



REPUBLIQUE DU BENIN

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

(UAC)

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

(FLASH)

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« Espaces, Cultures et Développement »



MEMOIRE DE DEA

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

OPTION : THEATRE

SUJET

LA REPRESENTATION DE LA FEMME DANS LA DRAMATURGIE DE KOULSY LAMKO

Présenté par :
Hassan TERAP

Sous la direction de :
Monsieur Pierre MEDEHOUEGNON
Professeur Titulaire

Le Jury :

Président : Prof. Adrien HUANNOU
Rapporteur : Prof. Pierre MEDEHOUEGNON
Examineur : Dr. Pascal Okri TOSSOU (MC)

Soutenu le 24 Avril 2015

Mention : Très Bien Note obtenue : 16/20

Année Académique : 2013-2014

DEDICACE

Je dédie ce mémoire :

✓ à la mémoire de mon feu père Terap KABAK, très tôt emporté par le destin et dont l'affection me manque toujours ;

✓ à ma mère Fatimé SOROMA, qui a su habilement prendre la relève, en m'encadrant depuis mon enfance jusqu'à l'âge de ma réussite professionnelle.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer, ici, mes vifs remerciements et toute ma déférence à mon directeur de mémoire, le Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, qui a dirigé mes premiers pas dans la recherche. Je le remercie pour sa disponibilité constante, ses précieux conseils, son accueil et son humanisme.

Je voudrais aussi remercier tous les enseignants de la filière Lettres Modernes de l'Ecole Doctorale Pluridisciplinaire de la FLASH, pour m'avoir ouvert les portails de la recherche scientifique.

Je suis également reconnaissant de l'honneur que me font les membres du jury en acceptant de juger mon travail, pour l'améliorer. Qu'il me soit permis de leur témoigner ma gratitude.

A tous et à toutes, mes sincères remerciements.

SOMMAIRE

DEDICACE	i
REMERCIEMENTS	ii
SOMMAIRE.....	iii
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : CADRE CONCEPTUEL ET METHODOLOGIQUE.....	5
I-Clarification des concepts et revue de la littérature spécialisée.....	6
II- La problématique et les hypothèses de recherche	13
III- Les objectifs de recherche et les résultats attendus.....	15
IV-Les approches méthodologiques	16
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU MEMOIRE	20
CHAPITRE I : AUTEUR, CORPUS ET TYPES DE PERSONNAGES FEMININS	21
I-Auteur et pièces du corpus	21
II-Les types de personnages féminins	25
CHAPITRE II : LES DISPOSITIFS DE LA REPRESENTATION DE LA FEMME DANS LES TROIS PIECES	29
I -Les dispositifs socioculturels et politiques de la représentation de la femme	29
II- Les dispositifs de géo-marquage	35
CHAPITRE III : ESTHETIQUE ET PORTEE DE LA REPRESENTATION DE LA FEMME CHEZ KOULSY LAMKO	39
I- Nature et structure des pièces du corpus	39
II- Originalité et portée de la représentation de la femme dans les pièces du corpus	42
CONCLUSION	45
BIBLIOGRAPHIE	47
TABLE DES MATIERES	52

INTRODUCTION

La représentation sert de fondement commun à la dramaturgie et au cinéma. Dans les deux cas, elle met en scène une action jouée par des acteurs pour un public. La représentation présente deux aspects : le premier, c'est une recreation du réel mais distincte du réel ; le second aspect, c'est une construction d'une idée ou d'une image que l'on a. Bertolt Brecht a mené un travail de fond sur le rapport entre la fiction et le réel dans la création théâtrale. Pour mieux comprendre sa démarche, il pose une suite de questions : « *La fiction créée par l'écriture va-t-elle être rendue réelle par la représentation et comment concilier fiction et réalité ? La fiction doit-elle tenter de préserver à tout prix l'illusion de la réalité ou peut-elle créer une réalité totalement différente ?* »¹.

Evoquer la question de la représentation en dramaturgie revient donc à soulever le problème essentiel de la dualité fiction-réalité. Tout en se donnant à voir comme une expression du réel, la représentation théâtrale crée une illusion dans l'imagination ou dans la conscience du spectateur ou du lecteur. C'est ce que confirme Victor Hugo lorsqu'il écrit :

« *Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre* »².

Mais d'un autre point de vue, la représentation n'est pas le domaine réservé du théâtre. Elle est un concept polysémique exploité par diverses branches de la connaissance et de la recherche scientifique.

¹Bertolt Brecht, cité par Jean-Luc Vincent dans *Trois questions de dramaturgie*, Paris, Editions Gallimard, 2004, p. 4.

²Victor Hugo, Florilège cité par Jean-Luc Vincent dans *Trois questions de dramaturgie*, Op. Cit., p. 4.

En effet, la philosophie a utilisé ce concept de représentation comme une image, un dédoublement d'une apparence : le sensible est présenté une seconde fois. Dans le domaine de la peinture, la représentation peut s'observer dans la nature morte et la nature vivante.

La poésie et le roman négro-africains francophones ont souvent mis en scène le personnage de la femme, soit dans un rôle central, soit dans un rôle secondaire, avec des approches qui ont considérablement évolué de la période coloniale à nos jours. Le poète Léopold Sédar Senghor³, à travers son poème « Femme noire » tiré de *Chants d'ombre*, a célébré la beauté de la femme africaine. N'est-ce pas là une meilleure manière de représenter la femme en lui témoignant son amour et son dévouement ? Le romancier Sembene Ousmane⁴, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, a fait la description de la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger. Il n'a pas manqué de peindre la femme dans ce combat social où elle fait preuve de pugnacité et de courage à l'époque coloniale. Les braves figures féminines telles que Penda, Ramatoulaye et Maïmouna sont apparues déterminées dans la lutte aux côtés des hommes. *Une si longue lettre* de Mariama Bâ⁵ aborde la question du mariage forcé, de l'absence de droits des femmes et surtout la polygamie à travers l'héroïne, le personnage de Ramatoulaye qui est construit pour apporter sa contribution à l'émancipation de la femme. Dans le domaine plus spécifique du théâtre négro-africain francophone, le dramaturge ivoirien Bottey Zadi Zaourou⁶, dans sa pièce *La guerre des femmes*, représente la femme sous le trait des figures mythiques et complémentaires de Shéhérazade, Mahié et Mamie-Wata pour mener son combat pour l'amélioration de la condition féminine.

³ Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

⁴ Sembene Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Editions du Livre Contemporain, 1960.

⁵ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, France, Le Rocher, Collection (Motifs n° 137), 2005.

⁶ Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, Abidjan, Editions Nether, 2001.

La Camerounaise Werewere-Liking⁷ fait mener le même combat par l'héroïne éponyme de sa pièce *Singué Mura*. Pour sa part, Prosper Kompaoré⁸, le directeur de l'Atelier Théâtre Burkinabé où notre auteur Koulsy Lamko⁹ a fait sa formation de metteur en scène, a consacré plusieurs de ses créations dramatiques à la promotion de la femme. Sa pièce *Tourments de femmes* met en scène une intellectuelle africaine engagée dans la lutte pour la promotion sociale et l'émancipation de la femme. C'est dans ce cadre qu'il faut situer les pièces de Koulsy Lamko qui constituent le corpus de notre étude. Qu'il s'agisse de *Ndo kela ou l'initiation avortée*, de *Tout bas...si bas* ou de *Comme des flèches*, toutes ces pièces placent la femme au cœur de la création dramatique et en font des traitements variés qui vont du rôle traditionnel d'instrument au service de l'homme à celui d'instigateur de la prise de conscience en faveur de la libération sociale et politique.

Les intrigues développées dans les œuvres de Koulsy Lamko et la façon de construire les personnages féminins nous ont amené à choisir pour notre étude le sujet suivant :

« La représentation de la femme dans la dramaturgie de Koulsy Lamko ».

Notre travail est élaboré en deux grandes parties : la première est destinée au cadre conceptuel et méthodologique. Nous y abordons tour à tour la définition des concepts clés du sujet, la revue de littérature, la problématique et les hypothèses de recherche, les objectifs et les résultats attendus ainsi que les approches méthodologiques. La deuxième partie comporte trois chapitres qui présentent le plan détaillé du contenu du mémoire. Le premier chapitre nous

⁷ Werewere-Liking, *Singué Mura*, Abidjan, Editions EVO-KIYI, 1990.

⁸ Prosper Kompaoré, *Tourments des femmes*, Ouagadougou, juin 2004. (Inédit)

⁹ Koulsy Lamko, auteur des pièces du corpus, *Ndo kela ou l'initiation avortée*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1993 ; *Tout bas...si bas*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1995 ; *Comme des flèches*, Carnières-Morlanwelz, 1996.

donne un aperçu sur la vie de l'auteur, le corpus et les types de personnages féminins construits. Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse des dispositifs de représentation de la femme dans notre corpus. Enfin le troisième chapitre analyse les procédés de la représentation de la femme et la portée esthétique de la dramaturgie de Koulsy Lamko.

PREMIERE PARTIE
CADRE CONCEPTUEL ET
METHODOLOGIQUE

I-Clarification des concepts et revue de la littérature spécialisée

1-La théorie de la représentation

Dans notre introduction, le concept de la représentation a été abordé de manière rapide. Ici nous l'expliquons de façon plus large pour mieux aider à en appréhender les contours et les implications dans le cadre de notre étude.

Michaël Hayat définit le concept de la représentation de cette manière :

« *La représentation est le moyen d'expression, de traduction, de révélation et de création de la réalité* » et celle-ci se situe « *au cœur de la pensée individuelle, de la science, de l'art, de la philosophie* »¹⁰.

Jean-Marie Kouakou¹¹ donne aussi une définition de la représentation dans son œuvre *Les représentations dans les fictions littéraires*. Il part des notions discursives et non discursives entre la chose narrée en texte et en histoire diégétique, qui sont d'après lui, extérieures à sa nature intrinsèque. Cette approche nous présente les contenus de la représentation qui sont eux-mêmes des formes, des étendues représentatives : des signifiants. S'inscrivant dans la même veine que Jean-Marie Kouakou, Jean-Pierre Dubost¹², lui, parle de la représentation en termes des dispositifs de capture et de dispositifs d'exposition.

Ernest Gombrich¹³, quant à lui, explique la représentation à partir de l'exemple d'un enfant chevauchant un simple bâton comme s'il s'agissait d'un cheval. Dans cette représentation artistique, le bâton ne ressemble pas schématiquement à un cheval, mais il fonctionne, toutefois, comme une

¹⁰ Michaël Hayat, *Vers une philosophie matérialiste de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 8. Cité par Jean-Marie Kouakou dans *Les représentations dans les fictions littéraires*, tome 2, par les pratiques fictionnelles, Editions L'Harmattan, Collection (Afrique liberté), 2010. p. 265.

¹¹ Jean-Marie Kouakou, *Les représentations dans les fictions littéraires*, tomes 1, théories et analyses, Paris, L'Harmattan, Collection (Afrique liberté), 2010. P. 19.

