femmes rebelles*, *Ibid.*, p. 13.

pratiquée dans maintes régions d’Afrique consacre la primauté de la parole, qui aux yeux d’une très grande frange de la population africaine, est le moyen par excellence de la communication.

Dès lors, l’on comprend aisément maintenant pourquoi l’acte d’écrire constitue un moment très important dans le combat des femmes en quête d’une identité féminine.

Michelle Mielly, parlant de l’écriture des femmes, fait le constat suivant dans *La mémoire amputée* de Werewere Liking:

Pour le sujet féminin en Afrique, écrire le souvenir, c’est donner une voix à ces innombrables histoires mineures enfermées dans le mutisme analphabète ou contenues dans la sagesse orale traditionnelle dont le lecteur reste souvent ignorant. Écrire au féminin pluriel, c’est rompre d’avec la présentation que l’on a inculquée des violences passées pour reconstituer l’événement dans ses dimensions multiples. C’est une tentative de retour à des bases essentielles de son humanité. Il s’ensuit qu’une partie de soi-même est sacrifiée ou amputée au cours de ce processus violent.²⁹⁷

Les femmes écrivaines en se servant de la plume disent des choses qu’elles n’auraient jamais pu dire facilement devant un public masculin encore profondément attaché aux valeurs de la société traditionnelle africaine. Aujourd’hui, force est de reconnaître que la situation de la femme africaine, à part quelques exceptions, n’a pas beaucoup changé.

Leur statut, de nos jours encore, se limite encore au rôle d’épouse et de mère au foyer. Si l’accès de l’école ne leur est plus interdit, il faut cependant souligner que très peu d’entre elles, arrivent à finir leurs études universitaires en obtenant des diplômes universitaires.

Les femmes en Afrique sont pratiquement absentes de la sphère politique où les grandes décisions engageant la nation se prennent. Cet «demi-échec» du combat pour les droits des femmes, après plus de quarante années d’indépendance, pourrait s’expliquer, selon nous, par le fait que les nouveaux mythes de libération créés par les femmes écrivaines

²⁹⁷ Michelle Mielly in la préface du livre de Werewere Liking intitulé *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI, 2004, p. 10.

francophones sont restés à l'état livresque c'est-à-dire que les premières concernées à savoir les femmes vivant dans les villages et campagnes ont été totalement ignorées par les «sœurs» intellectuelles qui résident dans les grandes capitales africaines. Non pas parce que leurs préoccupations n'ont pas été prises en compte dans lesdits ouvrages, mais bien parce que le message qui leur est adressé n'est jamais arrivée à destination. Dans *La mémoire amputée*, Werewere Liking parle de dialogue de sourds entre les femmes écrivaines de l'Afrique et leurs sœurs restées dans les villages: «Je suis devenue écrivain et pensais le demeurer, mais je me suis lassée d'écrire des mots ou des signes qu'aucun des miens ne savait lire».²⁹⁸

Notre enquête effectuée à Abidjan en juillet 2003 a montré que seulement cinq pourcent des femmes connaissent le mythe de Maïé et ses différentes réécritures, qui pourtant véhicule une idéologie qui leur est favorable. C'est pourquoi, contrairement à Lucette Czyba qui soutient que «la meilleure arme contre les mythes existants est d'en créer de nouveaux»²⁹⁹, nous pensons que la meilleure arme contre des mythes «oppressifs» est l'éducation. Car une personne éduquée est plus disposée à accepter des idées nouvelles qu'une autre non scolarisée qui aurait du mal à se défaire de ses idées traditionnelles. La réécriture des mythes introduit l'idée de changement et met en exergue la difficulté à faire accepter les nouvelles valeurs culturelles du monde d'aujourd'hui sans bouleverser l'ordre ancien. C'est en éduquant les populations analphabètes que les dirigeants de l'Afrique et autres décideurs du monde leur donneront la meilleure arme «idéologique» pour combattre les idées «rétrogrades» contenues dans certains mythes. Cheikh Hamidou Kane, dès l'accession des pays africains à l'indépendance en 1960,

²⁹⁸ *La mémoire amputée*, *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁹⁹ Lucette Czyba, *Ibid.*, p. 319.

avait écrit *L'aventure ambiguë*, une oeuvre qui met l'accent sur l'importance de l'éducation. Parlant de la rencontre de l'Europe avec l'Afrique, il fait remarquer:

Ceux qui étaient venus ne savaient pas seulement combattre. Ils étaient étranges. S'ils savaient tuer avec efficacité, ils savaient aussi guérir avec le même art. Où ils avaient mis du désordre, ils suscitaient un ordre nouveau. Ils détruisaient et construisaient. On commença, dans le continent noir, à comprendre que leur puissance véritable résidait, non point dans les canons du premier matin, mais dans ce qui suivait ces canons. Ainsi, derrière les canonnières, le clair regard de la Grande Royale, des Diallobé avait vu l'école nouvelle. L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint le corps, l'école fascine les âmes. Où le canon a fait un trou de cendre et de mort et, avant que, moisissure tenace, l'homme parmi les ruines n'ait rejailli, l'école nouvelle installe sa paix. Le matin de la résurrection sera un matin de bénédiction par la vertu apaisante de l'école.³⁰⁰

L'école ici est comparée à une «résurrection» c'est-à-dire l'espoir du continent africain pour sortir du sous-développement. En outre, pour que le message des écrivains africains puisse atteindre le «petit peuple» ne s'exprimant pas correctement dans la langue française, il faut, selon nous, envisager de traduire en langues nationales, les œuvres littéraires qui militent en faveur de la défense des droits de l'homme et qui prônent une amélioration des conditions de vie de tous les hommes.

Autre problème auquel se heurte le combat pour les droits des femmes est le fait pour certaines femmes de croire que seule l'écriture des femmes est apte à dire les problèmes que les femmes africaines rencontrent. Concernant ce sujet, Rangira Béatrice Gallimore fait remarquer fort justement: «Il ne suffit pas non plus d'être femme pour comprendre tous les problèmes féminins».³⁰¹ Toujours dans le même sens, nous dirons que pour avoir des chances de réussite, le combat pour les droits de la femme doit se mener avec l'homme et non être dirigé essentiellement contre ce dernier. Zadi Zaourou et Bohui Dali

³⁰⁰ *L'aventure ambiguë*, *Ibid.*, p. 60.

³⁰¹ Rangira Béatrice Gallimore, *Ibid.*, p. 125.

ont montré que les hommes peuvent aussi prendre la plume et contribuer au combat de libération des femmes. Défendre les droits des femmes, des enfants, en un mot de toutes les couches défavorisés, c'est contribuer à l'avènement d'une meilleure humanité.

Au total, en dépit de toutes les difficultés que les femmes africaines rencontrent à l'heure actuelle dans leur combat d'émancipation, il faut souligner qu'elles ont déjà remporté une première victoire. Les écrivains ivoiriens et ceux d'autres pays francophones, en décidant de réécrire totalement les mythes et traditions de l'Afrique ont réussi à attirer l'attention de l'humanité sur les injustices faites aux femmes. Ceci est déjà une première étape dans la reconnaissance de leurs droits parce qu'admettre qu'il y a un problème, c'est rechercher les solutions pour y remédier. Et après plus de quarante ans de lutte pour les droits des femmes, on se rend compte que le regard des hommes sur les femmes commence à changer. La preuve, une femme vient d'accéder à la magistrature suprême au Libéria. Ellen Sirleaf³⁰² est la première femme élue présidente en Afrique. Cela montre clairement que les nouveaux mythes de libération de la femme commencent à sortir tout doucement du champ littéraire. Parce qu'en accédant aux postes politiques, jadis chasse gardée des hommes, les femmes veulent montrer que désormais, plus rien se sera comme avant.

