Le recyclage des mythes et légendes : pour une dynamique dramaturgique dans les théâtres d'Afrique noire francophone.

Edwige Gbouablé[18]
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody
(Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ

Le recyclage des mythes et des légendes dans les textes théâtraux africains crée un déplacement poétique qui se traduit par une mutation des catégories dramatiques. La fable, le dialogue, les personnages et l'espace-temps, en effet, se construisent à l'image des phénomènes étranges que charrient ces récits oraux. Il est clair que les mythes et les légendes jouent un rôle important dans le dispositif dramatique. Ce sont des sources de fécondité pour les théâtres africains qui s'ouvrent inéluctablement sur d'autres réalités scripturales. De là, peut naître un décloisonnement du genre dramatique capable, avec ses nouvelles formes audacieuses, de répondre aux exigences du monde actuel.

INTRODUCTION

Les mythes et les légendes sont un terreau dans lequel Caya Makhélé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko et Bernard Zadi Zaourou enracinent certaines de leurs pièces. Ce retour aux temps ancestraux

[18] Maître-assistante à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody (Côte d'Ivoire), Edwige Gbouablé est membre fondateur de ARTS (Atelier de Recherches Théâtrales et Scéniques) et du SefeA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité — Université Paris III Sorbonne Nouvelle). Elle est auteur de plusieurs publications dans le domaine du théâtre africain et contribue actuellement à l'élaboration d'une encyclopédie électronique des dramaturgies afro-caribéennes, coordonnée par Sylvie Chalaye, Directrice du SeFeA.

constitue moins une reprise d'histoires fantastiques et merveilleuses qu'un moyen de réinventer un théâtre « libre », en exploitant le potentiel structurel de ces récits oraux. C'est un théâtre qui passe allègrement les frontières des genres et qui s'ouvre ainsi à d'autres codes scripturaux. Il s'agit de voir comment le mythe et la légende sont recyclés et intégrés dans l'espace dramatique pour contribuer, par les déplacements poétiques qu'ils suscitent, à l'enrichissement de la forme théâtrale. Un tel recyclage permet manifestement d'organiser autrement l'écriture des catégories dramatiques. La fable, par exemple, revêt un caractère mythique. Et sa transmutation impacte les autres composantes du texte théâtral qui s'inscrit, par conséquent, dans une esthétique du fantastique. Il s'ensuit des enjeux dramaturgiques et socio-culturels essentiels.

Nous analyserons cette dynamique du recyclage des mythes et légendes à la lueur des pièces telles que *La fable du cloître des cimetières*, *Sortilèges* et *L'étrangère* (de Caya Makhélé) *Io* (de Kossi Efoui), *Tous bas…si bas* (de koulsy Lamko) et *La Guerre des femmes* suivi de *La Termitière* (de Bernard Zadi Zaourou).

I. LE CARACTÈRE MYTHIQUE DE LA FABLE DRAMATURGIQUE

Inspirée des mythes et des légendes, la fable rend compte d'histoires étranges où l'espace-temps, les personnages et leurs discours sont conditionnés par la présence de forces surhumaines—nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'esthétique du fantastique. Il s'agit de situations surréalistes qui dépassent l'entendement du lecteur-spectateur. *L'étrangère* de Caya Makhélé rappelle les légendes des Bacchantes et de Lysistrata d'Aristophane. Elle met en scène le conflit entre pouvoir spirituel et pouvoir politique. Le « porte-pouvoir » (2013 :13), BALIKOUL, rentre en guerre contre YÉMANJA la prêtresse qu'il accuse de semer le trouble dans sa cité. Cette fille des dieux vaudou, s'est donnée pour mission, de retour de l'exil, de pacifier le pays qui sombre dans des affrontements, la famine et l'injustice. Elle y instaure les « toucanades », (2013 : 10) une sorte de rite qui inverse les valeurs, brave les interdits en vue de recomposer les rapports entre les personnes et de donner surtout le pouvoir à la femme. C'est un combat mystique dans lequel interviennent des forces surnaturelles qui soumettent tous les soldats de BALIKOUL, envoûtent les hommes

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

entièrement abandonnés aux mains des Touloulous. Toutes les tentatives pour assassiner YÉMANJA échouent puisqu'elle résiste aux balles et traverse les murs des prisons. La déesse finit par avoir raison de BALIKOUL. Elle lui jette un sort qui le conduit au parricide, puis à l'exil afin d'expier ses fautes. Cette malédiction, YÉMANJA la prononce à la fin de la pièce et soumet ainsi le pouvoir politique :