¹² Jean-Pierre Dubost, cité par Jean-Marie Kouakou, tome 1, Op. Cit., p.20.

¹³ Ernest Gombrich, cité par Jean-Marie Kouakou, tome 1, Op. Cit., p. 29.

représentation du cheval au sens où il est un substitut du cheval, un objet tel qu'il peut assumer, pour son utilisateur, la ou les fonction(s) de ce dont il est le substitut. Nous pouvons illustrer ce point de vue par l'observation de Kendall Walton quand il assimile l'activité de substitution, dans la représentation, à un jeu d'enfant :

La meilleure façon d'envisager les activités auxquelles « participent » les œuvres appartenant aux arts de la représentation, activités qui leur donnent tout leur intérêt, c'est de les inscrire dans le prolongement des jeux de faire-semblant pratiqués par les enfants. En fait, je plaide pour qu'elles soient elles-mêmes considérées comme des jeux de faire-semblant, et je tâcherai de montrer que les œuvres appartenant aux arts de la représentation fonctionnent comme des supports dans de tels jeux, de même que les poupées et les ours en peluche dans les jeux des enfants¹⁴.

A ces définitions, nous associons la définition sémiotique de la représentation, telle qu'elle est proposée par Greimas et Courtès dans *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Les deux auteurs définissent la représentation comme un « *concept de philosophie classique qui, utilisé en sémiotique, institue de manière plus ou moins explicite que le langage aurait pour fonction d'être à la place d'autre chose, de représenter une réalité (...), les mots n'étant que des signes ; des représentations des choses du monde* »¹⁵.

Ces définitions générales de la représentation nous permettent d'aborder, à présent, son application au théâtre.

1-1-La théorie de la représentation et son application au théâtre

Si, comme nous l'avons dit dans l'introduction de la présente étude, il est généralement admis que la représentation est indissociable de l'expression théâtrale, les avis des théoriciens sont partagés sur son mode de fonctionnement.

¹⁴ Kendall Walton, cité par Jean-Marie Kouakou, tome 1, idem, p. 30.

¹⁵ A. J. Greimas et Courtès, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1989, P. 11, cité par Jean-Marie Kouakou, tome 1, idem, p. 27.

Deux grandes tendances se dessinent autour de la question avec quelques nuances à l'intérieur de chaque tendance. Nous avons, d'un côté, la théorie aristotélicienne qui considère la représentation au théâtre comme une *mimesis*, c'est-à-dire comme une imitation du réel ; et de l'autre, la théorie de Bertolt Brecht qui fait de la représentation un art de la distanciation qui consiste à amener le spectateur à dépasser l'illusion théâtrale et à considérer ce qui se passe devant lui, sur la scène, comme un jeu de divertissement possible parmi d'autres possibles.

Pour Aristote en effet, la représentation tragique imite en idéalisant. Elle montre sur la scène des actions qui font appel à la crainte et à la pitié. Le plaisir est évoqué par des émotions qui sont purifiées, par le principe de « la catharsis »¹⁶. S'inscrivant dans la même veine, la typologie platonicienne distingue les règles des genres littéraires en se fondant sur le théâtre, « *le genre mimétique par excellence puisqu'il met en scène le fictif comme s'il était réel* ». La mimesis selon Platon « *suppose l'existence de deux objets, le modèle et l'objet créé, qui entretiennent entre eux une relation complexe de similitude et de dissemblance. L'objet d'art n'est jamais duplication du réel, mais il transfigure dans une forme idéale, processus qui lui confère une sorte d'éternité* »¹⁷. Diderot¹⁸ se rapproche de ce point de vue en parlant du mimétisme intégral comme seul paramètre de réussite de l'art. Pour lui, le but visé n'est plus la participation du spectateur mais son hallucination.

A côté de cette théorie de la représentation fondée sur la mimesis ou l'imitation du réel, Bertolt Brecht¹⁹ oppose une autre théorie, celle de « la distanciation », qui sollicite du spectateur une réflexion permanente. Brecht

¹⁶ « La catharsis » est une décharge émotionnelle, un effet de purification produit chez un spectateur par une représentation dramatique selon Aristote.

¹⁷ Platon, cité par Marie Claude Hubert dans *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 11.

¹⁸ Denis Diderot cité par Jean-Jacques Roubine dans *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Bordas, 1990.

¹⁹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1990.

propose des interruptions pendant le déroulement du théâtre afin d'introduire des passages narrés ou des chansons, de manière à faire prendre au spectateur une distance à l'égard de la pièce et de l'acteur. Le décor et les costumes contribuent aussi à intensifier cette distanciation. A ce niveau, le spectateur se rend compte du caractère illusoire du théâtre, et ne doit pas, contrairement à ce que demande la catharsis aristotélicienne, être prisonnier de l'action. Il doit plutôt voir la représentation comme une parabole des rapports sociaux et se poser la question de savoir comment le problème soulevé pourrait être résolu. Brecht incite le spectateur à une réflexion distancée et au questionnement. C'est pourquoi, il désillusionne intentionnellement le spectateur, pour faire apparaître la différence entre le spectacle et la vie réelle.

Antonin Artaud²⁰ s'inscrit dans la même logique que Brecht pour rejeter la reproduction de la réalité en transformant le spectacle en une espèce d'hallucination.

Au-delà des théories développées par les uns les autres, nous pensons que, si la représentation au théâtre est une imitation telle que définie dans la théorie aristotélicienne, elle est aussi plus que cela. Un peu comme le dit Brecht, sur la scène théâtrale le jeu de l'acteur et l'histoire jouée font appel à l'imagination et comportent une part de rêve ou d'illusion. Mais, à notre avis, la représentation théâtrale n'est ni exclusivement mimétique du réel ni exclusivement un jeu de distanciation. Le plus important au théâtre, pour nous, est d'amener le spectateur à appréhender le message véhiculé dans une démarche d'identification, autant qu'à faire l'expérience d'un divertissement sain. C'est dans ces deux perspectives qu'est orientée la présente étude sur la représentation de la femme dont nous jugeons utile de préciser un peu plus le contour dans l'explication ci-dessous.

²⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 2002.

1-2-Explication du concept de la représentation de la femme

En matière de création artistique ou culturelle, on peut définir la représentation de la femme comme une construction ou une reconstruction imaginaire ou réelle, sur le plan de la fiction, de l'image de la femme, de ses comportements, de son univers mental ou psychologique et de ses relations avec son environnement. La représentation de la femme dans l'art est un ensemble de conceptions esthétiques, sociologiques, morales, etc., que l'artiste projette dans son œuvre sur la femme. Quand nous parlons de la représentation de la femme dans la dramaturgie de Koulsy Lamko, nous nous référons à la construction de l'image ou des images de la femme faites par ce dramaturge dans ses œuvres, à leur traitement esthétique et à leur signification par rapport aux référents socioculturels et/ou politiques de l'environnement de l'auteur.

2- L'état de la question ou la revue de la littérature spécialisée

Des travaux de recherche sous forme de mémoires et d'ouvrages ont été consacrés à la femme dans différents domaines dont la sociologie et la littérature. Nous présentons, ci-dessous, quelques-uns de ces travaux en relation avec notre sujet.

En sociologie, nous avons consulté un mémoire de DEA intitulé *Perceptions sociales de la femme fonctionnaire à Ndjamena (Tchad)* et soutenu en 2013 à l'Université d'Abomey-Calavi. L'auteur, Cherifa Rab-ah Amine, a abordé la perception de la femme moderne fonctionnaire, à travers les coutumes et les mœurs. Elle a montré la discrimination dont cette catégorie de femmes est victime, aussi bien de la part de l'autorité traditionnelle que des instances modernes d'exercice du pouvoir public. Dans la même veine, nous avons consulté aussi

l'ouvrage *Femmes africaines en milieu rural*²¹ de Marie-Denise Riss, qui apporte un éclairage intéressant sur la condition des femmes africaines en milieu rural. Dans cette étude, Marie-Denise Riss analyse les difficultés de survie et de promotion sociale rencontrées par les femmes dans les villages du Sine Saloum au Sénégal. L'aspect particulier de cette étude, qui nous intéresse, est l'analyse faite par l'auteur des difficultés endurées par les femmes dans les travaux champêtres et domestiques, ainsi que les propositions faites en vue de la transformation de leurs conditions de vie.

Dans le champ des études littéraires, nos recherches sur Internet, nous ont permis de découvrir un mémoire de Master, soutenu en août 2013 par Véronique Grondines à l'Université de Montréal au Canada sur le sujet : *Les nouvelles représentations dramatiques de la femme québécoise (2000-2010) : Fanny Britt, Evelyne de la Chenelière et Jennifer Tremblay, un féminisme diversifié*²². Ce mémoire traite du discours social et poétique de la femme québécoise à partir de trois pièces de théâtre écrites par des femmes : *Chaque jour* de Fanny Britt (2011), *L'Imposture* d'Evelyne de la Chenière (2009) et *La Liste* de Jennifer Tremblay (2008). L'auteur étudie les manifestations du féminisme au Québec, entre 1960 et 2010, et son analyse vise à déterminer si la prise de parole féministe dans les pièces de son corpus correspond bien à la réalité de la situation des femmes québécoises.

Reine Oussou de l'Université d'Abomey-Calavi a soutenu elle aussi, en 2014, un mémoire de DEA de Lettres Modernes sur le sujet suivant : « *La relation fille-mère chez Ken Bugul à travers la trilogie : Le Baobab fou, Cendres et*

²¹ Marie-Denise Riss, *Femmes africaines en milieu rural*, Paris, L'Harmattan, 1989.

²² https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10697/Grondines_Veronique_2013_memoire.pdf, [consulté le 15 mars 2015].

braises et Riwan ou le chemin de sable ». Bien que ce mémoire traite surtout des problèmes psychologiques et de la crise identitaire chez les héroïnes de Ken Bugul, il nous intéresse, surtout l'héroïne de la pièce *Comme des flèches* dont le dramaturge Koulsy Lamko met en scène les tourments psychologiques à la suite de la maladie du SIDA contractée dans ses rapports extraconjugaux.

Dans son mémoire de Maîtrise soutenu en 2009 au Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi sur « *Images et destinée de la femme dans Cendres et braises de Ken Bugul et Verre cassé de Alain Mabanckou* », Cécile Avougnlankou analyse les images de la femme traditionnelle et celles de la femme moderne émancipée chez les deux auteurs. La femme traditionnelle est présentée comme une mère de famille, une épouse soumise et manipulée par l'homme, tandis que la femme moderne émancipée est montrée comme libérée de l'emprise de l'homme et de la société, et elle n'hésite pas à se prévaloir de sa liberté pour menacer son conjoint. Ces deux images de la femme traditionnelle et de la femme moderne sont présentées presque de la même manière dans les pièces *Ndo kela ou l'initiation avortée* et *Comme des flèches* de Koulsy Lamko.