³⁰² Ellen Sirleaf a remporté en 2005 les élections présidentielles au Libéria.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur la littérature africaine cités:

- Achebe, Chinua. 1972. *Le monde s'effondre*. Paris: Présence africaine.
- Adiaffi, Anne-Marie. 1989. *La ligne brisée*. Abidjan: NEA.
- _____. 1984. *Une vie hypothéquée*. Abidjan: NEA.
- Adiaffi, Jean-Marie. 1980. *D'éclaires et de foudre*. Abidjan: CEDA.
- _____. 1980. *La carte d'identité*. Abidjan: CEDA.
- _____. 1983. *La légende de l'éléphanteau*. Paris: éditions de l'amitié.
- _____. 1992. *Silence, on développe*. Ivry-Sur-Seine: Nouvelles du Sud.
- Aké, Loba. 1960. *Kocumbo, l'étudiant noir*. Paris: Flammarion.
- _____. 1970. *Le fils de Kouretcha*. Bruxelles: éditions de la Francité.
- _____. 1973. *Les dépossédés*. Bruxelles: éditions de la Francité.
- Amon, d'Aby. 1973. *La mare aux crocodiles*. Abidjan-Dakar: NEA.
- _____. 1960. *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des origines à 1960* suivi de *Kwao Adjoba et de la couronne aux enchères*. Abidjan: CEDA.
- Anani, Jappa Francis. 1982. *L'engagement des écrivains noirs de langue française*. Québec: éditions Naaman.
- Bâ, Mariama. 1983. *Une si longue lettre*. Dakar-Abidjan-Lomé: NEA.
- Bandama, Maurice. 1996. *La Bible et le fusil*. Abidjan: CEDA.
- _____. 1993. *Le fils de-la-femme mâle*. Paris: l'Harmattan.
- _____. 2001. *Même au paradis, on pleure quelquefois*. Abidjan: NEI.
- _____. 1993. *Portrait des siècles meurtris: anthologie de la poésie de Côte d'Ivoire*. Ivry: éditions Nouvelles du Sud.
- _____. 1987. *Une femme pour une médaille*. Abidjan: CEDA.
- Beyala, Calixthe. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel.

Calame-Griaule, Geneviève. 1965. *Ethnologies et langage: la parole chez les Dogon*. Paris: Gallimard.

Boni, Tanella Suzanne. 1984. *Labyrinthes*. Paris: éditions Akpagnon.

_____. 1990. *Une vie de crabe*. Dakar: NEA.

Cazenave, Odile. 1996. *Femmes rebelles*. Paris: l'Harmattan.

Césaire, Aimé. 1956. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine.

Chevrier, Jacques. 1981. *Anthologie africaine d'expression française*. Paris: Hatier.

Cros, Michèle. 1990. *Anthologie du sang en Afrique; essai d'hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire*. Paris: l'Harmattan.

Dadié, Bernard. 1950. *Afrique debout*. Paris: Seghers.

_____. 1979. *Assémien Déhylé, roi du Sanwi*. Abidjan: CEDA.

_____. 1953. *Climbié*. Paris: Seghers.

_____. 1969. *La ville où nul ne meurt*. Paris: Présence africaine.

_____. 1954. *Légendes africaines*. Paris: Seghers.

_____. 1955. *Le pagne noir*. Paris: Présence africaine.

_____. 1959. *Un nègre à Paris*. Paris: Présence africaine.

Dali, Bohui Joachim. 1990. *Kostas Georgiu ou la chanson du péril mercenaire*. Dakar: NEA.

_____. 1988. *Maiéto Pour Zékia*. Abidjan: CEDA.

Damas, Léon-Gontran. 1972. *Pigments*. Paris: Présence africaine.

Dem, Tidiane. 1987. *Mariama*. Abidjan: NEA.

_____. 1977. *Masseni*. Abidjan: NEA.

Djebar, Assia. 2002. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel.

Dodo, Jean. 1978. *Sacré dieux d'Afrique*. Abidjan: NEA.

_____. 1977. *Wazzi*. Abidjan: NEA.

- Fanon, Frantz. 1984. *Les damnés de la terre*. Paris: éditions La Découverte.
- Gallimore, Rangira Béatrice. 1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: l'Harmattan.
- Girard, J. 1967. *Dynamique de la société ouobé: loi des masques et coutume*. Dakar: Ifan.
- Hazoumé, Flore. 2002. *Et si nous écoutions nos enfants*. Abidjan: CEDA.
- _____. 1994. *Cauchemars*. Abidjan: Edilis.
- _____. 1996. *La vengeance de l'albinos*. Abidjan: Edilis.
- _____. 1984. *Rencontres*. Abidjan: NEA.
- _____. 1999. *Une vie de bonne*. Paris: Agence de la Francophonie.
- Hénane, René. 1999. *Aimé Césaire, le chant blessé: biologie et poétique*. Paris: J.M. Place.
- Herzberger-Fofana, Pierrette. 1989. *Écrivains africains et identités culturelles*. Tübingen: Stauffenberg Verlag.
- _____. 2000. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris: l'Harmattan.
- Hourantier, Marie-José. 1980. *Le chant de la colline*. Abidjan: NEA.
- James, Robert Cyril. 1983. *Les Jacobins noirs: Toussaint Louverture et la révolution de Saint Domingue*, traduit de l'anglais par Pierre Naville. Paris: éditions Caribéennes.
- Joubert, Jean-Louis. 1994. *Anthologie des littératures francophones d'Afrique de l'ouest*. Paris: éditions Nathan.
- Kacou-Koné, Denise. 1989. *Shakespeare et Soyinka, le théâtre du monde*. Abidjan: NEA.
- Kane, Hamidou Cheikh. 1961. *L'aventure ambiguë*. Paris: Julliard.
- Ki-Zerbo, Joseph. 1972. *Histoire de l'Afrique d'hier à demain*. Paris: Hatier.
- _____. 1968. *Le monde africain noir, histoire et civilisation*. Paris: Hatier.
- Koné Amadou, Gerard Lezou, Joseph Mlanhoru. 1983. *Anthologie de la littérature ivoirienne*. Abidjan: CEDA.

_____. 1976. *Jusqu'au seuil de l'irréel*. Abidjan: NEA.

_____. 1980. *Le respect des morts suivi de La chaire au trône*. Paris: Hatier.

_____. 1975. *Les frasques d'Ebinto*. Paris: La Pensée universelle.

_____. 1980. *Sous le pouvoir des Blakoros*. Abidjan: NEA.

Kotchy, Barthélémy. 1984. *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. Paris: l'Harmattan.

Koulibaly, Isaïe Biton. 1987. *Ah! Les femmes*. Lomé: éditions Haho.

_____. 1991. *Ah! Les hommes*. Lomé: éditions Haho.

_____. 1995. *Encore les femmes... toujours les femmes*. Lomé: éditions Haho.

_____. 1981. *Le domestique du président*. Abidjan: CEDA.

Kourouma, Ahmadou. 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil.

_____. 1998. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil.

_____. 1968. *Les soleils des indépendances*. Montréal: Presses de l'université de Montréal.

_____. 1990. *Monnè, outrages et défis*. Paris: Seuil.

_____. 1998. *Tougnantigui ou le diseur de vérité*. Châtenay-Malabry: Acoria.

Kwei, Ahi Armah. 1976. *L'Age d'or n'est pour demain*. Paris: Présence africaine.

Le Carvenec, Ernest. 1990. «Imaginaire et critique de l'écriture africaine francophone» dans *Mythologies de l'écriture, champs critiques*. Paris: Presses universitaires de France.

Ngandu, Pius. 1979. *Comprendre la littérature africaine écrite en langue française*. Paris: éditions: Saint-Paul.

_____. 1985. *Kourouma et le mythe*. Paris: éditions Silex.

_____. 1994. *Les années littéraires en Afrique: 1987-1992*. Paris: l'Harmattan.

_____. 1993. *Les années littéraires en Afrique: 1912-1987*. Paris: l'Harmattan.

- _____. 1992. *Négritude et poétique*. Paris: l'Harmattan.
- _____. 1993. *Théâtres et scènes de spectacle, études sur les dramaturgies et les arts gestuels*. Paris: l'Harmattan.
- Niangoran, Dieudonné Porquet. 1978. *Saba ou la grande Afrique*. Dakar-Abidjan: NEA.
- Nokan, Zègoua Gbessi. 1984. *Abraha Pokou*. Paris: Présence africaine.
- _____. 1996. *Le soleil noir point*. Paris: Présence africaine.
- _____. 1968. *Les malheurs de Tchako*. Honfleur: Pierre Jean Oswald.
- _____. 1985. *Mon chemin débouche sur la grande route*. Abidjan: CEDA.
- _____. 1966. *Violent était le vent*. Paris: Présence africaine.
- Pliya, Jean. 1971. *L'arbre fétiche*. Yaoundé: éditions CLE.
- Rangira, Béatrice. 1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, le renouveau de l'écriture féminine francophone sub-saharienne*. Paris: l'Harmattan.
- Ricard, Alain. 1986. *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne: éditions l'Âge d'Homme.
- Richard, Claudine. 1994. *Balises*. Paris: éditions Nathan.
- Senghor, Léopold Sédar. 1948. *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*. Paris: Presses universitaires de France.
- _____. 1956. *Éthiopiennes*. Paris: Seuil.
- Schipper, Mineke. 1984. *Théâtre et société en Afrique*. Dakar-Abidjan-Lomé: NEA.
- Tadjo, Véronique. 1986. *À vol d'oiseau*. Paris: Nathan.
- _____. 1989. *La chanson de la vie, recueil de contes de nouvelles*. Paris: Hatier.
- _____. 1984. *Latérite*. Paris: Hatier.
- _____. 1990. *Le royaume aveugle*. Paris: l'Harmattan.
- _____. 2000. *L'ombre d'Imana: voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Arles: Actes Sud.