> BALIKOUL, je te condamne à refaire le parcours de tes ancêtres. Tu seras docker à Marseille, éboueur à Amsterdam, mendiant à Manhattan, clandestin à Paris, cireur de chaussures à Bahia, prêcheur à Harlem et dealer à Bogotà. Tu vivras l'opprobre, tes enfants traîneront ta malédiction à travers le monde, personne ne les reconnaîtra comme des humains, ils seront toujours chassés des tables garnies, oubliés au fond des cales ou jetés en pleine mer. Tu rencontreras toutes les barbaries que les dieux ont semées en ce monde. Tu feras la guerre dans des armées étrangères et détruiras d'innombrables villes. Pour avoir douté de mon retour, tes descendants connaîtront une pénible existence sur ta propre terre. Tes fils désormais condamnés à bâtir le monde des hommes, en retour, ne recevront que crachats, morves et cordes à pendu, jusqu'au jour où pour leur délivrance, les armes miraculeuses seront retrouvées. Voilà ce que j'annonce, moi fille des mers et des océans. (2013 : 50)

Cette imprécation de la prêtresse projette le lecteur-spectateur dans un univers complexe où le vraisemblable et l'impensable se côtoient. Il en est de même avec *Sortilèges*. L'histoire dans cette pièce de Caya Makhélé fait écho, à travers le personnage d'ONDINE, aux génies des eaux (issus des mythologies germaniques et alsaciennes). L'auteur, ici, prend à contre-pied le récit originel et fait d'ONDINE, une enfant abandonnée que La MÈRE recueille par un temps d'orage, devant sa maison. L'œuvre semble mettre en scène la vie ordinaire d'une famille ; mais, la maternité miraculeuse de LA MÈRE, la violence presque démentielle d'ONDINE et l'étrangeté du visiteur qui lie dans les pensées, donnent à l'histoire, une dimension mythique.

L'histoire de *La fable du cloître des cimetières* s'apparente, quant à elle, au mythe d'Orphée descendu aux enfers pour libérer Eurydice sa bien-aimée. De même, MAKIADI, le personnage principal de la pièce, s'engage dans un voyage vers l'au-delà. Il est à la recherche d'une défunte qui prétend l'aimer et souhaite qu'il vienne la libérer de la mort. C'est un véritable parcours fait de mystères, de rencontres étranges qu'effectue cet ex-collecteur de timbre clochardisé. D'abord, MAKIADI se glisse dans un cercueil et se retrouve à la morgue municipale. Là-bas, il fait la connaissance d'une petite revenante qui l'entraîne derrière un mur (qu'elle traverse) où l'espace est envahi de brouillard et de brume,

où gisent des corps, des épaves de voitures. MAKIADI y rencontre OGBA « le dieu-diable, »[19] mangeur de chien, manipulateur qui l'oblige à se déguiser en prêtre. Interpellé par sa défunte bien-aimée, MAKIADI retourne à la morgue chercher la solution à son problème. Cette aventure du personnage principal paraît surréaliste ce d'autant plus qu'elle est impulsée et ponctuée par les courriers d'une morte qui guide ses pas.

La figure mythique grecque, Io, jadis violée et expulsée par Zeus, est ré-écrite par Kossi Efoui. Elle prend dans la pièce *Io*, la forme d'une marionnette, symbole d'une identité effritée par des années de guerre et de violence. La fable y est constituée d'entrées multiples car dans sa migration « DU PAYS D'EUROPE JUSQU'EN PAYS DU NIL JUSQU'EN PAYS D'ETHIOPIE » (2006 : 8) Io revêt les réalités du monde.