Un autre mémoire de maîtrise du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi, soutenu en 1983 par Comlan Philippe Towanou sur « *L'image de la femme dans Doguicimi de Paul Hazoumé* », nous intéresse par l'analyse qui y a été faite de la figure de la princesse traditionnelle Doguicimi dans la civilisation du Danhomê, sous le règne du roi Guèzo. Nous avons été également intéressé par le mémoire de maîtrise soutenu dans le même département en 2004 par Marie Louise Wetshi Lopopola sur « *L'héroïsme féminin dans Kotawali de Guy Menga et Yakouta de Pius Ngandu Nkashama* ». Les deux personnages féminins, héroïnes respectives des deux œuvres du corpus, sont peints comme des figures de la réhabilitation de la femme africaine et de sa promotion au

statut de leader politique et présentent quelques similitudes avec l'héroïne précoce de *Tout bas...si bas*, âgée seulement de treize ans.

II- La problématique et les hypothèses de recherche

Nous abordons dans cette partie de notre travail, la problématique qui se dégage du sujet de l'étude, avant de formuler les hypothèses de la recherche.

1-La problématique du sujet

Dans les trois pièces de Koulsy Lamko que nous avons choisi d'étudier, les personnages féminins jouent divers rôles et les espaces géographiques dans lesquels ils évoluent sont tout aussi divers. Leurs statuts varient de celui de la femme traditionnelle au foyer à celui de la femme intellectuelle des milieux urbains, en passant par le statut de la fille mineure placée au centre de la vie d'un quartier urbain. Ces variations ne permettent pas de dégager facilement les contours de l'idée ou de l'image d'ensemble que Koulsy Lamko donne de la femme dans ses créations. De ce constat se dégage la question fondamentale suivante : quel(s) type(s) de femme(s) Koulsy Lamko met-il en scène dans son théâtre, comment et à quelle(s) fin(s) ?

Les problèmes spécifiques que soulève cette question centrale concernent respectivement le profil des personnages féminins, les dispositifs et les procédés esthétiques mis en œuvre pour la construction de leur(s) image(s), enfin l'originalité et la portée de la démarche du dramaturge Koulsy Lamko.

Pour apporter des réponses à l'ensemble de ces questions, nous proposons quelques pistes de recherche qui constituent nos hypothèses de travail.

2-Les hypothèses de recherche

En raison de la diversité des profils de femmes mises en scène dans les pièces de notre corpus, nous formulons l'hypothèse générale suivante : les divers

profils féminins mis en scène par Koulsy Lamko sont construits avec suffisamment de ressources fictionnelles pour permettre à l'analyste ou au chercheur de dégager à la fois des types de personnages féminins précis et de se faire une idée d'ensemble de la représentation de la femme dans les pièces du dramaturge tchadien. De cette hypothèse centrale découlent trois hypothèses spécifiques.

La première se présente comme suit : en considérant que la représentation de la femme est une recreation de son statut réel dans les sociétés africaines, les profils féminins qui existent dans la réalité peuvent orienter l'effort d'élaboration d'une typologie sociale des personnages féminins dans la fiction dramatique de Koulsy Lamko.

La deuxième hypothèse est formulée de la manière suivante : en dehors des profils des personnages, d'autres catégories dramaturgiques, principalement les dispositifs de création et l'espace dramatique, participent des ressources mises en œuvre par le dramaturge pour construire l'image de la femme dans ses œuvres.

La dernière hypothèse spécifique concerne la question de l'originalité et de la portée de la représentation de la femme. Nous pensons qu'on peut supposer que les types sociaux et les ressources esthétiques utilisées pour l'élaboration de l'image de la femme s'inscrivent, chez Koulsy Lamko, dans une démarche globale de défense discrète des femmes africaines de divers milieux sociaux, tout en montrant avec une relative objectivité leurs faiblesses ou leurs défauts.

A chacune de ces hypothèses, elles-mêmes inspirées des problèmes évoqués plus haut, nous faisons correspondre ci-dessous les objectifs de recherche et les résultats attendus.

III- Les objectifs de recherche et les résultats attendus

1-Les objectifs de recherche

Le présent travail de mémoire vise un objectif général et trois objectifs spécifiques.

1-1-L'objectif général

Nous voudrions décrire et analyser les types sociaux que figurent les personnages féminins et les procédés esthétiques qui sont associés à ces types pour permettre la construction de la représentation de la femme dans l'œuvre dramatique de Koulsy Lamko.

1-2-Les objectifs spécifiques

Découlant de cet objectif général, trois objectifs spécifiques sont définis et se présentent comme suit :

- identifier et analyser, du point de vue de leur rapport à la réalité, les types des femmes élaborées par Koulsy Lamko à travers les trois pièces de notre corpus ;
- montrer comment l'organisation de la fable et de l'espace dramatique contribuent à une construction originale de l'image de la femme ;
- mettre au jour la portée socioculturelle et/ou politique de ce qu'on peut appeler le projet d'écriture de Koulsy Lamko, relatif à la représentation de la femme.

Ces objectifs permettront de déboucher sur les résultats ci-après.

2-Les résultats attendus

Compte tenu de la problématique et des objectifs dégagés, les résultats attendus de notre étude sont les suivants :

- une typologie des personnages féminins représentés dans les trois pièces de notre corpus est proposée;
- les valeurs et/ou les contre-valeurs incarnées par ces personnages féminins sont identifiées et analysées ;
- un descriptif des modèles d'organisation de la fable et une caractérisation des espaces dramatiques sont proposés ;
- la portée de la construction de l'image de la femme dans le projet esthétique de Koulsy Lamko est précisée.

Pour parvenir à ces résultats, nous avons jugé utile de recourir aux approches méthodologiques que nous présentons ci-dessous.

IV-Les approches méthodologiques

Pour notre travail, nous servirons de deux approches : la Poétique et la Sociocritique.

1-La Poétique

La Poétique peut se définir comme une théorie générale de la création littéraire, applicable à divers genres littéraires. Appliquée au théâtre, elle est désignée sous le nom de poétique dramatique et vise l'étude descriptive du théâtre, de l'écriture à la mise en scène.

Pour cette approche, les mots d'une langue évoquent des images, suggèrent des sensations, des émotions. Dans son article intitulé « Linguistique et poétique », Jakobson a défini la poétique en ces termes : « *L'objet de la poétique, c'est avant tout de répondre à la question : “ Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une*

œuvre d'art ?' »²³. Nous faisons recours à cette approche pour pouvoir traiter notre sujet.

Mais, la représentation n'utilise pas le seul langage écrit pour transmettre un message au public. Elle met en jeu un texte, interprété par un comédien, qui avec son physique, lui donne vie. C'est pourquoi, la communication théâtrale se caractérise par la densité et la diversité des signes transmis au cours de la représentation. Selon les mots de Roland Barthes dans ses *Essais critiques*, « une machine cybernétique fait intervenir simultanément des informations multiples à travers le texte, le décor, les costumes, les éclairages, le jeu des acteurs, etc. Cette épaisseur des signes et des sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit »²⁴. Les pièces de notre corpus expriment des réalités africaines : l'art du griot traditionnel, la gestuelle rituelle, les chansons funéraires, avec des thèmes socialement forts comme l'initiation, l'excision, la naissance, le sida, organisés autour de l'image de la femme. Sans recourir au jeu d'acteur et aux signes visuels de la mise en scène qui ne constituent pas l'objet de notre étude ici, nous exploiterons les signes théâtraux relatifs à l'expression des catégories esthétiques négro-africaines utilisées dans la dramaturgie de Koulsy Lamko.

2-La Sociocritique

Au XX^{ème} siècle, plusieurs auteurs, à l'instar de Georg Luckas et Lucien Goldmann, ont systématisé l'approche sociocritique. Pour les tenants de cette approche, l'œuvre est un fait social, produit par une conscience plus ou moins

²³ Roman Jakobson dans son article « Linguistique et poétique » (1960), cité par Jean-Yves Tadié dans *La critique littéraire du XXème siècle*, Paris, 2000, Chez Pocket, p. 39.

²⁴ Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Points, 2002 ; la séquence que nous avons exploitée peut être consultée sur le site www.ac-nice.fr/iervalaigne/admin/administration/concertation_theatre/histoire.html, [consulté le 27 février 2015].

déterminée dans un contexte donné et destiné à un public lui-même placé dans des conditions socio-historiques précises. A ce sujet, Claude Duchet écrit :

« L'enjeu, c'est que ce qui est en œuvre dans le texte, soit en rapport au monde. La visée, (c'est) de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et, partant, production idéologique, (...) elle est un processus esthétique »²⁵.

La Sociocritique établit les liens entre la société et les œuvres. Elle *« s'intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif »²⁶*. Elle n'hésite pas à avoir recours aux éléments significatifs de la vie de l'auteur et du contexte social global (économique, culturel, politique...) pour mieux expliquer son objet d'étude, car, *« les véritables sujets de la création culturelle sont les groupes sociaux et non pas les individus isolés »²⁷*, affirme Lucien Goldmann. Pour ce dernier, l'approche sociocritique comporte deux étapes : *« On commence par déterminer les structures significatives immanentes à l'œuvre, et l'on recherchera ensuite les homologues et les relations significatives avec les structures intellectuelles, sociales, politiques et économiques de son époque »²⁸*.

C'est ainsi que la sociocritique se fonde sur deux éléments. Elle apparaît dans la notion de l'explicite, ce qui est clair et précis (ce qui est manifeste dans la représentation à travers les personnages féminins), mais aussi ce qui est abstrait, ce qui est caché. Ceci intéresse une habitude inconsciente, une manie dans le langage, les gestes, les violations des règles sociales par ces personnages féminins ou leur interlocuteur etc. Ce constat nous donne l'occasion de découvrir, dans la mise en

²⁵ Claude Duchet (sous la direction de), *La sociocritique*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1979, p. 3.

²⁶ Pierre Zima, cité par Jean-Yves Tadié, *Op. Cit.* p. 171.

²⁷ Lucien Goldmann, cité par Jean-Yves Tadié, *Op. Cit.*, p. 166.

²⁸ Lucien Goldmann, cite par Jean-Yves Tadié, *Op. Cit.*, p. 167.

scène de la femme, les pratiques sociales qui se définiront à travers les dialogues et les répliques des personnages mais aussi, un langage propre aux Africains. L'analyse nous donnera la possibilité de reconstituer le puzzle social qui se trouverait disséminé dans les pièces.

En bref, l'approche poétique et la sociocritique nous permettront, dans la deuxième partie de notre travail, de faire une étude formelle et esthétique des pièces du corpus, afin de mieux cerner les images de la femme, peintes dans la fiction dramatique de Koulsy Lamko, et d'apprécier leurs rapports avec les sociétés africaines correspondantes.

Cette première partie nous a donné la possibilité de circonscrire le champ de notre étude, d'en expliquer les concepts, la problématique, les objectifs, les résultats attendus et les hypothèses de recherche. Les approches méthodologiques choisies nous aideront à aborder la deuxième partie de notre travail.