_____. 1993. *Mamy Wata et le monstre*. Abidjan: NEI.

Yacine, Kateb. 1996. *Nedjma*. Paris: Seuil.

Yambo, Ouologuem. 1968. *Le devoir de violence*. Paris: Seuil.

Yaou, Régina N'Doufou. 1988. *Aihui Anka*. Abidjan: NEA

_____. 1985. *La révolte d'Affiba*. Abidjan: NEA.

_____. 1982. *Lezou Marie ou les écueils de la vie*. Abidjan: NEA.

Werewere Liking. 1983. *Elle sera de jaspé et de corail*. Paris: l'Harmattan.

_____. 1979. *La puissance du Um*. Abidjan: CEDA.

_____. 2004. *La mémoire amputée*. Abidjan: NEI.

_____. 1981. *Orphée-dafric*. Paris: l'Harmattan.

_____. 1992. *Un touareg s'est marié à une pygmée, épopée m'vet pour une Afrique présente*. Montréal: éditions Lansman.

_____. 1980. *Une nouvelle terre suivi Du sommeil d'injuste: théâtre-rituel*. Abidjan: NEA.

_____. 1984. *Une vision de Kaydara d'Hamadou-Hampaté Bâ*. Abidjan: NEA.

Zadi, Zaourou. 1978. *Césaire entre deux cultures: problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*. Abidjan: NEA.

_____. 1984. *Césarienne*. Abidjan: CEDA.

_____. 1975. *Fer de lance*. Paris: P.J. Oswald.

_____. 2001. *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*. Abidjan: NEI.

_____. 1975. *Les sofas* suivie de *L'œil*. Paris: P.J. Oswald.

Ziégler, Jean. 1964. *Sociologie de la nouvelle Afrique*. Paris: Gallimard.

Ouvrages généraux cités:

Aragon, Louis. 1926 renouvelé en 1953. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.

- Baudelaire, Charles. 1945. *Le peintre de la vie moderne*. Paris: Les éditions du Chêne.
- Bessière, Jean. 1990. *Mythologies de l'écriture: champs critiques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Breton, André. 1924. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Burnier, Michel-Antoine. 1982. *Le testament de Sartre*. Paris: éditions Olivier Orban.
- Caillois, Roger. 1938. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1957. *L'étranger*. Paris: Gallimard.
- _____. 1942. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Charbonnier, Georges. 1961. *Entretiens avec Lévi-Strauss*. Paris: René Julliard et Librairie Plon.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. 1984. *Le surréalisme*. Paris: Presses universitaires de France.
- Czyba, Lucette. 1983. *La femme dans les romans de Flaubert: mythes et idéologies*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- De Balzac, Honoré. 1957. *La vieille fille*. Paris: éditions Garnier Frères.
- Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- _____. 1971. *La nostalgie des origines: méthodologie et histoire des religions*. Paris: Gallimard.
- Eschyle. 1895. *La Prométhéide, trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*. Paris: Chamuei Éditeur.
- Freud, Sigmund. 1930. *Ma vie et la psychanalyse*. Paris: Gallimard.
- Gautier, Théophile. 1966. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier Flammarion.
- Gide, André. 1925. *Le Prométhée mal enchaîné*. Paris: Gallimard.
- Gobineau, Arthur. 1933. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Librairie de Paris.
- Kofman, Sarah. 1982. *Le respect des femmes*. Paris: éditions Galilée.

- Lavergne, Philippe. 1985. *André Breton et le mythe*. Paris: Librairie José Corti.
- Lévi-Strauss, Claude. 1979. *Myth and meaning*. New York: Schocken Books.
- Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris: éditions Grasset et Frasnelle.
- Maimonide, Moses. 1963. *Le guide des égarés*, tome premier, traduit sur l'original arabe par S. Munk. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose.
- Méautis, Georges. 1919. *Le mythe de Prométhée, son histoire et sa signification*. Paris: Neuchâtel.
- Michel, Antoine. 1982. *Le testament de Sartre*. Paris: éditions Olivier Orban.
- Peyre, Henri. 1974. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Vendôme: Presses universitaires de France.
- Platon. 1963. *La République*, traduction d'Emile Chambry. Paris: éditions Gonthier.
- Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris: Gallimard.
- Resch, Yannick. 1973. *Corps féminin, corps textuel*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Ricard, Alain. 1986. *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne: éditions l'Âge d'Homme.
- Ricœur, Paul. 1955. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil.
- Sanders Donald; François Allard. 1992. *Les statistiques, une approche nouvelle*. Saint-Laurent (Québec): McGraw-hill.
- Russo, Adelaide; Harel Simon. 2005. *Lieux propices. L'énonciation des lieux/le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*. Canada: Presses de l'université Laval.
- Russo, Adelaide. 1996. «Muthos et Prophétie» in *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Yadé, collection *Pleine Marge*. Paris: Lachenal & Ritter.
- Sartre, Jean-Paul. 1939. *La Nausée*. Paris: Gallimard.
- _____. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Sophocle. 1949. *Œdipe roi* (cinquième édition avec une introduction sur le théâtre grec et sur Sophocle par A. Willem). Liège: H. Dessain Éditeur.

Tzvetan, Todorov. 1978. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil.

Weingarten, Romain. 1983. *Le roman de la table ou le livre de Blaise*. Paris: éditions Albin Michel.

Wahbi, Hassan. 2001. «La lumière de soi, la figure de l'auteur chez Assia Djébar» in *Études littéraires maghrébines*, numéro 15. Paris: l'Harmattan.

Ouvrages consultés, mais non cités:

Althusser, Louis. 1976. *Positions*. Paris: Éditions sociales.

Anouilh, Jean. 1946. *Antigone*. Paris: Éditions de la table ronde.

Colette, Sidonie-Gabrielle. 1990. *La vagabonde*. Paris. Librairie Générale Française.

Duras, Marguerite. 1984. *L'amant*. Paris: Les éditions de minuit.

_____. 1991. *L'amant de la Chine du nord*. Paris: Gallimard.

_____. 1950. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard.

Fanon, Frantz. 1996. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.

Foucault, Michel. 1984. *Histoire de la sexualité, le souci de soi*. Paris: Gallimard.

_____. 1984. *Histoire de la sexualité, l'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard.

Gide, André. 1968. *André Gide et l'Afrique*. Paris: Librairie A.G. Nizet.

Gobineau, Arthur. 1946. *Les pléiades*. Monaco: Éditions du Rocher.

Lacan, Jacques. 1982. *Feminine sexuality: Jacques Lacan and the école Freudienne* translated by Jacqueline Rose. New York: W.W. Norton.

Leila, Sebbar. 1982. *17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris: Stock.

Lévi-Strauss, Claude. 1989. *Des symboles et leurs doubles*. Paris: Plon.

Memmi, Albert. 1985. *Le portrait du colonisé*. Paris: Gallimard.

Pham, Van Ky. 1954. *Celui qui règnera*. Paris: Bernard Grasset.

_____. 1947. *Frères de sang*. Paris: Seuil.

_____. 1946. *L'homme de nulle part, légendes avec un hors-texte de Lê Phô*. Paris: Éditions Frasnuelles.

Yeager, Jack Andrew. 1987. *The Vietnamese novel in French: a literary response to colonialism*. Hanover: University Press of New England.

_____. 1999. *Vietnamese literature in French*. New-Orleans: Tulane University.

Reuves littéraires citées:

Études littéraires maghrébines, numéro 15, Paris, l'Harmattan 2001.

Bayreuth, African studies, Series 8, Allemagne, Eckhard Breitingen and Reinhard Sander, 1986.

Bissa, revue de littérature orale, numéro 8, Presses de l'université d'Abidjan-cocody, Abidjan, 1981.