L'histoire de *La Termitière* de Bernard Zadi Zaourou se nourrit des légendes de chasseurs en pays bété[20]. L'héroïsme, mais surtout le merveilleux et le mystère qui entourent leurs aventures sont transposés sur scène à travers l'intrépidité du néophyte. Chargé de mener le combat du peuple, ce néophyte s'aventure dans les profondeurs mystérieuses et inquiétantes de la forêt, à la recherche du secret de la termitière, seul moyen de terrasser Ouga l'esprit malfaisant. C'est une marche éprouvante dans laquelle le personnage-quêteur fait des rencontres inhabituelles et vit des expériences déroutantes, hautement mystiques. Ce sont, en réalité, des obstacles à surmonter pour obtenir la clé de la liberté. Le néophyte qui deviendra à la fin de la pièce l'Initié, parviendra (à l'image du personnage mythique Djergbeubeu[21] dont il est la projection) à renverser extraordinairement un pouvoir à trois têtes : le monarque-dictateur et ses deux esprits protecteurs : Ouga, « sa force vitale » et Woudigô le « dévoreur de cerveaux » (2001 : 77). La seconde pièce de l'auteur ivoirien, *La Guerre des Femmes,* est une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition :

> la légende du Sultan Shariar et de Shéhérazade […], le mythe de Mamie Wata consacré à ce génie océanique africain, le mythe wê de Gneron

[19] C'est ainsi que se fait appeler OGBA, « *un dieu banni, devenu diable ambulant* » in Caya Makhélé, *La fable du cloître des cimetières suivi de Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.48

[20] Le Bété est une ethnie de Côte d'Ivoire localisée dans le Centre-Ouest et le Sud-Ouest de ce pays.

[21] Djergbeugbeu est dans la tradition bété, le plus grand, le plus intrépide des chasseurs. C'est un héros dont les prouesses sont surréalistes.

> Dékan, celui de Mahié du pays Bété et enfin, le mythe Adioukrou des femmes qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant. (2001 : 7)

Comme ces récits oraux qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière, *La Guerre des Femmes* donne à voir l'origine et l'essence de certains faits tels que la vie de couple, le conflit entre l'homme et la femme. Les personnages mis en action dans la pièce sont engagés dans un processus d'initiation. Shéhérazade descendit dans les profondeurs des eaux pour y recevoir un enseignement sur le sens de la vie et des signes. Jugée apte et prête à accomplir sa mission salvatrice, la jeune femme est renvoyée par le génie de l'océan auprès du Sultan tyran, afin de libérer les femmes encore sous son joug :

> Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta puissance 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. (2001 : 23)

Il en résulte que les faits anciens nourrissent les textes dès lors qu'ils font résonner autrement les problématiques actuelles et permettent la distance nécessaire à leur résolution. On le comprend bien, les relents mythiques des histoires jouées viennent de la volonté des dramaturges de se réapproprier les récits traditionnels afin de créer de nouvelles formes théâtrales. Cela passe par un travail de démontage et de remontage des faits oraux empreints des préoccupations contemporaines. C'est pourquoi le mythe de « l'enfant prédit » caractérisant le destin particulier du Christ et présent dans d'autres traditions orales ne s'accomplira pas dans *Tous bas…Si bas*, laissant les « accroupis » (1995 : 10) dans une attente interminable. L'échec voulu de ce mythe rompt avec le monde de la facilité où l'on espère sortir de sa misère par les miracles d'un dieu bienfaisant. C'est cette absence d'engagement personnel dans la construction d'une vie meilleure que tente de dénoncer l'auteur à travers l'écriture d'un mythe avorté parce que, selon lui, faussé à la base :

> […] Mais il ne se réalise pas non plus parce qu'il faut que la société ne se complaise pas dans l'attente d'un messie, d'un "deus ex machina" qui par sa baguette magique transformerait le monde et le rendrait meilleur : une véritable leçon de prise en main de ses responsabilités et de son propre destin. (2001 :71)

De même, dans sa réappropriation du mythe grec de Prométhée, Caya Makhélé propose plutôt, à travers le parcours initiatique de MAKIADI, une descente plus profonde en soi pour recouvrer l'équilibre et la quiétude intérieure. C'est finalement un mythe de l'individu en quête du sens de la vie, mais surtout de son identité. Contrairement aux légendes des Bacchantes et de Lysistrata d'Aristophane que rappelle *L'étrangère,* cette pièce du Congolais, pose le problème du rapport entre l'Afrique et ses fils de la diaspora d'une part. D'autre part, elle dénonce la folie des pouvoirs politique et religieux qui sont aussi, constat fait des crises sociales, à « l'origine des fanatismes et des guerres fratricides de l'Histoire de l'humanité » (2013 : 4è de couverture).

L'étrangeté des histoires racontées a un impact considérable sur les autres composantes du texte théâtral qui rendent compte, par leur transmutation, d'une écriture iconoclaste.