DEUXIEME PARTIE
PLAN DETAILLE DU MEMOIRE

CHAPITRE I

AUTEUR, CORPUS ET TYPES DE PERSONNAGES

FEMININS

Le premier chapitre de notre travail est destiné à évoquer les types de personnages féminins dans les trois pièces de notre corpus. Pour ce faire, nous avons jugé utile, au préalable, de présenter rapidement l'auteur et les résumés des pièces.

I-Auteur et pièces du corpus

1-Aperçu biobibliographique sur Koulsy Lamko

Koulsy Lamko est un poète, romancier, nouvelliste et dramaturge tchadien de la diaspora, né le 25 octobre 1959 à Dadouar-Guéra (Tchad). Après avoir obtenu le baccalauréat série A4 en 1978, il commence les études à l'Université de Ndjamena, études interrompues par la guerre civile de février 1979. Il quitte alors le Tchad pour le Burkina Faso où il poursuit ses études supérieures à l'Université de Ouagadougou. Il obtient successivement les diplômes de Licence et de Maîtrise en Lettres et Arts, respectivement en 1986 et 1988.

Entre 1988 et 2003, il séjourne successivement en Côte d'Ivoire où il enseigne à Korhogo et au Togo où il reçoit une formation d'entrepreneur culturel, avant d'aller poursuivre ses études en France à l'Université de Limoges où il soutient en 2003 une thèse de Doctorat en langue et littérature française, option théâtre francophone.

Koulsy a une très riche expérience professionnelle : il a été successivement conférencier et animateur d'atelier d'écriture dans le cadre du Festival International des Francophonies en Limousin en France, directeur des projets de l'Agence Kaleido-Culture à Ouagadougou Burkina Faso, puis directeur-fondateur du Centre Universitaire des Arts de l'Université Nationale du Rwanda. Depuis 2004,

il vit au Mexique où il enseigne à l'Institut Technologique Autonome de Mexico, Temas selectos sobre Africa, département de Relations internationales.

Durant son séjour au Burkina Faso, Koulsy Lamko a évolué aux côtés de Prosper Kompaoré dans son Atelier Théâtre Burkinabé (ATB). C'est là qu'il a fait ses armes de comédien, de metteur en scène, d'encadreur de troupes théâtrales et d'auteur dramatique. Il a obtenu plusieurs prix, notamment le prix Vox Libre (Pen Català) en 2012 et celui de la Parole engagée (Pen Mexico) en 2013. En tant que dramaturge, il a créé de nombreux spectacles de théâtre et publié une dizaine des pièces dont nous avons sélectionné les trois pièces de notre corpus *Ndo kela ou l'initiation avortée*, *Tout bas...si bas* et *Comme des flèches*.

Mais Koulsy Lamko est aussi, comme nous l'avons dit plus haut, poète, romancier et nouvelliste, auteur notamment des romans *Les Racines du Yucca* (2011), *Sarh, Champ de folie* (2010), *La phalène des collines* (2000), de la nouvelle *Tous les voyants sont au rouge* (2006), du recueil de poèmes *Amargura Negra* (2005) et du poème *Festin d'assassin* (1995).

Nous allons, à présent, proposer les résumés des pièces de notre corpus.

2- Résumé des pièces du corpus

2-1- Résumé de *Ndo kela ou l'initiation avortée*

Le village de Bagoua est soumis à l'exploitation de la tribu voisine de Korlongo. Cette situation entraîne la misère de la population et une prise de conscience chez les jeunes qui rejettent les valeurs traditionnelles incarnées par les anciens et tentent de réinventer l'avenir. Pour manifester leur désapprobation, les jeunes se rendent coupables d'un sacrilège en battant le tambour initiatique. Les vieillards réagissent contre ce sacrilège avant de s'apercevoir qu'il s'agit d'une révolte contre leur pouvoir traditionnel. Ils demandent alors le soutien des femmes, mais celles-ci refusent et se rangent du côté des jeunes.

Mais les vieillards ne s'avouent pas vaincus : ils poussent leurs épouses à infiltrer le conseil des jeunes afin de les manipuler. Koro, l'épouse de l'un des vieillards, est chargée d'exécuter le plan. Le leader des jeunes, Sankadi, tombe dans le piège en acceptant dans le conseil des jeunes Koro et Ngodjo, une autre épouse de vieillards.

Mettant à exécution le plan de division des jeunes, Koro pousse le conseil à s'opposer à la cérémonie traditionnelle de l'excision programmée par la tribu hadjeray²⁹. Elle soutient Sankadi dans ce rejet de l'excision, contre l'avis de son épouse Dené et des autres jeunes du conseil. Exploitant cette dissension au sein du groupe des jeunes, les vieillards organisent un complot dirigé par Sou, l'un des jeunes, pour assassiner Sankadi. L'assassinat de Sankadi marque l'échec de la révolte des jeunes et le dénouement de la pièce.

2-2- Résumé de l'œuvre *Comme des flèches*

Amina est une institutrice, épouse d'un homme volage, Jean Bokoum, souvent absent de la maison pour diverses raisons. Un jour, sur le chemin de retour du travail, la motocyclette de l'institutrice tombe en panne. Elle se dirige vers un atelier de réparation de motocyclettes dont le propriétaire est Bouba, un jeune bachelier reconverti en mécanicien-réparateur de pneus le jour et en musicien la nuit. En réparant l'engin, Bouba profite de l'occasion pour séduire l'enseignante. Amina cède et se trouve, du coup, partagée entre ses rencontres secrètes avec son amant et son honneur au foyer. Mais de cette relation naît une maladie fatale, le SIDA, qui condamne les deux amants.

Bouba meurt du SIDA et, après son enterrement, Amina, bouleversée, revoit défiler, dans un cauchemar, les moments forts de leur amour. Tout en pensant à son

²⁹ Populations du centre du Tchad, occupant les versants des massifs de la région du Guera, le terme hadjeray désigne les montagnards.

propre sort, elle verse des larmes avant de se ressaisir et de prendre la décision courageuse d'aller avouer à son mari qu'elle porte aussi la maladie du SIDA.

2-3- Résumé de la pièce *Tout bas... si bas*

Dans un quartier défavorisé de la ville imaginaire d'Abena, le quartier des accroupis, un père de famille, découragé par son licenciement et contraint par la misère, se perche dans le « lit » des branches d'un arbre pour exprimer son désespoir. Les contraintes de la vie obligent également une grand-mère septuagénaire à lire tous les jours l'avenir dans l'eau d'unealebasse. Une fillette de treize ans, qui vit chez la grand-mère, invente alors une histoire : la naissance d'un enfant au bras pyrogravé, mis au monde par la grand-mère. Un journaliste reporter se saisit de la question et l'amplifie. Personne n'a vu l'enfant, mais des interprétations fusent de toutes parts : pour les uns, comme le personnage de l'officier, cet enfant est un porte-bonheur, il vomit des liasses d'argent ; pour les autres, comme les deux religieux (l'évêque et l'iman), l'écriture au bras de l'enfant est une révélation de Dieu, de l'abondance, de la guérison, de la délivrance, de la liberté, bref le signe d'une année de faveurs.

Madame le maire, l'officier, l'évêque, l'iman et d'autres visiteurs apportent des cadeaux et proposent leurs services soit pour inscrire l'enfant au registre spécial des naissances extraordinaires, soit pour lui proposer un nom.

Cette histoire suscite beaucoup d'espoir auprès de la foule des pauvres du quartier des accroupis, qui se ruent vers le domicile de la fillette pour voir l'enfant messie. Dans l'attente vaine de l'enfant toujours invisible, le journaliste reporter est abattu et son assassinat met fin à l'action dramatique.

II-Les types de personnages féminins

Les pièces de Koulsy Lamko nous révèlent plusieurs groupes cibles de personnages féminins. Ils dévoilent leurs caractères à travers les dialogues et les répliques dans la mise en scène. Comme dans la vie, les personnages féminins sont classés en deux groupes : il y a d'un côté ceux qui présentent un bon caractère et qui constituent des modèles sociaux, et il y a de l'autre côté, ceux qui sont mauvais de caractère, se comportent mal et, par conséquent, sont des contre-modèles sociaux. Si les deux catégories de personnages féminins sont représentées dans *Ndo kela...et Tout bas...si bas*, *Comme des flèches* met essentiellement en scène un personnage féminin représenté comme un contre-modèle social.

1-Les personnages féminins construits comme des modèles sociaux

La première pièce du corpus, *Ndo kela ou l'initiation avortée*, laisse transparaître une catégorie de personnages féminins manipulés par les vieillards et dont deux ont été acceptés par les jeunes dans leur conseil. C'est à l'intérieur de cet ensemble que se distinguent les femmes modèles et celles qui sont présentées comme des contre-modèles sociaux. Nous étudions sous cette rubrique la catégorie des femmes modèles.

Sont considérés comme des modèles, les personnages féminins qui posent de bons actes. Le personnage de Ngodjo, est d'une sincérité inégalée. Par sa présence au conseil, elle a toujours cherché à avancer un point de vue constructif, développé des idées cohérentes sans arrière-pensée. C'est l'image d'une femme traditionnelle résignée, qui accepte sa position d'infériorité comme elle le rappelle à Koro : « *Tais-toi, petite mère. Nous autres sommes condamnées au mutisme ; à rien voir, à rien entendre, à rien dire. C'est notre lot.* »³⁰.

³⁰ *Ndo kela...*, Troisième veillée, p. 44.

Dené, l'épouse du héros Sankadi, est aussi une femme d'un bon caractère. Elle est l'image de l'épouse prévenante qui accomplit fidèlement son devoir conjugal et met son mari en garde contre les dangers qui le guettent :

« *La justice n'est pas de ce monde. C'est un attribut divin...Sankadi, il ne sert à rien de vouloir redresser l'arbre tordu. L'homme est pétri dans le mal, l'orgueil, la jalousie, l'hypocrisie. Tu ne seras jamais un homme, toi ! (...) C'est ce qui te tuera* »³¹.

Dans la pièce *Tout bas... si bas*, il y a un personnage qui nous intéresse par le modèle qu'il représente : c'est la grand-mère. Dépassée par la vie, parce que son époque est révolue, elle ne comprend rien dans le changement et se contente de contempler son visage dans l'eau d'unealebasse, avec l'espoir que cela pourrait lui améliorer sa condition de vie. Bien que victime de calomnie, mise au ban de la société qui l'accuse de sorcellerie, elle est d'un bon caractère en acceptant d'accueillir la fillette de treize ans chez elle. La grand-mère se montre sage et calme tout le temps de l'agitation de la fillette.

Comme des flèches, la troisième pièce du corpus, ne présente pas de personnage modèle, mais bien au contraire, des contre-modèles.