Collection Pleines pages, numéro 7, Paris, Lachenal and Ritter, 1996.

Journaux ivoiriens cités:

Fraternité Matin, 20 décembre 1983.

_____, 18 juin 1990.

_____, 15 janvier 1994.

L'Aurore, 7 juillet 2003.

Le Libéral, 5 juillet 2003.

Le National, 5 juillet 2003.

24 Heures, 7 juillet 2003.

Dictionnaire cité:

Encyclopaedia Universalis 1988, 1989, 1990.

Documentations visuelles et sonores remises aux membres du jury:

Vidéo-cassette de la pièce de théâtre *La vengeance de velours*.

Cassette audio de mon enquête sur le mythe de Maié à Abidjan.

APPENDICE: ÉCRIVAINS IVOIRIENS

Dans les pages qui suivent, nous présentons quelques grands auteurs ivoiriens qui ont analysé les questions du mythe, d'identité, de redécouverte des valeurs traditionnelles ivoiriennes et des problèmes ayant trait à la condition de la femme africaine. Il faut souligner que le choix des écrivains qui figure dans notre corpus n'est pas exhaustif dans la mesure où ce travail ne prétend pas être une anthologie sur la littérature ivoirienne, encore moins une encyclopédie de noms d'auteurs de ce pays. Nous voulons tout simplement donner un aperçu sur la littérature ivoirienne depuis la période d'avant les indépendances de 1960 jusqu'à nos jours.

Les références sur les dates de naissance, de décès des écrivains ci-dessous et certaines références bibliographiques sur la publication des leurs ouvrages ont été pris dans *Les Années littéraires en Afrique: 1912-1987*,³⁰³ *Les années littéraires en Afrique: 1987-1992*,³⁰⁴ *Anthologie de la littérature ivoirienne*,³⁰⁵ et dans *Littératures francophones d'Afrique de l'ouest*.³⁰⁶

1. Les pionniers

Bernard Binlin Dadié est né en 1916 à Assinie, cité balnéaire, située à une cinquantaine de kilomètres d'Abidjan, la capitale de la Côte d'Ivoire. Comme la majorité des élites africaines d'avant les indépendances, il a étudié à l'école primaire supérieure de Bingerville, ensuite à William Ponty de Dakar. Sa carrière politique a été couronnée par le poste de ministre de la culture dans le gouvernement de Félix Houphouët Boigny, premier président de la Côte d'Ivoire. Quant à sa carrière d'écrivains, elle commence

³⁰³ Pius Ngandu: *Les années littéraires en Afrique: 1912-1987*, Paris, l'Harmattan, 1993.

³⁰⁴ Pius Ngandu: *Les années littéraires en Afrique: 1987-1992*, Paris, l'Harmattan, 1994.

³⁰⁵ Amadou Koné, Gérard Dago Lezou, Joseph Mlanhoro: *Anthologie de la littérature ivoirienne*, Abidjan, CEDA, 1983.

³⁰⁶ Jean-Louis Joubert: *Littératures francophones d'Afrique de l'ouest*, Paris, Nathan, 1994.

véritablement en 1959 par la publication d'une œuvre poétique engagée: *Afrique debout*.³⁰⁷ De la poésie au conte, il n'y a qu'un pas que Bernard Dadié franchit aisément. Ses principales œuvres dans le domaine du conte sont *Légendes africaines*³⁰⁸, *Le pagne noir*³⁰⁹ ...Il se fait remarquer dans le genre romanesque par un récit autobiographique intitulé: *Climbié*³¹⁰. À travers ce récit qui allie humour et satire, Dadié retrace avec des images fortes les avatars d'un jeune africain confronté à la dure réalité de la vie occidentale. Cet écrivain ivoirien connaîtra véritablement la célébrité et la consécration par ses chroniques: *Un nègre à Paris*³¹¹ et *La ville où nul ne meurt*.³¹² Bernard Dadié s'est toujours voulu un défenseur éclairé des traditions africaines c'est-à-dire qu'il allie dans ses écrits quête du modernisme et évocation du passé historique du continent africain. Malgré son âge avancé, (il est né en 1916), Bernard Dadié continue de se servir régulièrement des colonnes des journaux pour faire valoir ses idées sur le plan littéraire et politique.

Gérard Aké Loba a vu le jour en 1927 à Abobo, un petit village situé dans la commune d'Abidjan. Après ses études en France, il embrasse une carrière politique et diplomatique. Mais il ne connaîtra véritablement la gloire que dans le domaine des lettres avec son roman: *Kocumbo, l'étudiant noir*.³¹³ Ce roman s'inscrit dans la même ligne que *Climbié* de Bernard Dadié et à degré moindre *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Ces différentes œuvres écrites au moment des indépendances ont un dénominateur commun: elles décrivent les désillusions de l'intellectuel africain qui, une fois débarqué

³⁰⁷ Bernard Dadié: *Afrique debout!* Paris, Seghers, 1950.

³⁰⁸ Bernard Dadié: *Légendes africaines*, Paris, Seghers, 1954.

³⁰⁹ Bernard Dadié: *Le pagne noir*, Paris, Présence africaine, 1955.

³¹⁰ Bernard Dadié: *Climbié*, Paris, Seghers, 1953.

³¹¹ Bernard Dadié: *Un nègre à Paris*, Paris, Présence africaine, 1959.

³¹² Bernard Dadié: *La ville où nul ne meurt*, Paris, Présence africaine, 1969.

³¹³ Aké Loba: *Kocumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.

en Occident, découvre d'autres réalités totalement opposées à celles dont il avait connaissance en Afrique. Dans ses romans de façon générale, Gérard Aké Loba fait le plus souvent référence au choc des cultures qui se traduit par une angoisse existentielle au niveau de l'intellectuel africain qui reste partagé entre sa culture d'origine et celle de son pays d'adoption. Aké Loba a publié deux romans: *Le fils de Kouretcha*³¹⁴ et *Les dépossédés*.³¹⁵

Amon d'Aby est né en 1913 à Aby dans le sud de la Côte d'Ivoire. Ancien élève de l'École normale de William Ponty de Dakar, il est avec Bernard Dadié et Germain Koffi Gadeau, l'un des fondateurs du théâtre populaire de Côte d'Ivoire dont l'objectif était de faire la promotion d'un théâtre ivoirien autochtone exprimant les préoccupations des populations rurales et citadines de ce pays. Dans le domaine du conte, il a publié *La mare aux crocodiles*³¹⁶ et sur le plan théâtral, son chef d'œuvre est *Kwao Adjoba*. Dans ses œuvres, Amon d'Aby fustige les aspects négatifs des traditions africaines. Par exemple, dans la pièce théâtrale: *L'enfant maudit*, il s'élève contre les sacrifices humains en l'occurrence celui du dixième enfant.

Germain Koffi Gadeau est né en 1915 à Gbomizanmbo (Tiébissou) en Côte d'Ivoire. Dans le domaine du théâtre, il a fait ses classes avec Bernard Dadié et Amon d'Aby à l'École Normale William-Ponty de Dakar. Il est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre à savoir «Kondé Yao»; «Mon Mari»; «Yaou N'da»; «Adjo Bla».³¹⁷ Ces pièces, de façon générale s'attaquent aux aspects négatifs des traditions africaines. Après les planches, il s'est essayé à la politique où il a occupé pendant de longues années le poste

³¹⁴ Aké Loba: *Le fils de Kouretcha*, Bruxelles, Éditions de la Francité, 1970.

³¹⁵ Aké Loba: *Les dépossédés*, Bruxelles, Éditions de la Francité, 1973.

³¹⁶ Amon d'Aby: *La mare aux crocodiles*, Abidjan-Dakar, NEA, 1973.

³¹⁷ Les titres des pièces de Koffi Gadeau ont été pris dans *Le théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Le cercle culturel et folklorique de la Côte d'Ivoire, 1965.

de Grand Chancelier de l'ordre national. Le rôle de la Grande chancellerie est d'assurer le respect des règles statutaires et de les centraliser au sommet avec le chef de L'État, Grand maître des ordres nationaux. Les membres des ordres nationaux constituent une élite ouverte à tous ceux qui servent noblement la nation ivoirienne.