II. UNE ESTHÉTIQUE DU FANTASTIQUE

La notion du fantastique est souvent opposée dans ses définitions au merveilleux. Elle se caractérise par l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste d'un récit. Selon le théoricien de la littérature Tzvetan todorov, le fantastique se distingue du merveilleux par l'hésitation qu'il produit entre le surnaturel et le naturel, le possible et l'impossible, le logique et l'illogique[22]. Il est clair que ce genre pousse les limites du réel à bout et fait vaciller l'esprit critique du lecteur. Dans les pièces que nous analysons, le fantastique apparait comme un moyen permettant de faire passer une volonté esthétique. Il s'exprime à travers une écriture de l'écart caractérisée par la mutation des catégories dramatiques. C'est un déplacement poétique au sein duquel le personnage dramatique mue et se métamorphose. Ce n'est plus un être qui agit de façon ordinaire et compréhensible. Il est habité ou commis par des forces supérieures qui guident ses actions. MAKIADI quittera sa vie de clochard et deviendra « une marionnette » aux mains d'une défunte qui prétend l'aimer et l'oblige à aller aux pays des morts pour la délivrer. Il se présente sous plusieurs apparences pour tromper la vigilance de ses interlocuteurs et leur soutirer des informations utiles à sa quête. Fille de l'exil venue du fin fond des océans, YÉMANJA prend la forme humaine pour mener la lutte contre BALIKOUL. Elle a, aux dires de KWALAYE, la capacité

[22] https://fr.wikipedia.org/wiki/fantastique

de prendre « le visage qu'elle veut ». Sa description – « une enchanteresse arrivée d'on ne sait où, aux cheveux perlés de serpents, au corps couvert de joyaux et de coquillages des mers lointaines […] » Caya Makhélé (2013 : 20-21) – et les prouesses que lui reconnaissent les autres personnages, donnent à voir un être mystique dont les agissements étranges mettent en crise les caractéristiques du personnage dramatique et par conséquent, les repères du public.

C'est par une écriture éclatée que Kossi Efoui représente Io. L'auteur commence par rappeler, à travers la voix de Masta Blasta, les traits du personnage mythique eschylien : fille vierge du fleuve Inachos, Io est séduite et violée par Zeus, puis transformée en vache par Héra, la femme du dieu. Elle ne prendra forme humaine qu'en atteignant les bords du Nil. Puis, il lui donne d'autres facettes. Io est d'abord une effigie dont l'image se multiplie à travers les différentes poupées Ashanti[23] nommées par Anna ainsi que par le biais de son voyage erratique qui lui vaut plusieurs appellations selon le pays qu'elle traverse. Io est ensuite assimilée aux « petites mères » (2006 : 41) violées et recueillies dans un centre pour accoucher. Finalement, par un dédoublement identitaire, Anna devient Io, Masta Blasta est prométhée et Hoochie-Koochie-man est Héphaïstos. Ces personnages sont à la fois des personnages de la pièce, du mythe et des acteurs jouant dans une compagnie en quête de public. La conception de ces êtres de papier s'inscrit dans une logique d'écriture fragmentaire, une sorte de poétique du déplacement qui restitue par couches l'histoire. Celle-ci, en effet, se raconte à tour de rôle par les personnages qui, pour finir, s'y confondent. Se mêlent à ce récit initial, les histoires personnelles de Hoochie-koochie-man et de Masta blasta qui se présentent mutuellement, l'histoire de la Compagnie de la Grande Royale et des guerres en Afrique, avec leur lot de violence. C'est une stratification scripturale qui semble faire de la pièce une quête des « traces d'Io » (2006 : 37) dont le lieu de délivrance est repoussé en terre africaine qu'elle investit de son aura mythique. L'auteur procède à une imbrication du passé et du présent, à une réinitialisation narrative dans laquelle les traits du mythe antique sont réinvestis au cœur d'une Afrique contemporaine. Cet entremêlement du mythe et de la réalité induit une mutation de l'espace qui s'éclate en des lieux divers – « les lieux de la scène s'appellent la Maison du père […] Dehors, […]

[23]L'Ashanti est une langue locale du Ghana (un pays de l'Afrique de l'ouest)

l'extrémité du monde […] le pays etc.» (2006 : 10, 17, 31) – dont l'ancrage semble se situer au niveau du « Centre » (2006 : 42), espace symbole, réceptacle de toutes les violences que décrit Kossi Efoui.