2-Les personnages féminins traités comme des contre-modèles sociaux

Le personnage de Koro, dans *Ndo kela ou l'initiation avortée*, fait partie de contre-modèles sociaux. D'un esprit espiègle, elle est entrée au conseil pour mettre les bâtons dans les roues des jeunes, de connivence avec les vieillards qui se servent d'elle. Jamais sincère, elle dit le contraire de ce qu'elle pense, poussant Sankadi dans l'erreur, lui qui croyait en elle. Elle est un personnage vindicatif, prêt à mettre la contrée à feu et à sang quand elle dit à propos des excuses

³¹ Idem, Troisième veillée, p. 48.

adressées à la tribu voisine : « *Si nous avions été consultées, pareille bêtise ne serait pas faite. On nous agresse et c'est nous qui demandons la paix !* »³².

L'épouse de Sou, Kwassi, est un personnage espion qui sert les intérêts de sa tribu de Korlongo contre ceux de Bagoua. Elle emploie toutes les stratégies en vue de pousser son mari à être un frondeur et à casser le groupe des jeunes. C'est elle qui pousse Sou à ourdir le plan d'assassinat de Sankadi, en réveillant les vieilles blessures et les vieilles rancœurs du village : « *Nuit et jour, j'ai crié vengeance ! Sou ne m'a pas essuyé les larmes. (Elle fond en larmes) Oh père, que je suis malheureuse dans ce hameau. Kolbé, regarde ta fille qui se torture entre les mains de tes meurtriers* »³³.

Malgré son jeune âge (treize ans), la fillette est présentée dans *Tout bas... si bas* comme un personnage manipulateur. D'éducation douteuse, elle nage dans les eaux troubles et agite tout le quartier des accroupis en inventant son histoire de l'enfant au bras pyrogravé dont elle sait pertinemment qu'il n'a jamais existé.

Amina ou Elle, le personnage principal de la pièce *Comme des flèches*, est peinte comme une épouse malheureuse, délaissée et infidèle. Le paradoxe est que, malgré la maladie du SIDA qui résulte de son infidélité conjugale, elle n'éprouve pas de remords et, au contraire, rejette la responsabilité de sa situation sur l'abandon récurrent du domicile conjugal par son mari :

« *Je n'ai plus peur. Je vais le lui dire, à mon mari, à Jean. Je lui dirai que je suis malade, qu'il l'est peut-être, lui aussi. Je lui dirai qu'il est inutile de chercher le coupable...que ce pourrait bien être lui...oui, peut-être lui...Il entrera dans une violente colère. Il me battra. Il battra mes os* »³⁴.

Nous pouvons dire, en nous fondant sur les catégories de personnages féminins dégagés dans les trois pièces de Koulsy Lamko, qu'au-delà des modèles

³² Idem, Troisième veillée, p. 44.

³³ Idem, Troisième veillée, p. 53.

³⁴ *Comme des flèches*, séquence 14, p. 37.

et contre-modèles sociaux qu'ils représentent, ils laissent apparaître trois types de profils de femmes : la femme comme instrument de la tradition contre la modernité dans *Ndo kela ou l'initiation avortée*, puis l'épouse délaissée et infidèle dans *Comme des flèches* et, enfin, la femme promotrice du mythe de la libération de la cité dans *Tout bas...si bas*.

Nous nous proposons, maintenant, d'étudier les dispositifs de la représentation de ces types de femmes, dans une perspective sociocritique.

CHAPITRE II

LES DISPOSITIFS DE LA REPRESENTATION DE LA FEMME DANS LES TROIS PIECES

La représentation emploie souvent des dispositifs pour construire une fiction à partir d'un monde créé sur la base de ce qui existe réellement. Ce sont des référents auxquels l'auteur créateur a recours pour bâtir son œuvre. Dans les trois pièces de notre étude, les dispositifs de la représentation de la femme se déclinent en dispositifs socioculturels, politiques et en dispositifs physiques.

I -Les dispositifs socioculturels et politiques de la représentation de la femme

Pour mieux représenter la femme, Koulsy Lamko l'intègre dans les sociétés africaines traditionnelles des milieux ruraux d'un côté et, de l'autre, dans les sociétés africaines modernes des centres urbains. Les dispositifs socioculturels auxquels il a recours lui ont permis de construire les deux types de femmes que nous avons dégagés dans *Ndo kela ou l'initiation avortée* et dans *Comme des flèches*, c'est-à-dire la femme comme instrument de la tradition contre la modernité, puis l'épouse délaissée et infidèle.

1-Les dispositifs de construction de l'image de la femme comme instrument de la tradition contre la modernité dans *Ndo kela ou l'initiation avortée*

Le thème central de la pièce est le conflit entre la tradition et la modernité. Les dispositifs sur lesquels repose le conflit sont le conseil des vieillards, le conseil des jeunes, la tradition, la modernité, puis les femmes. Dans ce conflit, les vieillards qui sont les gardiens de la tradition sont opposés au conseil des jeunes révoltés contre l'ancien ordre de gouvernance de la société hadjeray. Le mobile du conflit, c'est la sécheresse et la misère du peuple dont les jeunes rendent responsables les vieillards. Sous la direction de Sankadi, le conseil des jeunes

révolutionnent les habitudes traditionnelles et parviennent à faire tomber la pluie et à obtenir d'abondantes récoltes de leurs productions agricoles. Mieux, sur le plan social, ils bouleversent encore la tradition en acceptant dans leur conseil les femmes, avec les mêmes pouvoirs de délibération et de décision que les hommes.

En réaction contre leur mise à l'écart par les jeunes et contre les succès de ceux-ci, les vieillards se concertent et entreprennent de manipuler les femmes pour faire échouer les jeunes, comme le montre le débat ci-dessous entre les vieillards :

Troisième vieillard : *J'ai une idée. La couleuvre aime la grenouille, n'est-ce pas ?*

Premier vieillard : *Sankadi est la couleuvre...*

Deuxième vieillard (*le mari de Koro*) : *Génial ! Ma femme...*

Troisième vieillard : *Oui...Ta femme, Koro. Elle semble prendre activement part à la folie et sera sans doute la grenouille la plus juteuse. Qu'elle demande l'entrée des femmes au conseil. Le reste se fera tout seul³⁵.*

Koro, l'épouse du deuxième vieillard, exécute le plan des anciens et, après l'entrée des femmes au conseil des jeunes, parvient à semer la discorde en poussant Sankadi à s'opposer farouchement à l'excision des filles du village, contre l'avis des autres membres du groupe des jeunes. Le personnage féminin de Kwassi, l'épouse de Sou (membre du conseil des jeunes), se laisse aussi manipuler et pousse son jeune mari à ourdir un complot avec Ngaro, un autre dissident du groupe des jeunes, pour assassiner Sankadi.

Ainsi, dans *Ndo kela...*, l'image qui est donnée de la femme, est celle d'un instrument au service de la volonté des anciens de la tribu, gardiens et défenseurs intraitables de la tradition contre toute tentative d'évolution vers la libération de la société et des femmes. Les femmes mises en scène dans la pièce de Koulsy Lamko sont des femmes de statut traditionnel africain, des paysannes et des analphabètes

³⁵ *Ndo kela ou l'initiation avortée*, troisième veillée, pp. 41-42.

plus aptes à se mettre aux ordres des anciens de la tribu et à se laisser manipuler. Cette représentation de la femme africaine traditionnelle correspond bien à l'analyse qui a été faite d'elle surtout pendant la période coloniale et les premières décennies des indépendances, comme le montre le commentaire suivant de Madame Khady Saliou dans son mémoire de DEA : « *Dans l'Afrique traditionnelle, la femme apparaissait souvent sous le caractère d'un personnage falot, reclus, résigné* »³⁶.

2-Les dispositifs de construction de l'image de l'épouse délaissée et infidèle dans *Comme des flèches*

A l'inverse de *Ndo kela ou l'initiation avortée*, l'univers de *Comme des flèches* est soutenu par deux dispositifs socioculturels opposés : d'une part le couple moderne et intellectuel formé par Amina et Bokoum, de l'autre le couple déviant de l'adultère constitué par Amina et Bouba.

Les personnages d'Amina et de Jean Bokoum forment un couple intellectuel moderne à qui il ne manque apparemment rien comme l'avoue Amina : « *Un homme, un boulot, trois gosses, une villa à la cité An 2000... ce n'est sans doute pas le paradis, mais pas non plus une situation à hurler contre le ciel.* »³⁷

Amina est une institutrice et son mari, un cadre dans son service. Mais la paix et le bonheur à l'intérieur de ce couple sont malmenés par les infidélités répétées de Bokoum, souvent absent de la maison et délaissant son épouse dans la solitude et le manque d'affection. Bokoum est en plus un mari violent qui n'hésite pas à battre sa femme au moindre reproche. Un concours de circonstances amène Amina à faire alors la rencontre du jeune mécanicien Bouba, qui change

³⁶ Khady Saliou, *L'expression de la condition féminine dans Sous l'orage, Les Soleils des indépendances, Une si longue lettre et Toile d'araignée*, mémoire de DEA, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal), 1999, p. 32. www.beep.ird.fr/collect/ressourc/index/assoc/HASH01b7.dir/THL0/0_202403.pdf [consulté le 18 mars 2015].

³⁷ *Comme des flèches*, séquence 5, p.18.

complètement le cours de sa vie. Celui-ci a pour tout confort son atelier exigu et rempli de vieux pneus. C'est pourtant lui qui comble les rêves de bonheur d'épouse délaissée d'Amina qui ne s'en cache pas : « Amina (à Bouba) : *Tu n'avais qu'un seul mot à la bouche le jour où je t'ai rencontré : amour-vie. T'en souviens-tu ?* »³⁸

A partir de là, commence pour Amina une double vie : celle de l'épouse délaissée et maltraitée dans la famille moderne, puis celle de l'amante comblée de bonheur dans le couple clandestin qu'elle forme avec son jeune mécanicien. Cependant, un piège guète le couple clandestin : c'est le SIDA dont les deux partenaires finissent par accepter la responsabilité, ainsi que l'explique Amina : « *Tu as sans doute raison. A quoi bon de chercher qui est responsable... (Plus tendrement) Allons, viens. Nous sommes UN...comme les deux ailes d'un ramier qui vole à l'assaut du vent* ». ³⁹

En somme, le couple moderne formé par Amina et Bokoum échoue malgré le confort et l'aisance matérielle relative dans lesquels vivent les deux personnages. La pièce présente Amina comme une victime de la condition faite aux femmes par la société moderne des villes africaines où, bien souvent, les maris sont absents du domicile conjugal pour diverses raisons et laissent leurs enfants et leurs épouses dans la solitude et le manque d'affection. Mais le dramaturge n'innocente pas entièrement son héroïne, puisqu'il montre les conséquences irréparables de son infidélité conjugale : l'infection par le VIH-SIDA.

Lorsqu'elle est mise en relation avec les personnages féminins de *Ndo kela...*, l'intérêt de cette représentation de la femme faite par Koulsy Lamko dans *Comme des flèches* est qu'elle met en évidence deux aspects complémentaires de la femme dans l'Afrique après les indépendances : d'un côté la femme traditionnelle des villages et des campagnes qui ne remet pas en cause l'ascendant du mari dans

³⁸ Idem, séquence 5, p.17.