Jean Dodo est né en 1919 à Zakaria dans le département de Daloa, au centre-ouest de la Côte d'Ivoire. Il a exercé la profession d'enseignant et par la suite, il a embrassé la carrière de journaliste. Il s'est illustré dans le domaine poétique avec la publication d'un recueil de poèmes: *Symphonie en noir et blanc* (1976) et dans le genre romanesque avec *Wazzi*³¹⁸ et son chef d'œuvre politique est *Sacré dieux d'Afrique*.³¹⁹, récit dans lequel il dénonce les pratiques sacrificielles d'animaux pour obtenir des postes politiques et le recours systématique aux fétiches dans la vie sociale.

Tidiane Dem est né en 1908 à Niakaramadougou dans le nord de la Côte d'Ivoire. Il est considéré comme un farouche défenseur des traditions africaines. Son âge avancé fait de lui le doyen des écrivains ivoiriens, même si ses productions dans le domaine littéraires sont relativement récentes. Il a écrit deux romans: *Masseni*³²⁰ et *Mariama*.³²¹ Ces romans magnifient la beauté de la femme africaine. Il dresse également dans ses œuvres une image idyllique de l'Afrique traditionnelle.

2. La génération des années 70

Ahmadou Kourouma est né en 1927 à Boundiali dans le nord-ouest de la Côte d'Ivoire. Son premier roman: *Les soleils des indépendances*³²² a été écrit quelques années

³¹⁸ Jean Dodo: *Wazzi*, Abidjan, NEA, 1977.

³¹⁹ Jean Dodo: *Sacré dieux d'Afrique*, Abidjan, NEA, 1978.

³²⁰ Tidiane Dem: *Masseni*, Abidjan, NEA, 1977.

³²¹ Tidiane Dem: *Mariama*, Abidjan, NEA, 1987.

³²² Ahmadou Kourouma: *Les soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1968 (réédité à Paris, Seuil, 1970).

après les indépendances africaines de 1960. Tous les critiques à l'unanimité vont reconnaître les grandes qualités littéraires de cette œuvre qui se distingue par une écriture puisant sa source dans la langue maternelle de l'auteur (le malinké). Galvanisé par le succès des *Soleils des indépendances*, il écrira un autre roman: *Monnè, outrages et défis*.³²³ Dans ce roman, il fustige avec l'art de conter du griot, les régimes africains corrompus ainsi que leurs protecteurs à savoir les pays occidentaux. Toujours dans le sens de la critique des dictateurs africains, il va écrire un autre roman:

*En attendant le vote des bêtes sauvages*³²⁴ qui a obtenu en 1999 le prix du «Livre inter». Sa dernière œuvre romanesque: *Allah n'est pas obligé* sera couronnée de deux prestigieux prix à savoir le «Renaudot» et le «Goncourt». Cette reconnaissance de l'écrivain ivoirien en France vérifie le vieil adage qui dit «Nul n'est prophète chez soi». C'est aussi la reconnaissance de la France d'une francophonie plurielle. *Allah n'est pas obligé* est un roman qui décrit les guerres fratricides qui déchirent l'Afrique et qui met en exergue le pillage et la destruction des richesses de ce continent, par une bande de mercenaires à la solde de l'Occident. Dans le domaine du théâtre, il a écrit *Tougnantigui ou le diseur de vérité*.³²⁵ Pressenti en 2001 pour présider le forum de la réconciliation nationale en Côte d'Ivoire, une rencontre censée mettre fin aux violences post-électorales, il a décliné l'offre arguant qu'il n'est pas un bon politique. Il préparait un livre sur Sékou Touré, premier président de la Guinée Conakry quand la mort l'a surpris le jeudi 11 décembre 2003 à Lyon (France). Au total, les œuvres de Kourouma apparaissent non seulement comme la recherche d'une écriture purement africaine (*Les soleils des indépendances* par

³²³ Ahmadou Kourouma: *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

³²⁴ Ahmadou Kourouma: *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

³²⁵ Ahmadou Kourouma: *Tougnantigui ou le diseur de vérité*, Châtenay-Malabry, Acoria, 1998.

exemple), mais aussi et surtout, elles se présentent aussi comme une critique des régimes des pays africains de la période post-coloniale.

Bottey Bernard Zadi Zaourou a vu le jour en 1936 à Yacolidabré dans la région de Soubré. Il a enseigné dans le département de lettres modernes de l'université d'Abidjan pendant plusieurs années. En 1990, à l'instauration du multipartisme en Côte d'Ivoire, il crée l'Union des Socio-Démocrates (USD), parti politique dont il est le secrétaire général. En 1993, après le décès de Félix Houphouët Boigny, premier président de la Côte d'Ivoire, il est nommé par son successeur, Henri Konan Bédié comme ministre de la culture. Poste qu'il occupe jusqu'au coup d'État du 24 décembre 1999, date où tout le gouvernement de Bédié est renversé par des putschistes. Visiblement déçu de la politique, il démissionne de son poste de secrétaire général de l'USD et retourne à son premier amour à savoir l'enseignement. À l'instar d'Amadou Kourouma et bien d'autres écrivains ivoiriens, Zadi se veut l'ardent défenseur d'une esthétique littéraire purement africaine. Pour ce faire, il crée dans le domaine de la dramaturgie le «Didiga» ou art de la parole, une esthétique nouvelle qui prend sa source dans la tradition orale «bété» (ethnie ivoirienne). Homme de culture accompli, Zadi a été l'un des rénovateurs de la vie théâtrale et artistique de la Côte d'Ivoire. Il a monté avec sa célèbre troupe théâtrale «Didiga» plusieurs pièces dont *Les sofas* suivi de *L'œil*.³²⁶ Sa dernière œuvre théâtrale dont nous avons largement parlé dans les pages précédentes s'intitule *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*.³²⁷ C'est un livre qui contient deux pièces de théâtre distinctes. Dans le domaine de la poésie, Zadi s'est également fait remarquer. À son actif,

³²⁶ Zadi Zaourou: *Les sofas* suivi de *L'œil*, Paris, P.J. Oswald, 1975.

³²⁷ *La guerre des femmes*, *Ibid.*

la publication de deux poèmes: *Fer de lance*³²⁸ et *Césarienne*.³²⁹ Il a publié un ouvrage théorique sur la littérature africaine dont le titre est *Césaire entre deux cultures: problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*.³³⁰ Les œuvres de Zadi, de façon générale, se caractérisent par la virulence des critiques contre les fossoyeurs des économies africaines.

Konan Kouamé, connu sous le nom de plume de Charles Nokan est né en 1936 à Yamoussoukro. Il a enseigné à l'université d'Abidjan. Très rapidement, ses idées politiques prennent le pas sur la pédagogie. Engagé dans la vie politique de son pays, il dénonce dans ses œuvres la dictature des nouveaux dirigeants africains. Ses principales productions dans le domaine romanesque sont: *Violent était le vent*³³¹ et *Mon chemin débouche sur la grande route*.³³² Dans le domaine du théâtre, il a écrit, entre autres, *Le soleil noir point*³³³, *Les malheurs de Tchako*³³⁴ et *Abraha Pokou*.³³⁵ Ce brillant écrivain a été pendant longtemps victime de la censure dans les médias du gouvernement. Il faut aussi souligner qu'il n'a jamais pu connaître le succès escompté. Et ce, malgré la pertinence des idées développées dans ses ouvrages sur la démocratie, les droits de l'homme.

Jean-Marie Adiaffi est né en 1942 à Bettié, situé à 250 kilomètres au nord-est d'Abidjan. Orphelin de père et de mère dès sa tendre enfance, il a été élevé par sa tante, une prêtresse traditionnelle. Après l'obtention de son baccalauréat en France, il s'inscrit à

³²⁸ Zadi Zaourou: *Fer de lance*, Paris, P.J Oswald, 1975.

³²⁹ Zadi Zaourou: *Césarienne*, Abidjan, CEDA, 1984.

³³⁰ Zadi Zaourou: *Césaire entre deux cultures: problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan, NEA, 1978.

³³¹ Charles Nokan: *Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1966.

³³² Charles Nokan: *Mon chemin débouche sur la grande route*, Abidjan, CEDA, 1985.

³³³ Charles Nokan: *Le soleil noir point*, Paris, Présence africaine, 1966.

³³⁴ Charles Nokan: *Les malheurs de Tchako*, Honfleur, Pierre Jean Oswald, 1968.

³³⁵ Charles Nokan: *Abraha Pokou*, Paris, Présence africaine, 1984.