La Termitière et La Guerre des femmes de Bernard Zadi Zaourou consacrent cette écriture du fantastique à travers le didiga. C'est un art de l'impensable qui provient à la fois, selon l'auteur, « du merveilleux, du mythique, du mystique, de l'épique, du poétique musical, de l'initiation profane et sacrée » (2001 :131). C'est à l'origine le récit poétique d'un art particulier de la chasse en pays bété, marqué surtout par les aventures mystérieuses et bouleversantes de Djergbeugbeu, considéré dans la tradition comme le plus grand et le plus intrépide des chasseurs. Loin de se réduire à la traque de gibiers, ces parties de chasse étaient des moments de rencontre avec les univers de la nuit ; des moments de hautes luttes mystiques avec les esprits malfaisants de la forêt. Cet art ancestral se manifeste dans la pièce par la prépondérance de la parole à la fois proférée et médiatisée par des instruments traditionnels. Image projetée de l'arme principale des guerriers d'antan, l'arc musical tient une place déterminante dans le langage théâtral. Il apparaît comme un personnage à part entière qui assume pleinement la progression dramatique et coordonne avec le « pédou » (2001 : 97) (flûte traditionnelle), le « kadjo » (2001 : 107) (double cloche) et le tam-tam, les différentes actions des personnages centraux. Ces formes de langage remplacent le discours classique par un dialogue qui implique aussi bien des êtres humains que des objets doués d'une capacité discursive. C'est bien le cas dans la séquence « jeu de la graine » où l'arc invite un musicien à jouer. La voix de cet instrument guide le personnage dans la recherche de la graine cachée par ses compagnons. L'angoisse et la tension que suscite l'épreuve de la graine se dénouent par le biais de l'arc dont la parole détermine le déroulement, mais aussi la fin du jeu. L'arc décide des moments de suspens qu'il choisit d'alléger et de détendre par des propos rassurants. L'échange amical entre l'arc musical et le joueur témoigne de cette atmosphère conviviale que crée la parole du « dôdô » ((2001 : 130) (nom de l'arc musical en pays bété) :

LE JOUEUR
Oui, je t'entends ! J'entends mais un instant, je viens à toi.
L'ARC MUSICAL
Je dis
LE JOUEUR
Oui
L'ARC MUSICAL

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Viens que nous jouions
LE JOUEUR
Liane d'arc !
L'ARC MUSICAL
Oui
LE JOUEUR
Liane d'arc !
L'ARC MUSICAL
Oui
LE JOUEUR
Qui résonne et raisonne !
L'ARC MUSICAL
Wouiii ! (2001 : 92)

Le « kadjo », lui, accompagne souvent les entrées scéniques du monarque dont la présence suscite une frayeur généralisée. Dans un rythme solennel, au troisième tableau, la double cloche fait les éloges du monarque et rythme également les « pas menaçants » de Ouga dont « [la] main droite, main d'effroi » est brandie comme une arme imparable. » (2001 : 107). Le « pédou » est spécialisé dans les notes mélancoliques et pétrifiantes. Il joue en alternance au deuxième tableau avec l'arc pour rythmer les différentes étapes franchies par le néophyte lors de sa périlleuse marche dans la forêt. Le tam-tam marquera par la différence de rythme observée entre la scène d'ouverture – « L'HYMNE AU TRAVAIL I » (2001 : 87) – et le quatrième tableau – « L'HYMNE AU TRAVAIL II » (2001 : 116) – le passage d'une étape initiale de paix à un moment d'intense terreur lié au travail devenu forcé. Il est désormais accompli sous la contrainte du monarque et de ses termites. D'ailleurs, le tam-tam continuera à crépiter jusqu'à la fin de la pièce comme, « un torrent d'ondes » [Zadi Zaourou (2001 :138)] pour marquer la victoire de l'Initié sur Ouga, l'oppresseur du peuple. Cet instrument a ponctué chaque mouvement des protagonistes : la marche des conjurés, le consentement au pacte de sang et le duel. Tous ces messages musicaux que coordonne la parole de l'arc communiquent des émotions qui provoquent des réactions au sein du public et des acteurs que le dialogue classique n'aurait certainement pas pu déclencher.