³⁹ Idem, séquence 3, p.16.

le foyer, de l'autre la femme moderne des villes africaines, qui, au-delà du confort matériel, recherche son bonheur dans les tendresses et les plaisirs de l'amour intime.

Dans la troisième pièce de notre corpus, *Tout bas...si bas*, le troisième type de femme, dégagé dans notre premier chapitre, est plutôt construit par des dispositifs politiques d'ordre symbolique et métaphorique.

3-Les dispositifs de construction de l'image de la femme promotrice du mythe de la libération de la cité dans *Tout bas...si bas*

Les dispositifs symboliques et métaphoriques, ici, sont les suivants : le mythe de l'enfant messie, la fillette de treize ans et un groupe de personnages constitué par le père, la grand-mère, le reporter, l'officier, l'évêque, l'imam et le maire. C'est la fillette de treize ans qui a créé le mythe de l'enfant « messie » au bras pyrogravé et qui est censé libérer la cité de la misère dans laquelle elle est plongée. L'un des symboles de la misère du peuple est l'image du « père », un personnage qui vit perché dans le « lit » de branchages d'un arbre depuis six mois, parce qu'il a perdu son emploi et a été abandonné par son épouse et ses enfants. Il a perdu tout espoir et est disposé à se laisser mourir ainsi qu'il l'exprime dans l'aveu suivant : « *J'ai craché dans ma main. Je suis monté dans le figuier en jurant de n'en descendre que par lambeaux lorsque les termites que je cultive dans ma poignée de terre auront dévoré mon cadavre* »⁴⁰.

Un autre symbole la misère du peuple est l'image de la grand-mère penchée tous les jours sur saalebasse d'eau pour y lire un avenir tout aussi incertain que celui du père. Ces deux images symboliques de personnages sont complétées par

⁴⁰ *Tout bas...si bas*, séquence 3, p. 26.

l'attitude de la foule qui intervient vers la fin de la pièce pour voir l'enfant libérateur annoncé.

La construction de l'image de l'enfant mythique au bras pyrogravé, que personne n'a vu du début à la fin de la pièce, fonctionne à la fois comme un symbole et comme une métaphore politique, susceptible de redonner de l'espoir aux populations qui vivent dans la précarité totale et qui attendent, dans des rêves quotidiens, des signes annonciateurs de l'amélioration de leur sort. En créant ce mythe de l'enfant qui « vomit des liasses d'argent »⁴¹, la fillette, qui n'a que treize ans et qui symbolise donc un canal privilégié de l'inspiration de la divinité par sa pureté supposée, tient en otage toute la population pauvre du « Quartier des accroupis ». Aidée du journaliste reporter qui joue le rôle de son complice, elle tient aussi en otage tous les acteurs clés de la gestion de la cité : les autorités municipales, religieuses et militaires comme le maire, l'évêque, l'imam et l'officier. Ces personnages sont victimes de la mystification et se mettent à se disputer la vedette pour faire la promotion de l'enfant prédestiné.

Le reporter est le premier personnage qui fait monter en épingle le mythe de l'enfant messie. Après dix mois de travail sans salaire, il s'empare de la nouvelle de l'enfant au bras pyrogravé pour se rendre célèbre et en tirer des bénéfices substantiels. « *Ce bébé miraculé apporte le salaire* », avoue-t-il, « *ce sera un salaire costaud(...) Le bébé miraculé apporte la paix que nous n'avons jamais connue depuis trente ans de guerre et d'indépendance* »⁴².

Les autres personnages responsables de la cité s'agitent également, chacun de son côté, pour expliquer le parti à tirer de l'événement annoncé par la fillette :

L'officier : *Commandant Gou ! Je suis en mission. L'Etat-major veut prévenir contre toute émeute et toute manifestation à caractère violent.*

⁴¹ Idem, séquence 2, p. 16.

⁴² Idem, première séquence, p.13.

Les renseignements disent qu'il y a dans cette cour un bébé qui vomit des liasses d'argent.

L'évêque : *Je suis l'évêque du diocèse d'Abena. Tu parles bien, petite. Le Saint Père m'envoie remettre ces cadeaux à la famille et baptiser cet enfant miraculé (...)*

*Il vient apporter à manger aux pauvres affamés. Il vient guérir les malades, ceux qui ont le cœur brisé, les jambes et les côtes en morceaux. Il vient proclamer aux captifs la délivrance, ouvrir les portes des prisons (...)
Sortez-le que je le baptise.⁴³*

L'imam : *Il ne s'appellera rien. Il porte déjà le nom du prophète.*

Le maire : *Zut ! L'émotion ! Pas grave(...) Je vais l'inscrire personnellement au registre spécial des naissances extraordinaires.⁴⁴*

Ainsi, à travers le mythe de l'enfant au bras pyrogravé inventé par la fillette, se profile la métaphore politique des rêves de libération des peuples africains qui ploient sous le poids de la misère. La fillette apparaît, de ce fait, comme un personnage constructeur de rêves de libération politique et sociale. Par rapport à *Ndo kela...* et à *Comme des flèches* qui sous-tendent la représentation de la femme par des dispositifs socioculturels marquants de certaines catégories de femmes africaines traditionnelles et modernes, *Tout bas...si bas* met en scène la femme sous le jour d'une figure mythique et symbolique, accoucheuse de rêves de libération des pauvres.

II- Les dispositifs de géo-marquage

Les trois pièces du corpus présentent, comme dispositifs physiques ou de géo-marquage, des lieux symboliques des conditions socioculturelles des personnages féminins qui y évoluent. Pour en faire l'étude, nous évoquerons tour à tour le village de Bagoua dans *Ndo kela...*, l'atelier de Bouba et le domicile d'Amina dans *Comme des flèches* et le quartier des accroupis dans *Tout bas...si bas*.

⁴³ Idem, séquence 2, pp. 16-20.

⁴⁴ Idem, séquence 2, pp. 20-21.

1-Le village de Bagoua dans *Ndo kela ou l'initiation avortée*

Au début de la pièce, le village de Bagoua est présenté comme un lieu aride du fait de la sécheresse qui y règne. Et, malgré la maigreur des récoltes, les populations sont dépouillées de leurs provisions sous forme d'offrandes au profit de Kolbé, le prêtre de margay⁴⁵ qui les expédie chez lui à Korlongo. Mais, le mouvement de révolte initié par les jeunes transforme Bagoua en une terre fertile, avec des récoltes abondantes. La modernité portée par les jeunes a entraîné des progrès en améliorant la vie économique et sociale de la communauté.

Dans ce dispositif, les femmes ont contribué au progrès réalisé en prenant activement part, aux côtés des jeunes, aux travaux champêtres. Elles connaissent un début d'émancipation en délibérant dans le conseil des jeunes et en faisant passer leurs avis. Finalement, Bagoua fonctionne comme un espace géographique de révolution sociale et d'amorce d'émancipation des femmes, même si, comme on l'a vu, leurs meneuses Koro et Kwassi se sont laissés prendre au piège de la manipulation par les anciens.

2-L'Atelier de Bouba et le domicile d'Amina dans l'œuvre *Comme des flèches*.

A l'inverse de Bagoua qui représente tout un village, l'atelier de Bouba est un petit hangar meublé de « vieux pneus par-ci », de « chambres à air par-là » et d'une « vieille caisse à outils vide ». C'est un espace de pauvreté évidente mais qui fonctionne, sur le plan psychologique, comme un espace de bonheur pour le couple clandestin constitué par Bouba et Amina. Dans ce lieu réduit et de propreté douteuse, qui contraste avec le confort de son domicile conjugal, Amina se sent comblée d'affection. Elle trouve ce qui lui manquait à la maison : l'amour, les paroles aimables et pleines de tendresse comme dans l'exemple ci-après :

Bouba : ... *Surtout lorsqu'il y a en face de moi une cliente qui mérite qu'on ne taise pas d'éloges à son égard et qui donne envie de chanter un hymne à la*

⁴⁵ Terme qui désigne les oracles en pays hadjeray.

beauté. (Il se met à chanter sur l'air que le joueur de Kora exécute. Belle voix)⁴⁶.

A l'inverse de l'atelier de Bouba, le domicile conjugal de Jean Bokoum et d'Amina, qui est un espace de confort matériel, fonctionne sur le plan psychologique, comme un lieu de solitude et d'enfer moral pour Amina. Elle est abandonnée et se plaint de sa solitude : «*Mon mari Jean* », dit-elle, « *était encore parti : une de ses interminables missions, vraies ou fausses* »⁴⁷.

3-Le quartier des accroupis dans la pièce *Tout bas...si bas*

La marque spécifique de ce lieu, le quartier des accroupis, c'est que, du début à la fin de la pièce, il n'est pas transformé. C'est un espace de misère et qui montre comment le mythe construit par la fillette de treize ans a fonctionné comme un rêve sans effet sur les transformations attendues dans le quartier. Ce dispositif traduit l'expression du sous-développement des villes africaines où les quartiers sont habités sans lotissement. Les habitants sont susceptibles d'être déguerpis à tout moment et aucun investissement durable ne peut s'y réaliser. Si cet espace géographique est le lieu d'expression de la plupart des vices du petit peuple, il est aussi un espace où les pauvres nourrissent beaucoup de rêves de libération et de bonheur avortés. La fillette de treize ans porte symboliquement tous ces rêves qu'elle reconstruit à travers le mythe de l'enfant messie et contribue à faire, pour le compte du pauvre quartier des accroupis, une publicité qui le fait sortir de son anonymat et lui donne de l'espoir pendant un temps.

L'analyse rapide, que nous venons de faire des dispositifs socioculturels et physiques de la construction de l'image de la femme dans les trois pièces de notre corpus, donne plus d'informations sur les contours de l'univers socioculturel et géographique des personnages féminins mis en scène par le dramaturge. Les trois

⁴⁶ *Comme des flèches*, séquence 5, p. 19.

⁴⁷ *Idem*, séquence 2, p. 12.

pièces projettent des aspects complémentaires du statut de la femme en milieu traditionnel africain et en milieu urbain moderne. Ce statut varie de la soumission à l'ordre traditionnel incarné par les anciens de la tribu à la prise en otage de toute une population par une fillette illuminée, en passant par la révolte contre la condition d'épouse délaissée faite aux femmes par certains maris dans les milieux urbains modernes. En dehors de l'atelier du jeune mécanicien-réparateur qui est décrit en détail dans la pièce *Comme des flèches*, les dispositifs physiques de la représentation de la femme, comme les villages de Barlo et de Bagoua dans *Ndo kela...* ou le quartier des accroupis dans *Tout bas... si bas* sont évoqués comme des cadres de l'action dramatique, en soutien à la dimension socioculturelle des pièces.

Dans le troisième et dernier chapitre qui va suivre, nous aborderons l'analyse de l'esthétique et de la portée de la représentation de la femme chez Koulsy Lamko.