Paris à l'Institut des Hautes Études du cinéma (IDHEC) et rentre par la suite à la Sorbonne pour y faire des études de philosophie. Attentif à la vie politique de son pays, il ne ratait aucune occasion pour écorcher le régime de Félix Houphouët Boigny. En 1980, il fera une entrée fulgurante dans le monde de la littérature avec la publication simultanée de deux chefs d'œuvre à savoir *La carte d'identité*³³⁶ et un recueil de poèmes intitulé *D'éclaires et de foudre*.³³⁷ La critique, toutes tendances confondues, accueille favorablement ce nouveau venu dans le monde restreint des écrivains et naturellement, il obtient le «Grand prix littéraire de l'Afrique noire» en 1981 pour les deux livres cités ci-dessus. Dans son ouvrage: *La carte d'identité*, le romancier, à travers le personnage de Mélédouman, un prince «agni» (ethnie de la Côte d'Ivoire) pose la problématique de la quête identitaire de l'Afrique post-coloniale. Il publie en 1983 *La légende de l'éléphanteau*³³⁸, une œuvre qui passera totalement inaperçue. Il faudra attendre 1992 pour qu'il sorte de sa traversée du désert par la publication d'un autre roman: *Silence, on développe*.³³⁹ Jean-Marie Adiaffi s'est éteint le 15 novembre 1999 à Abidjan. De lui, les lecteurs retiendront un farouche défenseur des traditions africaines. À tel point qu'il n'a pas hésité à demander aux Africains de rejeter les religions importées à savoir le Christianisme et l'Islam pour adopter le «Bossonisme»³⁴⁰, considéré comme la véritable religion des noirs.

Porquet Dieudonné Niangoran a vu le jour en 1948 à Korhogo dans l'extrême nord de la Côte d'Ivoire. Il est l'un des inventeurs de la «Griotique»³⁴¹, un mélange d'art

³³⁶ Jean-Marie Adiaffi: *La carte d'identité*, Abidjan, CEDA, 1980.

³³⁷ Jean-Marie Adiaffi: *D'éclaires et de foudre*, Abidjan, CEDA, 1980.

³³⁸ Jean-Marie Adiaffi: *La légende de l'éléphanteau*, Paris, Éditions de l'Amitié, 1983.

³³⁹ Jean-Marie Adiaffi: *Silence, on développe*, Ivry-Sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1992.

³⁴⁰ Le Bossonisme signifie adoration du fétiche dans la langue agni.

³⁴¹ Le néologisme est de Niangoran Porquet.

traditionnel des griots africains et celui d'une esthétique moderne. Dans une interview qu'il a accordée le 20 décembre 1983 au journal ivoirien «Fraternité Matin, il explique la «Griotique» de la façon suivante: «Ne pouvant plus supporter les chaînes redoutables des lois théâtrales importées d'Occident, mal à l'aise dans les règles contraires à l'esthétique négro-africaine, nous avons construit notre propre système dramatique: j'ai nommé la Griotique». Le fondateur de la «Griotique» a publié deux œuvres: un «Guiodrame», un néologisme qu'il a créé pour désigner sa pièce de théâtre: *Saba ou La grande Afrique* (1978). Il a publié en 1985 une œuvre poétique intitulé *Zahoulides*. Mais les critiques vont accuser Niangoran Porquet de cristalliser toute son énergie sur la dimension théorique de son art, au détriment d'une présence régulière sur les planches. Dans le journal *Fraternité Matin* du 18 juin 1990, Tiburce Koffi écrit: «Ne l'oublions pas que c'est sur la scène que toute théorie trouve ses meilleurs moyens d'expression et d'existence. Pour avoir ignoré cette vérité, le maître de la «Griotique» passait dans l'opinion pour un amuseur public qui s'auto-célèbre à travers un pédantisme inapproprié où les mots, fortement agités tournent forcément à vide».

3. La nouvelle génération

Ahmadou Koné est né en 1953 au Burkina Faso. Cependant, il a passé la plus grande partie de sa vie en Côte d'Ivoire où il a enseigné la littérature comparée à l'université d'Abidjan pendant plusieurs années. Il publie en 1975 son premier roman: *Les frasques d'Ebinto*³⁴² et en 1976, un deuxième intitulé *Jusqu'au seuil de l'irréel*³⁴³. Il refuse de s'arrêter en si bon chemin et il publie en 1980 une troisième œuvre: *Sous le*

³⁴² Ahmadou Koné: *Les frasques d'Ebinto*, Paris, La Pensée universelle, 1975.

³⁴³ Ahmadou Koné: *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, NEA, 1976.

*pouvoir des Blakoros*³⁴⁴. Dans le domaine du théâtre, il a écrit *Le respect des morts* suivi *De la chaire au trône*.³⁴⁵ Dans ses œuvres de façon générale, Amadou Koné met en exergue l'opposition modernité et traditions. Il critique également les dirigeants africains qui se comportent comme des «Blakoros», un mot dans la langue malinké qui signifie en français «irresponsables». Actuellement, Amadou Koné est professeur au département de français à George Town University aux États-Unis.

Joachim Bohui Dali est né en 1953 à Niagokadé-Troko dans la préfecture de Lakota. Il a fait des études de philosophie sanctionnées par un doctorat de troisième cycle. Il était maître-assistant à l'université de Côte d'Ivoire et préparait une thèse de doctorat ès lettres quand la mort l'a fauché le 25 février 1994. Bohui Dali appartient à la nouvelle génération des écrivains ivoiriens qui veulent exploiter les richesses culturelles de l'Afrique dans le domaine littéraire. Il s'est particulièrement illustré dans le domaine poétique en s'appuyant sur le mythe de «Maïé» pour faire œuvre de création littéraire. Selon ce mythe, au commencement du monde, les hommes et les femmes vivaient dans différents espaces et les deux communautés n'avaient aucun contact sexuel. À la suite d'une grande guerre entre les deux groupes, les femmes ont été vaincues et par conséquent elles sont devenues les épouses des hommes. Au total, le mythe de Maïé explique comment les femmes et les hommes se sont rencontrés. Bohui Dali a renversé dans son livre *Maïéto Pour Zékia*³⁴⁶ le mythe de Maïé. La nouvelle guerre, selon lui, n'est plus entre hommes et femmes. La guerre dans le poème de Bohui Dali est celle qui oppose le Bien au Mal. Ce jeune écrivain décédé dans la fleur de l'âge (il n'avait que 41

³⁴⁴ Amadou Koné: *Sous le pouvoir des Blakoros*, Abidjan, NEA, 1980.

³⁴⁵ Amadou Koné: *Le respect des morts* suivi *De la chaire au trône*, Paris, Hatier, 1980.

³⁴⁶ Bohui Dali: *Maïéto Pour Zékia*, Abidjan, CEDA, 1988.

ans) nous laisse deux textes poétiques: *Maiéto Pour Zékia* et *Kostas Georgiu ou la chanson du péril mercenaire*³⁴⁷ qui critique l'impérialisme occidental en Afrique.

Régina Yaou N'Doufou est née en 1955 à Dabou, une ville située au sud de la Côte d'Ivoire. Après ses études secondaires au lycée classique et au lycée technique d'Abidjan, elle s'est envolée pour la France où elle a obtenu un diplôme d'études générales de l'université de Tours. Elle travaille actuellement aux Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI). Cette femme qu'on dit passionnée de littérature est auteur de plusieurs romans. Il s'agit, entre autres, de *Lezou Marie ou les écueils de la vie*,³⁴⁸ *La révolte d'Affiba*,³⁴⁹ *Aihui Anka*.³⁵⁰ Dans *La révolte d'Affiba*, Regina Yaou s'insurge contre certaines traditions africaines qui empêchent la femme, après la perte de son époux, d'hériter de ce dernier. Son héroïne Affiba, qui a séjourné pendant de longues années en Europe, de retour en Afrique, se révolte contre les traditions ancestrales et contre sa mère qui ne comprend pas que sa fille veuille changer l'ordre établi, pour autant défavorable aux femmes. Dans *Aihui Anka*, l'écrivaine critique le rôle néfaste de la sorcellerie dans le développement de l'Afrique. Dans *Lezou Marie ou les écueils de la vie*, elle parle de la difficile condition de vie des femmes africaines qui, selon elle, n'ont que des devoirs à remplir, mais jamais de droits à revendiquer. Dans ces œuvres citées ci-dessus, l'écrivaine ivoirienne traduit les problèmes que les femmes africaines rencontrent au quotidien.

Flore Hazoumé est née en 1959 à Brazzaville au Congo. Son père est béninois, sa mère est congolaise et elle a choisi la Côte d'Ivoire comme sa patrie. Hazoumé a fait des

³⁴⁷ Bohui Dali: *Kostas Georgiu ou la chanson du péril mercenaire*, Dakar, NEA, 1990.