Bien qu'elle soit rare dans cette pièce, la parole proférée regorge de symboles qui traduisent l'irrationalité des événements mis en scène : « Dans mon pays, les brebis ont des ailes. Les poissons dorment sur le toit des cases. La pluie provoque la sécheresse et le soleil…l'i-non-da-tion…» (2001 : 108). Le caractère extraordinaire de la situation décrite, l'agencement contre-nature des mots et l'inversion de l'ordre des choses

qu'il suscite, favorise un discours poétique qui reste dans ce contexte, liée à l'impensable et au fantastique. Cette parole symbolique caractérise l'esthétique du didiga fondée sur l'oralité. En effet, les symboles qui enrichissent le texte théâtral, vont de la transparence à l'opacité la plus déroutante. On aurait dit que la fonction référentielle de la parole s'amenuise puisque l'objet du discours mythique reste très souvent méconnu du lecteur-spectateur, qui n'a pas les moyens de décoder ce discours. Par une transmutation sémantique (et certainement par un souci d'adaptation de la tradition aux réalités modernes) le dramaturge fait passer le symbole de la termitière d'une sphère ésotérique à une réalité exotérique. La termitière renvoie dans la tradition orale africaine à la chaîne des générations dans leur perpétuel effort d'union pour la construction de la cité. Elle traduit également la parole souterraine des ancêtres et constitue pour cela, aux dires de Zadi Zaourou, « une réserve de forces au sens métaphysique et mystique du terme : force = énergie vitale, puissance des légats de Dieu » (2001 :138). L'auteur convertit ce bloc de terre en son contraire ; car « du nombril de la terre », de « l'échelle entre ciel et terre » (2001 : 89), de la source vitale des vivants qu'elle était, la termitière devient par une symbolisation de 3ème degré – c'est l'auteur lui-même qui détermine les différents niveaux de symbolisation – le siège des forces destructrices (Ouga, le monarque et Woudigô) confinant le peuple dans l'indigence la plus absolue. Elle est le signe de la méconnaissance et de la négation de l'épanouissement intellectuel. De la parfaite harmonie qu'elle incarnait, la termitière est devenue un élément de déstabilisation sociale : « sa permanence signifiait que la guerre du Ouga pouvait ressurgir à tout instant. Que le ciel pouvait à nouveau périr de strangulation » (2001 : 139).

En somme, la termitière telle que peinte par le dramaturge ivoirien est l'emblème de la violence, la manifestation de la terreur qui plane comme une épée de Damoclès sur la tête des peuples africains et sur tous ceux dont la liberté est en sursis. Le mal a pris le dessus dans ce bloc de terre contemporain où résident des systèmes politiques qui ne connaissent que le langage de la violence : « Cette main qui surgit de l'ombre et qui frappe aveuglement » (2001 : 139). Du sacré qu'elle incarnait donc, la termitière est profanée au point de refléter désormais l'appauvrissement matériel et spirituel de l'être humain. La symbolisation du troisième degré, il est clair, bouleverse toute la logique du système symbolique du premier degré. Le mot mue et acquiert d'autres valeurs et des filiations nouvelles.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Cet art de la belle parole que renferme le didiga, structure également *La Guerre des femmes* composée à la fois de mythes et de légendes. La pièce est un enchâssement de récits qui s'imbriquent et se succèdent d'un tableau à un autre. Elle commence par un « tableau zéro » (2001 : 11) qui donne un aperçu, à travers le discours d'un conférencier, de la tension que renferme la relation homme/femme. Du premier tableau au dernier tableau, se joue la légende de Shariar et de Shéhérazade. Le mythe de Mamie Watta[24] interfère au deuxième tableau sous forme d'échange entre Shéhérazade la captive qui cherche des réponses à la violence du sultan et le génie des eaux africaines. La légende reprend son cours au tableau VI où Shéhérazade relate à la fin du tableau, le mythe de Mahié qui prend vie aux tableaux VII et VIII avec le dialogue des personnages du chasseur, du premier et deuxième homme, de la jeune fille, de Mahié et de Gôbo. La pièce alterne mythe et légende jusqu'à la fin du tableau XV où la didascalie conclusive crée une imbrication temporelle – « Bruitage et musique d'époque contemporaine : voitures qui démarrent et klaxonnent, un numéro de téléphone qu'on compose, le rythme d'un train qui fonce, des ventes de journaux à la criée, etc.…tout pour situer l'époque actuelle. » (2001 : 57) – et projette le lecteur-spectateur (au tableau XVI) dans une mairie où l'on célèbre l'union d'un couple. La cérémonie s'achève au tableau XVII par une bagarre généralisée (des deux sexes) à laquelle prennent part les nouveaux mariés. Ce recours au temps moderne prend la forme d'une réponse que l'écrivain donne au doute du Sultan Shariar sur l'existence réelle d'une guerre entre l'homme et la femme. Le dernier tableau de la pièce réunit tous les récits oraux convoqués à travers la rencontre de Mamie Wata avec Shariar et les hommes (du mythe de Mahié) qu'elle incite à prendre le cœur de Shéhérazade. Tout l'univers de la pièce est traversé et conditionné par ces récits fantastiques. Les personnages sont engagés dans un processus d'initiation, l'espace-temps est éclaté et le discours est empreint de paroles fortes dont les enjeux au théâtre sont indéniables.