CHAPITRE III

ESTHETIQUE ET PORTEE DE LA REPRESENTATION DE LA FEMME CHEZ KOULSY LAMKO

L'esthétique est généralement définie comme la « science de l'art (qui) a pour objet le « beau » (...) et l'émotion qu'il produit chez l'homme »⁴⁸. L'esthétique théâtrale, elle, peut être définie comme « tous les éléments constitutifs du théâtre (...) : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, le décor, l'acteur, la lumière, le costume... (elle) recouvre également le processus de création et de réception de l'œuvre théâtrale »⁴⁹.

Dans le contexte de la présente étude, l'esthétique de la représentation de la femme dans *Ndo kela...*, *Comme des flèches* et *Tout bas...si bas* se dégage de la nature et de la structure des pièces, ainsi que de l'ensemble des procédés qui fondent l'originalité et le sens de la démarche du dramaturge Koulsy Lamko.

I- Nature et structure des pièces du corpus

Les trois pièces choisies pour étudier la représentation de la femme chez Koulsy Lamko sont de natures différentes. *Ndo kela...* est un conte théâtralisé, *Comme des flèches* est un monologue intérieur et *Tout bas...si bas* est une pièce plus ou moins classique structurée en séquences.

Ndo kela... se déroule sur le mode d'un conte théâtralisé, structuré en quatre veillées précédées d'un prologue et suivies d'un épilogue. Le maître de jeu ici, c'est le personnage du conteur, lui-même impliqué dans la fable, qui narre et met en scène l'histoire et les personnages de la pièce. C'est lui qui raconte et agrmente, par les interventions du chœur et du coryphée, le conflit socioculturel entre le conseil des anciens et celui des jeunes. C'est lui qui met aussi en scène les

⁴⁸ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2010, p.11.

⁴⁹ Catherine Naugrette, *Op. Cit.*, p. 39.

femmes en montrant leur adhésion enthousiaste à la lutte des jeunes pour la révolution agricole et le progrès social, même si dans leur rang se sont glissées des brebis galeuses comme Koro et Kwassi. Dans l'épilogue de la pièce, c'est encore le personnage du conteur qui dégage la dimension didactique de la fable sous forme de conseil d'espoir aux jeunes générations :

*C'est pourquoi je vous ai dit le conte
Afin que vous le racontiez à vos enfants
Car Sankadi le coquelet téméraire
A semé l'espoir dans leur petit cœur
(.....)
Quant à moi votre fidèle serviteur,
Je remets le conte où je l'ai pris.⁵⁰*

Enfin, malgré l'esthétique du conte qui la porte, *Ndo kela...* se déroule comme une pièce de progression traditionnelle avec le schéma d'intrigue classique : exposition, nœud et dénouement. L'exposition correspond au prologue et à la 1^{ère} veillée qui présentent les villages de Barlo et de Bagoua à l'heure de la veillée de contes, avec la situation de sécheresse endémique. Le nœud met en scène les effets du complot ourdi par le conseil des anciens contre les jeunes, avec la montée de la tension psychologique au moment de la discorde entre les jeunes lors de leur conseil sur l'excision. Le dénouement présente l'échec de la révolte des jeunes avec l'assassinat de leur chef Sankadi et la leçon de morale tirée par le personnage du conteur.

Comme des flèches est une pièce construite selon un schéma tout à fait différent de celui de *Ndo kela...* Il s'agit d'un monologue intérieur du personnage central de la pièce, Amina, désignée constamment par le pronom personnel « Elle » en relation avec le pronom personnel « Lui » qui désigne Bouba. L'ensemble de la

⁵⁰ *Ndo kela ou l'initiation avortée*, épilogue, pp. 69-70.

pièce est structuré en quatorze séquences et sa mise en scène s'exécute sous la forme d'une poésie orale, chantée et accompagnée par le griot, la griotte, un joueur de flûte et un joueur de kora. Toute l'histoire de la pièce se déroule comme une méditation, un examen de conscience du personnage d'Amina sur ses liaisons extraconjugales passées avec son amant Bouba, déjà mort, et dont elle vient de prendre part à l'enterrement à l'insu de son mari. Le mode d'expression esthétique qui gouverne l'histoire de la pièce est donc l'analepse au moyen de laquelle tous les autres personnages, en dehors d'Amina, sont mis en scène. En tant que personnage féminin, Amina fait resurgir dans sa conscience à la fois l'histoire et les personnages de ses frasques conjugales. La progression de l'action n'est pas nette dans cette pièce dont tout le déroulement réside dans l'examen de conscience du personnage d'Amina, en vue de se donner le courage d'aller avouer à son mari Bokoum la maladie du SIDA qu'elle a contractée au cours de ses frasques extra-conjugales.

A l'instar de *Comme des flèches*, *Tout bas...si bas* est structurée aussi en séquences, mais avec une progression linéaire en exposition, nœud et dénouement comme dans *Ndo kela...* Ici, c'est la première séquence qui expose l'événement de la pièce, l'annonce de la naissance de l'enfant messie, et présente le personnage du reporter chargé d'amplifier la nouvelle à la radio. Le développement de l'intrigue se complexifie et fait monter la tension dramatique autour du mouvement de la foule assemblée pour voir l'enfant messie et autour des tractations des personnalités fantomatiques qui proposent des fortunes et des villas pour s'arracher l'enfant. L'action se dénoue avec la mort du reporter abattu en pleine simulation de théâtre dans le théâtre.

II- Originalité et portée de la représentation de la femme dans les pièces du corpus

L'intérêt de *Tout bas...si bas* est qu'elle se développe sous la forme d'un mythe théâtralisé que les personnages mettent en scène dans une perspective de projection dans le présent. D'habitude, les spécialistes de l'analyse du mythe le définissent, ainsi que le fait Mircea Eliade dans ses essais, comme une histoire qui « raconte des événements qui ont lieu *in principio*, c'est-à-dire aux commencements, dans un instant primordial et atemporel, dans un laps de temps sacré (...) Les mythes révèlent que le Monde, l'homme et la vie ont une origine et une histoire surnaturelle et que cette histoire est significative, précieuse et exemplaire »⁵¹.

Dans le contexte de *Tout bas...si bas*, le mythe de l'enfant au bras pyrogravé, créé par la fillette, apparaît non pas comme un produit de l'histoire puisque n'étant rattaché à aucun événement reconnu, mais comme une invention de circonstance, construite à partir de la misère de la population, en vue d'en faire une « histoire surnaturelle », « significative et exemplaire ». Le recours au personnage féminin d'une fillette de treize ans pour construire ce mythe porteur d'espoir pour tout un peuple constitue une démarche tout à fait originale du dramaturge Koulsy Lamko. Une fillette de treize est un enfant et, dans la plupart des sociétés, l'enfant symbolise à la fois l'innocence, la pureté et l'avenir de l'homme. En faisant du personnage de la fillette l'auteur du mythe et l'héroïne de sa pièce, Koulsy Lamko semble à la fois se ressourcer dans les traditions socioculturelles de l'humanité et se poser en artisan de la promotion de la femme.

Dans *Comme des flèches*, l'originalité du dramaturge consiste à soutenir la fable par le recours au griot, à la griotte, aux joueurs de flûte et de kora qui

⁵¹ Cité par Pierre Médéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p. 180.

rapprochent sa pièce des procédés de création esthétique orale, en usage dans les cultures des pays sahéliens comme le Mali et le Burkina Faso où Koulsy Lamko lui-même a résidé pendant un temps. Ce mode opératoire, générateur d'émotion et de grande sensibilité, semble créer une adéquation avec l'état mental et psychologique de l'héroïne Amina, plongée dans ses souvenirs et dans son examen de conscience sur ses relations extraconjugales. Par-delà cette construction esthétique, la création et la mise en scène du personnage d'Amina s'inscrivent dans une démarche de représentation fictionnelle des conséquences malheureuses des dérives comportementales de certaines épouses en mal d'affection avec leurs maris, dans la plupart des milieux urbains africains actuels. Cette manière de représenter la femme malheureuse au foyer n'empêche cependant pas de lire la pièce de Koulsy Lamko comme une tribune de mise en cause de la responsabilité commune des couples citadins modernes dans leurs problèmes relationnels.

Comme cela a été annoncé dans la présentation de sa structure, par sa nature même de conte théâtralisé *Ndo kela...* se veut une création originale doublée, chez le dramaturge, d'une démarche militante de lutte pour le progrès social malgré les freins de certaines coutumes traditionnelles. C'est le sens des interventions du coryphée et du conteur qui, à la fin de la pièce, s'inscrivent dans une dynamique résolument optimiste sur le destin des générations montantes dont ils prédisent la libération de la misère et des freins des traditions rétrogrades :

Le coryphée (...) : *Non, je ne suis pas mort. Je ne meurs jamais. Je suis ensemencé dans les cœurs. Je germe inlassablement (...) et j'enflammerai les remparts de la misère.*

Le conteur (...) *Sankadi le coquelet téméraire*

*A semé l'espoir dans leur petit cœur.*⁵²

⁵² *Ndo kela...*, épilogue, p. 69.

Ce cri en faveur des progrès et de la libération de la société inclut aussi le sort des femmes, surtout des femmes traditionnelles qui ont été attirées par le combat du conseil des jeunes, mais dont l'enthousiasme a été étouffé par le conseil des anciens dans la pièce. A l'arrière-plan de ce didactisme féministe se profile l'engagement personnel du dramaturge Koulsy Lamko en faveur de la libération de l'ensemble des générations africaines montantes du poids de tout ce qui, dans les traditions africaines, constitue des obstacles au développement moderne.

En guise de synthèse de ce troisième chapitre, nous pouvons retenir que, du point de vue esthétique, les pièces du corpus de notre étude obéissent à une double esthétique : d'une part une structuration portée par le schéma d'intrigue de la dramaturgie classique francophone héritée de l'école coloniale (exposition, nœud et dénouement), de l'autre un ancrage dans les traditions orales africaines de l'art du conte et du griot, rythmé par la kora et la flûte des cultures traditionnelles. C'est surtout cette exploitation des canons esthétiques négro-africains qui fonde l'originalité de la création dramatique de Koulsy Lamko, dont la portée réside dans le fait que l'auteur s'engage dans une démarche de témoignage sur trois aspects de la vie des sociétés africaines de la fin du XX^{ème} siècle. *Ndo kela...* pose ainsi le problème, toujours actuel, du conflit entre la tradition et la modernité, traité sous l'angle de l'implication des femmes dans les décisions relatives à la gestion de leur communauté d'appartenance. *Comme des flèches* projette le profil de la condition des femmes africaines des milieux urbains modernes, à travers le prisme du traumatisme psychologique des séquelles des dérives comportementales. Enfin, à travers l'image d'une fillette illuminée de treize ans, *Tout bas...si bas* agite le rêve de la libération des peuples africains de la misère chronique dans laquelle ils vivent depuis les indépendances.