³⁴⁸ Regina Yaou N'Doufou: *Lezou Marie ou les écueils de la vie*, Abidjan, NEA, 1982.

³⁴⁹ Regina Yaou N'Doufou: *La révolte d'Affiba*, Abidjan, NEA, 1985.

³⁵⁰ Regina Yaou N'Doufou: *Aihui Anka*, Abidjan, NEA, 1988.

études d'anglais à l'université d'Abidjan. Considérée il y a quelques années de cela comme la benjamine de la littérature ivoirienne, elle a écrit à 25 ans, au moment où elle était encore étudiante, sa première œuvre: *Rencontres*.³⁵¹ Ensuite, elle a publié en 1994 une nouvelle intitulée *Cauchemars*.³⁵² Elle va publier d'autres œuvres à savoir *La vengeance de l'albinos*,³⁵³ *Une vie de bonne*,³⁵⁴ *Et si nous écoutions nos enfants*.³⁵⁵ Dans ses œuvres, Flore Hazoumé accorde une large place à la littérature enfantine et aux problèmes des droits de l'homme. Dans le cadre de la convention des droits de l'enfant en 1996, elle a écrit des nouvelles qui ont été mises en images par l'UNICEF.

Werewere Liking est née en 1950 à Bondé au Cameroun. Comme beaucoup d'Africains de sa génération, elle a choisi la Côte d'Ivoire comme sa patrie. À la tête de sa célèbre troupe théâtrale: «Le Kiyi Mbock», elle parcourt les quatre coins du monde pour promouvoir son théâtre rituel. Dramaturge et metteur en scène, elle ne se contente pas de monter que sur les planches. Elle est également l'auteur de plusieurs livres. On peut citer, entre autres, *La puissance du Um*,³⁵⁶ *Une nouvelle terre*; suivi de *Du sommeil d'injuste: théâtre-rituel*,³⁵⁷ *Orphée-dafric*,³⁵⁸ *Elle sera de jaspé et de corail*,³⁵⁹ *Une vision de Kaydara d'Hamadou-Hampaté Bâ*,³⁶⁰ *Un touareg s'est marié à une pygmée, épopée m'vet pour une Afrique présente*.³⁶¹ Dans ces œuvres généralement, Werewere Liking milite pour le brassage des cultures. *Un touareg s'est marié à une pygmée* symbolise la

³⁵¹ Flore Hazoumé: *Rencontres*, Abidjan, NEA, 1984.

³⁵² Flore Hazoumé: *Cauchemars*, Abidjan, Edilis, 1994.

³⁵³ Flore Hazoumé: *La vengeance de l'albinos*, Abidjan, Edilis, 1996.

³⁵⁴ Flore Hazoumé: *Une vie de bonne*, Paris, Agence de la francophonie, 1999.

³⁵⁵ Flore Hazoumé: *Et si nous écoutions nos enfants*, Abidjan, CEDA, 2002.

³⁵⁶ Werewere-Liking: *La puissance du Um*, Abidjan, CEDA, 1979.

³⁵⁷ Werewere-Liking: *Une nouvelle terre*; suivi *Du sommeil d'injuste: théâtre-rituel*, Abidjan, NEA, 1980.

³⁵⁸ Werewere-Liking: *Orphée-dafric*, Paris, l'Harmattan, 1981.

³⁵⁹ Werewere-Liking: *Elle sera de jaspé et de corail*, Paris, l'Harmattan, 1983.

³⁶⁰ Werewere-Liking: *Une vision de Kaydara d'Hamadou-Hampaté Bâ*, Abidjan, NEA, 1984.

³⁶¹ Werewere-Liking: *Un touareg s'est marié à une pygmée, épopée m'vet pour une Afrique présente*, Montréal, Éditions Lansman, 1992.

rencontre entre un homme qui vient de la forêt et une femme, originaire du Sahel. Cette union symbolise également la rencontre entre la terre et l'eau, le ciel et le vent. Cinéaste, peintre, danseuse, écrivaine, Werewere Liking est une artiste complète dont le talent dans le domaine de la culture est reconnu sur le plan national et international. Elle a obtenu en 1993 le prix Fonlon Nichols en littérature africaine pour son ouvrage: *Elle sera de jaspé et de corail*³⁶² et son dernier livre intitulé *La mémoire amputée: mères Naja et tantes Roz: Chant-roman*³⁶³ a reçu le «Noma Award», un prix qui récompense les meilleures œuvres en littérature africaine.

Anne-Marie Adiaffi est née en 1951 à Abengourou dans l'est de la Côte d'Ivoire. Après l'obtention de son diplôme de secrétaire bilingue à Dakar, elle travaille comme secrétaire dans une banque à Abidjan. Elle publie en 1984 sa première nouvelle: *Une vie hypothéquée*.³⁶⁴ Aussitôt, elle est accusée de plagiat par un certain Zodekon et d'usurpation de nom par Jean-Marie Adiaffi. Femme d'abnégation, elle ne cède pas aux intimidations de toutes sortes. Elle persévère dans le difficile chemin de l'écriture et en 1989, elle confond ses détracteurs en publiant un second roman: *La ligne brisée*,³⁶⁵ qui traite des problèmes que rencontrent les couches défavorisées de la société. Elle est décédée en 1995 à Abidjan laissant derrière elle deux petits enfants.

Tanella Suzanne Boni est née en 1954 à Abidjan. Elle a fait son école primaire dans le nord de la Côte d'Ivoire, ses études secondaires à Abidjan et ses études supérieures à Toulouse, puis à Paris d'où elle est sortie docteur d'État ès lettres. Actuellement, elle enseigne la philosophie à l'université d'Abidjan. De 1991 à 1997, elle a été présidente de

³⁶² *Elle sera de jaspé et de corail, Ibid.*

³⁶³ Werewere Liking: *La mémoire amputée, mères Naja et tantes Roz: Chant-roman*, Abidjan, NEI, 2004.

³⁶⁴ Anne-Marie Adiaffi: *Une vie hypothéquée*, Abidjan, NEA, 1984.

³⁶⁵ Anne-Marie Adiaffi: *La ligne brisée*, Abidjan, NEA, 1989.

l'Association des écrivains de Côte d'Ivoire (AECI). Elle a publié en 1984 un recueil de poèmes: *Labyrinthe*³⁶⁶ et en 1990, un roman intitulé *Une vie de crabes*.³⁶⁷ Tanella, dans ses romans parle de la condition de la femme africaine, des problèmes de la jeunesse africaine confrontés au chômage et à la drogue et de la misère grandissante dans les pays africains.

Maurice Bandaman est né en en 1962 à Toumodi. Ancien président de l'Association des écrivains de Côte d'Ivoire (AECI). Il fait partie des jeunes talents de la littérature ivoirienne. Il s'est révélé véritablement dans le monde littéraire en 1987 avec la publication d'une nouvelle intitulée *Une femme pour une médaille*.³⁶⁸ Six ans après, il publie un conte romanesque: *Le fils de-la-femme mâle*.³⁶⁹ Très rapidement, la critique salue ce nouveau venu dans le monde littéraire et il est lauréat en 1993 du «Grand Prix littéraire d'Afrique noire» pour son conte romanesque: *Le fils de-la-femme mâle*. En 1997, il publie: *La Bible et le fusil*. Depuis l'année 2000, Maurice Bandaman a décidé de faire de la politique. Actuellement, il a été élu en 2001 maire indépendant de Taabo, une ville située au centre de la Côte d'Ivoire et il est également porte-parole des maires libéraux, association politique proche du Rassemblement des Républicains (RDR), principal parti de l'opposition ivoirienne en Côte d'Ivoire.

Isaïe Biton Koulibaly est né en 1949 à Abidjan. Il a été nommé en 1993, responsable au service littéraire des Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI). Cet écrivain qui utilise sa plume pour traduire dans ses œuvres les souffrances et les joies de la majorité de ses concitoyens est beaucoup apprécié des femmes, des jeunes et des couches

³⁶⁶ Tanella Boni: *Labyrinthes*, Paris, Éditions Akpagnon, 1984.

³⁶⁷ Tanella Boni: *Une vie de crabes*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1990.

³⁶⁸ Maurice Bandama: *Une femme pour une médaille*, Abidjan, CEDA, 1987.