III. SIGNFICATIONS ET ENJEUX DU RECYCLAGE DES MYTHES ET LÉGENDES AU THÉÂTRE

[24] Mamie Watta est le nom donné dans certaines cultures africaines, au génie des eaux.

Le recyclage des mythes et légendes au sein des œuvres théâtrales étudiées revêt des significations ainsi que des enjeux socio-culturels et dramaturgiques. Ces deux genres oraux, en effet, constituent des espaces d'apprentissage, de formation et d'information aussi bien pour le public que pour l'écrivain. On y apprend l'origine de certaines crises sociales et des techniques pour les résoudre. C'est le cas des rapports souvent tendus entre l'homme et la femme, les gouvernants et les gouvernés dans les sociétés modernes. Ils remontent, selon le mythe de Mahié, aux temps anciens où hommes et femmes vivaient en communautés séparées. A la faveur de l'aventure d'un chasseur, les hommes découvrent la société des femmes et une guerre sans merci s'engage entre ces deux groupes. Vaincues, les femmes se livrent et se soumettent aux hommes. La légende de Shariar et de Shéhérazade vient en complément au mythe pour expliquer comment les femmes pourraient se soustraire du joug de leur mari. C'est Shéhérazade, une captive du Sultan tyran Shariar, qui parviendra avec l'aide de Mamie Watta la sirène des eaux africaines – qui lui conseille d'attendrir son geôlier en lui contant le mythe de Mahié – à libérer toutes les femmes assujetties. Comme ces récits oraux qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière, *La Guerre des Femmes* constitue un espace de questionnement en vue d'acquérir la vérité et l'essence des choses. La connaissance de la vie inculquée à Shéhérazade est valable pour le lecteur-spectateur qui fait sa propre initiation par le biais du récit. L'apprentissage se réalise par conséquent à deux niveaux ; aussi bien dans la fiction (les personnages) que dans la réalité (le public). Il en est de même dans *La Termitière* où le lecteur-spectateur parcourt aux côtés du néophyte, le chemin du savoir. Il tire des obstacles et des souffrances du personnage, des leçons nécessaires à la compréhension et au dépassement de ses propres contradictions et de celles des sociétés actuelles. Il s'exerce à l'image du néophyte devenu l'Initié (à la fin de la pièce), à l'humilité dans l'apprentissage. C'est aussi cet enseignement que donne le drame de BALIKOUL qui a payé au prix fort son insoumission aux injonctions des esprits. L'histoire recyclée des mythes et légendes enrichit ainsi le lecteur-spectateur par les messages qu'elle véhicule et les leçons de morale qui en découlent. Autant que son public, l'écrivain y prend sa part de connaissance, puisqu'il s'inspire de ces récits oraux pour construire une fiction et inventer des formes d'écriture, capables de refléter la complexité des problématiques contemporaines.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les mythes et les légendes sont donc des moyens de fécondité des drames africains qui se voient doter de structures novatrices faisant résonner autrement certaines réalités (telles que la question du pouvoir, de la femme, des pratiques culturelles et cultuelles traditionnelles). Nous en voulons pour preuve, l'esthétique moderne du « Didiga » qui est née du didiga traditionnelle. C'est en associant, en effet, formes anciennes et techniques modernes, que Zadi Zaourou parvient à libérer la parole politique africaine. Il a su en tirer le rendement nécessaire pour enrichir sa propre imagination et créer des œuvres qui ne répondent pas à la seule sensibilité du public africain. « J'ai tenté dans *La Termitière* [dira l'auteur] un équilibrage méticuleux du plus grand nombre de langages possibles » (1996 :221). Il va plus loin en affirmant qu'il faut :