CONCLUSION

Nous arrivons au terme de cette étude sur la représentation de la femme dans la dramaturgie de Koulsy Lamko. Notre travail est organisé autour de deux grandes parties. La première nous a permis de traiter du cadre conceptuel et méthodologique de la recherche. Consacrée au plan détaillé du mémoire, la deuxième partie est organisée en trois chapitres.

Dans le premier chapitre, après un aperçu biobibliographique de Koulsy Lamko et un résumé du contenu de chacune des trois pièces du corpus, nous avons proposé une typologie des personnages féminins construits.

Le deuxième chapitre a traité des dispositifs de la représentation de la femme ; ils prennent en compte des aspects socioculturels, politiques et physiques. Au plan socio-culturel, la femme est représentée, tantôt comme une analphabète instrumentalisée au service de la tradition, tantôt comme une femme moderne et émancipée mais délaissée et infidèle, tantôt enfin comme une figure promotrice du mythe de la libération de la cité. En ce qui concerne les dispositifs de géo-marquage, les trois pièces du corpus situent les actions dramatiques dans les villages de Barlo et de Bagoua dans *Ndo kela ou l'initiation avortée*, dans l'atelier de Bouba et au domicile conjugal d'Amina dans *Comme des flèches*, et dans le quartier des accroupis dans la cité d'Abena dans *Tout bas...si bas*. Les villages de Bagoua et de Barlo nous renvoient au milieu traditionnel africain où la société est hiérarchisée selon le critère d'âge et surtout de genre, sur un mode phallocratique. L'atelier de Bouba et le domicile d'Amina suggèrent le double paradoxe auquel se trouve confrontée l'héroïne : dans un espace d'inconfort matériel, elle trouve le bonheur et l'affection alors que, dans le confort de son domicile conjugal, elle souffre d'un grand vide affectif. Le quartier des accroupis est l'espace dramatique

de mise en relief du personnage de la fillette de treize ans, auteur du mythe de l'enfant-messie, libérateur du petit peuple en proie à la misère.

Le troisième chapitre analyse l'esthétique et la portée de la représentation de la femme chez Koulsy Lamko. Nous nous sommes intéressé à la nature et à la structure des pièces étudiées et avons constaté que l'esthétique oscille entre structure classique, monologue intérieur et conte théâtralisé. Quant à la portée de la représentation de la femme, elle fait apparaître le dramaturge Koulsy Lamko comme un créateur fictionnel qui porte un témoignage réaliste à la fois sur les problèmes des sociétés africaines actuelles et sur la condition de la femme africaine. Malgré son statut encore largement dominé par la sujétion à l'ordre socioculturel et politique instauré par les hommes, celle-ci s'implique avec plus ou moins de succès dans la lutte pour sa libération.

Il est évident que les résultats du présent travail restent bien perfectibles pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ils ne sont que les balbutiements du débutant que nous sommes en recherche scientifique. Ensuite, le corpus est resté limité à trois créations d'un auteur dramatique qui en a bien plus. Au regard de cette préoccupation, nous pensons que, pour des travaux ultérieurs, il est possible d'étendre le corpus à d'autres œuvres de Koulsy Lamko, voire à d'autres créateurs de la sous-région de l'Afrique Centrale.

BIBLIOGRAPHIE

I-Corpus d'étude

LAMKO, Koulsy, *Ndo kela ou l'initiation avortée*, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, 1993.

LAMKO, Koulsy, *Tout bas...si bas*, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, 1995.

LAMKO, Koulsy, *Comme des flèches*, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, 1996.

II-Ouvrages théoriques et critiques sur le théâtre

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Points, 2002.

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1990.

DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.

DORT, Bernard, *Les pouvoirs du théâtre*, Paris, Editions théâtrales, 1994.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1999.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001.

ICA, *Quel théâtre pour le développement de l'Afrique*, Dakar, NEA, 1985.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CARREC Editions, 2010.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan Université, 2000.

NKASHAMA, Puis Ngandu, *Théâtre et scènes de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1993.

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Paris, Septentrion, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories de théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1988.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

VINCENT, Jean-Luc, *Trois questions de dramaturgie*, Paris, Gallimard, 2004.

III-Etudes sur la littérature

CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

TABOYE, Ahmad, *Panorama critique de la littérature tchadienne*, Ndjamena, Centre Al-Mouna, 2003.

IV-Ouvrages de méthodologie

DUCHET, Claude, *La sociocritique*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1979.

HAYAT, Michaël, *Vers une philosophie matérialiste de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

KOUAKOU, Jean-Marie, *Les représentations dans les fictions littéraires*, tomes 1 et 2, Paris, L'Harmattan, Collection (Afrique liberté), 2010.

TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Pocket, 2000.

VOUILLOUX, Bernard, *Image, représentation et ressemblance*, Paris, Belin, 2004.

V-Ouvrages d'études générales

ANTROBUS, Peggy, *Le mouvement mondial des femmes*, traduit en anglais par François FOREST, Paris, Editions de l'Atelier, 2007.

BISILLIAT, Jeanne, *Femmes du sud, chefs de famille*, Paris, Editions Karthala, 1996.

DE LAME, Danielle et Chantal ZABUS, *Changements au féminin en Afrique noire*, Anthropologie et littérature, volume II, Paris, L'Harmattan, 1999.

FUCHS, Peter, *La religion des hadjeray*, traduit de l'allemand par Hille Fuchs, Paris, L'Harmattan, 1997.

GROUPE « Afrique noire », Cahier n°11, *Histoire des femmes en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1987.

MIRCEA, Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio, 2002.

RISS, Marie-Denise, *Femmes africaines en milieu rural*, Paris, L'Harmattan, 1989.

VI-Thèse et mémoires

A- LAMKO, Koulsy, *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone*, thèse de Doctorat en langue et littérature françaises sous la direction du professeur Michel Beniamino, Université de Limoges, 2003.

Thèse

LAMKO, Koulsy, *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone*, thèse de Doctorat en langue et littérature françaises sous la direction du professeur Michel Beniamino, Université de Limoges, 2003.

B-Mémoires

AVOUGNLANKOU, Cécile, *Images et destinée de la femme dans Cendres et braises de Ken Bugul et Verre cassé de Alain Mabanckou*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2009.

RAB-AH AMINE, Cherifa, *Perceptions sociales de la femme fonctionnaire à N'Djamena (Tchad)*, mémoire de DEA en Sociologie-Anthropologie, Université d'Abomey-Calavi, 2013.

DEGBE, Marie Monique, *La femme africaine et la rencontre des cultures dans la trilogie romanesque de Ken Bugul. Le Baobab fou, Cendres et braises et Riwan ou le chemin de sable*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2002.

HODE, Cornélia Annette, *Condition féminine et révolte de la femme dans le roman féminin ouest-africain de langue française : cas de Mariam Bâ dans Une si longue lettre et d'Aminata Sow Fall dans l'ex-père de la nation*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université Nationale du Bénin, 1998.

OSSOU, Reine, *La relation mère-fille chez Ken Bugul à travers la trilogie : Le Baobab fou, Cendres et braises et Riwan ou le chemin de sable*, mémoire de DEA de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2014.

QUENUM, André Xavier, *La représentation de l'échec dans l'Ecume des jours de Boris VIAN et Esclaves de Kangni Alem*, mémoire de DEA de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2014.

TOWANOU, Comian Philippe, *L'image de la femme dans Doguicimi de Paul Hazoumè*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université Nationale du Bénin, 1983.

WETSHI LOPOPOLA, Marie, *L'héroïne féminin dans Kotawali de Guy Menga et Yakouta de Puis Ngandu Nkashama*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2004.

VII- Sites internet et dictionnaires

A-Sites internet

www.ac-nice.fr/ienvalsiagne/admin/administration/concertation_theatre/histoire.htm

[consulté le 27 février 2015]

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10697/Grondines_Veronique_2013_memoire.pdf , [consulté le 28 février 2015]

www.beep.ird.fr/collect/ressourc/index/assoc/HASH01b7.dir/THL0/0_202403.pdf, [consulté le 18 mars 2015]

B-Dictionnaires

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

TABLE DES MATIERES

DEDICACE	i
REMERCIEMENTS	ii
SOMMAIRE.....	iii
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : CADRE CONCEPTUEL ET METHODOLOGIQUE.....	5
I-Clarification des concepts et revue de la littérature spécialisée.....	6
1-La théorie de la représentation	6
1-1-La théorie de la représentation et son application au théâtre.....	7
1-2-Explication du concept de la représentation de la femme	10
2- L'état de la question ou la revue de la littérature spécialisée.....	10
II- La problématique et les hypothèses de recherche	13
1-La problématique du sujet	13
2-Les hypothèses de recherche	13
III- Les objectifs de recherche et les résultats attendus.....	15
1-Les objectifs de recherche	15
1-1-L'objectif général	15
1-2-Les objectifs spécifiques.....	15
2-Les résultats attendus	15
IV-Les approches méthodologiques	16
1-L'approche poétique	16
2-L'approche sociocritique	17
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU MEMOIRE	20
CHAPITRE I : AUTEUR, CORPUS ET TYPES DE PERSONNAGES	
FEMININS	21
I-Auteur et pièces du corpus	21
1-Aperçu biobibliographique sur Koulsy Lamko.....	21
2- Résumé des pièces du corpus	22

2-1- Résumé de Ndo kela ou l'initiation avortée	22
2-2- Résumé de l'œuvre <i>Comme des flèches</i>	23
2-3- Résumé de la pièce <i>Tout bas... si bas</i>	24
II-Les types de personnages féminins	25
1-Les personnages féminins construits comme des modèles sociaux.....	25
2-Les personnages féminins traités comme des contre-modèles sociaux	26
CHAPITRE II : LES DISPOSITIFS DE LA REPRESENTATION DE LA FEMME DANS LES TROIS PIECES	29
I -Les dispositifs socioculturels et politiques de la représentation de la femme	29
1-Les dispositifs de construction de l'image de la femme comme instrument de la tradition contre la modernité dans <i>Ndo kela ou l'initiation avortée</i>	29
2-Les dispositifs de construction de l'image de l'épouse délaissée et infidèle dans <i>Comme des flèches</i>	31
3-Les dispositifs de construction de l'image de la femme promotrice du mythe de la libération de la cité dans <i>Tout bas...si bas</i>	33
II- Les dispositifs de géo-marquage	35
1-Le village de Bagoua dans <i>Ndo kela ou l'initiation avortée</i>	36
2-L'Atelier de Bouba et le domicile d'Amina dans l'œuvre <i>Comme des flèches</i>	36
3-Le quartier des accroupis dans la pièce <i>Tout bas...si bas</i>	37
CHAPITRE III : ESTHETIQUE ET PORTEE DE LA REPRESENTATION DE LA FEMME CHEZ KOULSY LAMKO	39
I- Nature et structure des pièces du corpus	39
II- Originalité et portée de la représentation de la femme dans les pièces du corpus	42
CONCLUSION	45
BIBLIOGRAPHIE	47
TABLE DES MATIERES	52