³⁶⁹ Maurice Bandaman: *Le fils de-la-femme mâle*, Paris, l'Harmattan, 1993.

défavorisées. On peut citer, entre autres nouvelles qu'il a écrites les suivantes: *Ah! Les femmes*;³⁷⁰ *Ah! Les hommes*;³⁷¹ *Encore les femmes... Toujours les femmes*.³⁷² Dans ces ouvrages, Biton Koulibaly fait une caricature de la femme moderne qui est en proie avec les problèmes d'argent, de rivalités féminines. Il conteste dans ses romans l'idée selon laquelle la femme est le sexe faible. Il a écrit un roman: *Le domestique du président*.³⁷³ Cet homme, obsédé de femmes dans ses œuvres fait partie des écrivains ivoiriens qui produisent régulièrement.

Véronique Tadjo est née en 1955 à Paris d'un père ivoirien et d'une mère française. Elle a enseigné pendant plusieurs années à l'université de Côte d'Ivoire avant de s'installer à Nairobi (Kenya). Elle vit actuellement avec son mari en Afrique du sud. Son premier recueil de poèmes: *Latérite*³⁷⁴ a eu le prix littéraire de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT). Après *Latérite*, elle a écrit *À vol d'oiseau*³⁷⁵, *La chanson de la vie, recueil de contes de nouvelles*³⁷⁶, *Le royaume aveugle*³⁷⁷ et *Mamy Wata et le monstre*,³⁷⁸ qui a obtenu en 1993, le «Prix Unicef à la Biennale des Arts et Lettres» de Dakar. Dans ses ouvrages de façon générale, Véronique Tadjjo plaide pour l'enfance déscolarisée et elle en appelle à l'humanisme des pays riches pour aider ceux du tiers monde. Dans son livre intitulé *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*.³⁷⁹, elle parle de la détresse des enfants du Rwanda qui aujourd'hui, à cause de la

³⁷⁰ Isaïe Biton Koulibaly: *Ah! Les femmes*, Lomé, Éditions Haho, 1987.

³⁷¹ Isaïe Biton Koulibaly: *Ah! Les hommes*, Lomé, Éditions Haho, 1991.

³⁷² Isaïe Biton Koulibaly: *Encore les femmes... Toujours les femmes*, Lomé, Éditions Haho, 1995.

³⁷³ Isaïe Biton Koulibaly: *Le domestique du président*, Abidjan, CEDA, 1981.

³⁷⁴ Véronique Tadjjo: *Latérite*, Paris, Hatier, 1984.

³⁷⁵ Véronique Tadjjo: *À vol d'oiseau*, Paris, Nathan, 1986.

³⁷⁶ Véronique Tadjjo: *La chanson de la vie, recueil de contes de nouvelles*, Paris, Hatier, 1989.

³⁷⁷ Véronique Tadjjo: *Le royaume aveugle*, Paris, l'Harmattan, 1990.

³⁷⁸ Véronique Tadjjo: *Mamy Wata et le monstre*, Abidjan, NEI, 1993.

³⁷⁹ Véronique Tadjjo: *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000.

sanglante guerre qui a ravagé ce pays, n'ont ni père, ni mère pour s'occuper d'eux. Pour Véronique Tadjo, le génocide est le «Mal absolu» qu'il faut exorciser par l'écriture:

Le génocide est le Mal absolu. Sa réalité dépasse la fiction. Comment écrire sans parler du génocide? L'émotion peut aider à faire comprendre ce qu'a été le génocide. Le silence est pire que tout. Détruire l'indifférence. Comprendre le sens réel du génocide, l'accumulation de la violence au fil des années. L'oralité de l'Afrique est-elle un handicap pour la mémoire collective? Il faut écrire pour que l'information soit permanente. L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir.³⁸⁰

³⁸⁰ *L'ombre d'Imana, Ibid.*, p. 38.

BRÈVE PRÉSENTATION DE L'AUTEUR

Souleymane Fofana est originaire de la Côte d'Ivoire où il a vu le jour et a reçu son éducation scolaire. En 1991, il a obtenu une licence de lettres modernes à l'université d'Abidjan-Cocody et en 1992, un certificat de maîtrise (C2) en méthodologie de la recherche. À la faveur de la restauration du multipartisme en Côte d'Ivoire en 1990, il se lance à partir de 1993 dans le journalisme où il fait une brillante carrière. En 1998, il est nommé pour le prix des Droits de l'homme à la faveur d'un concours organisé par l'Union européenne, la Fondation Friedrich Ebert de Côte d'Ivoire, l'Union Nationale des Journalistes de Côte d'Ivoire (UNJCI), et l'Organisation de la Liberté de la Presse, de l'Éthique et de la Déontologie (OLPED) pour ses articles intitulés: 'Enjeux électoraux de l'an 2000 en Côte d'Ivoire' (*Le Jour* 1031, 1032 et 1034 des 9, 10, et 13 juillet 1998). Deux années plus tard, il est doublement nommé au titre du prix Ebony qui consacre les meilleurs journalistes ivoiriens pour ses articles: 'États-Unis: Le rêve brisé des immigrants africains' (*Le Jour* du vendredi 28 janvier 2000) et pour son interview intitulée: Martin Bléou, président de la Ligue Ivoirienne des Droits de l'Homme (LIDHO): 'Il y a deux Côte d'Ivoires: celle des jouisseurs et celle des gémissieurs' (*Le Jour* du mardi 22 juin 1999).

Dans le cadre de ses fonctions journalistiques, il a collaboré avec des revues internationales, entre autres, *Afrique Education*, un journal basé à Paris qui traite des problèmes éducatifs des pays africains. Invité en juin 1995 à Bangui (Centrafrique) à un séminaire international, il a prononcé une conférence sur la situation du livre scolaire en Côte d'Ivoire. Il a participé du 21 au 28 Août à Moncton au Canada aux trente et unième assises de la Presse francophone dont le thème était: 'Formation et Perfectionnement'.

Depuis Août 2001, il poursuit des études doctorales en lettres modernes à Louisiana State University (USA) où il a obtenu en 2003 une maîtrise en français.

Ses publications dans le domaine académique comprennent les articles suivants: 'La Question de l'Existence dans *L'Aventure ambiguë*', *French Interdisciplinary*, New York, Vol. 2, (Printemps 2003): 50-65 et 'La littérature vietnamienne entre modernité et traditions: étude des romans *Celui qui règnera* et *Frères de sang*' dans *Chimères*, Université de Kansas, Vol. 27, (Printemps 2003): 59-79.

VITA

Souleymane Fofana is from Ivory Coast in West Africa where he was born and raised. He received a bachelor's degree in French studies in 1991 from the University of Abidjan as well as a certificate of 'maîtrise' (C2) in research methodology in French studies in 1992. In 1993, after the restoration of a multi-party system in the Ivory Coast in 1990, he decided to pursue a career in journalism. In 1998, he was nominated for the prize recognizing outstanding journalists on Human Rights founded by European Union, the German Foundation Friedrich Ebert in Ivory Coast, the National Union of Ivory Coast Journalists (UNJCI) and the Organization of Press Freedom and Professional Ethics (OLPED). The articles nominated include the 'electoral stakes in Ivory Coast' (*Le Jour*, 1031, 1032 and 1034 of the 9, 10, and 13 July 1998). Two years after (2000), he participated in a competition and was nominated an award honoring the best journalists of his country. The titles of these articles include 'United State of America: the broken dream of African Immigrants' (*Le Jour*, January 28, 2000) and for the interview entitled 'Martin Bleou, chairman of Ligue Ivoirienne des Droits de l'Homme' (LIDHO): there are two Ivory Coasts: the one of the have and the other of the have not' (*Le Jour*, June 22, 2000). In his work as a journalist, he wrote several articles for International newspapers such as *Afrique Education*, an educational journal based in Paris (France). In June 1995, he lectured at Bangui (Central Africa) on the situation of the 'School book' in Ivory Coast. From August 21st to August 28, he participated in the 31st conference of the International Union of Journalists and the French Language (UIJPLF) in Moncton (Canada). Since August 2001, he is enrolled in the doctoral program in the French

department at Louisiana State University (USA) where he obtained a Master's in French studies in 2003.

His publications to date include: 'The Question of Existence in *L'Aventure ambiguë*', *French Interdisciplinary*, New York, Vol. 2, (Spring 2003): 50-65 and 'The Vietnamese Literature between Modernity and Traditions: the study of the novels: *Celui qui règnera* and *Frères de sang*' in *Chimères*, University of Kansas, Vol. 27, (Spring 2003): 59-79.