> Reconnaître que les anciens ont été géniaux en matière de production artistique. Mais n'éprouver aucun complexe vis-à-vis des maîtres de l'oralité. Au contraire prendre connaissance de leurs œuvres, en comprendre les fondements et principes esthétiques, créer du nouveau à partir de poncifs anciens. (1996 : 221)

Il ressort de ce discours, que les formes anciennes ouvrent aux créations dramatiques, des techniques et des horizons nouveaux. Elles donnent la possibilité aux dramaturges contemporains de repenser le théâtre dans une relation dynamique avec les autres genres, de sorte à l'enrichir d'outils permettant de le décloisonner. Le fantastique, le mystique, le merveilleux ; toute la dimension ésotérique des mythes et des légendes inscrit, en effet, les théâtres africains francophones dans un processus d'élévation vers la perfection artistique. Il est clair que les récits oraux ont des enjeux esthétiques et sociaux importants ; ce d'autant plus qu'ils permettent aux écrivains de répondre à un défi : changer le monde en dénonçant ses absurdités par des créations audacieuses. Dès lors, les repères du lecteur-spectateur s'en trouvent bousculés et ses attentes délocalisées vers des réalités qui dépassent sa raison. C'est une nouvelle relation qui le lie au texte théâtral. Le public ne cherche plus à s'identifier à ce qui se joue. Il s'inscrit dans une logique de questionnement du spectacle, en vue de comprendre et de trouver des réponses à certaines problématiques socio-politiques. L'avenir des théâtres africains et leur capacité à transformer le monde, se joue aussi dans le recyclage des genres oraux qui apparaissent finalement comme l'humus nécessaire à une dynamique dramaturgique.

CONCLUSION

Somme toute, la résurgence des mythes et des légendes impacte indéniablement l'écriture dramatique et sa réception. Ils constituent un maillon fort du dispositif dramaturgique. C'est pourquoi la fable se compose de phénomènes fantastiques et merveilleux. L'espace-temps s'éclate, les personnages et leurs discours sont empreints de symboles qui élèvent l'esprit critique et imposent aux publics d'autres codes de lecture. Une telle recomposition des catégories dramatiques féconde indéniablement l'univers théâtral de formes audacieuses capables de répondre aux défis du monde actuel.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

BENOIST, Luc. 1977. *Signes, symboles et mythes (Que sais-je ?)*. Paris : P.U.F.

BORIE, Monique. 1981. *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?,* Paris : Librairie A.-G. Nizer.

CHALAYE, Sylvie. 2001. Afrique noire, écritures contemporaines d'expression française. *Théâtre/Public*158, 71.

DECHAUFOUR, Pénélope. 2001. La poétique du mouvement dans Io. *Africulture* 86, 88-93.

EFOUI, Kossi. 2006. *Io*. Panazol : Le bruit des autres.

GBOUABLÉ, Edwige. 2011. Dramaturgie d'un théâtre en mouvement. *Africulture* 86, 59-66.

----. 2015. Les formes théâtrales endogènes : spécificités et enjeux dramatiques. Quillet, Françoise. La scène mondiale aujourd'hui, des formes en mouvements 35-4.8

KWAHULÉ, Koffi.1996. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. Paris : L'Harmattan.

LAMKO, Koulsy. 1995. *Tout bas….si bas*. Morlanwelz : Lansman.

MAKHÉLÉ, Caya,. 1995. *La fable du cloître des cimetières* suivi de *Picpus ou la danse aux amulettes*. Paris : L'Harmattan.

----. 2012. *Sortilèges*. Condé-sur-Noireau : Acoria.

----. 2013. *L'étrangère*. Condé-sur-Noireau : Acoria.

MVENG, Engelbert. 1974. *L'Art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*. Yaoundé : CLE.

PAGEAUX, Daniel-Henri.1984. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : L'Harmattan.

QUILLET, Françoise. 2015. La scène mondiale aujourd'hui, des formes en mouvements. Paris : L'Harmattan.

ROMAIN, Piana. 2011. Io, tragédie et métamorphose. *Africulture* 86, 94-105.

RYNGAERT, Jean Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre,* Paris : Bordas.

UBERSFELD, Anne. 1996. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 9. Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones. Mai 2017

ZAOUROU, Zadi Bernard. 2001. *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*. Abidjan : Neter.
----. Qu'est-ce que le Didiga ? Annales de l'Université tome XIX.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm