UNIVERSITÉ D'ABOMEY- CALAVI

------@@@------

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

------@@@------

« ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT »

AD MAJOREM SCIENTIAE GLORIAM

------@@@------

THESE EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

OPTION : LITTERATURE AFRICAINE

L'INITIATION ET LE PERSONNAGE DE L'INITIE CHEZ AMADOU HAMPATE BA, OLYMPE BHELY-QUENUM ET BOTTEY ZADI ZAOUROU

JURY

Président : Professeur Emérite Adrien HUANNOU, Université d'Abomey-Calavi, (Bénin)

Rapporteur : Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey Calavi (Bénin)

Examinateurs :

- **Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo)**
- **Professeur Koutchoukalo Marcelle TCHASSIM, Université de Lomé (Togo)**
- **M. Nouréini TIDJANI-SERPOS, (MC), Université d'Abomey-Calavi (Bénin)**

Présentée et soutenue publiquement

le 12 septembre 2018 par :

BIDOUZO Epse SOGNON-DES

Nounangnon Judith

Directeur de thèse :

M. Pierre MEDEHOUEGNON

Professeur Titulaire des Universités

ANNEE ACADEMIQUE : 2017-2018

L'INITIATION ET LE PERSONNAGE DE L'INITIE CHEZ AMADOU HAMPATE BA, OLYMPE BHELY-QUENUM ET BOTTEY ZADI

- ✓ En mémoire d'Agathe AÏFI BIDOUZO, cette brave dame sans qui nous n'aurions jamais su ‘’lier le bois au bois’’.

DEDICACE

- A Dieu, notre Père, car c'est à Lui qu'appartiennent le règne, la puissance et la gloire.
- A notre père Guy-Joseph BIDOUZO qui, par ses silences évocateurs, nous a inculqué le sens du décryptage.
- A notre mère Damienne Dieudonnée HOUEMON qui nous a initiée, par sa rigueur, à la détermination et à l'abnégation.

REMERCIEMENTS

Qu'il nous soit permis, au terme de ce travail, de témoigner notre reconnaissance à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué de diverses manières à son aboutissement. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre sincère gratitude. Nos remerciements vont ainsi tout particulièrement :

- Au Professeur Pierre MEDEHOUEGNON pour sa disponibilité, sa haute perception des relations humaines et sa grande philosophie de la vie, qui nous ont littéralement dessillé les yeux ;
- Au Professeur émérite Adrien HUANNOU, pour cette mission initiatique qu'il nous a confiée. Il a non seulement su éveiller notre esprit à la recherche, mais également a mis sa confiance en nos capacités ;
- Aux professeurs Okry Pascal TOSSOU et Raphael YEBOU, pour leurs encouragements et leurs sages conseils ;
- A tous les enseignants du Département des Lettres Modernes pour leur contribution à notre formation ;
- Aux docteurs Hyacinthe OUINGNON et Romain HOUNZANDJI, nos aînés, pour leur disponibilité et leurs remarques éclairantes ;
- A nos condisciples, Romaine, Salim et Samuel, pour leurs complicités édifiantes;
- A notre cher époux Paul SOGNON-DES, pour son soutien et sa compréhension ;
- A notre sœur Mahoussi BIDOUZO et à nos chers enfants Sènankpon, Houéfa, Sèdjro, Dèhouendo et Pélagie Seho, pour la joie qu'ils nous apportent.
- Au ménage AGUIAH pour son assistance morale inconditionnelle ;

- A nos collègues et amis Conseillers Pédagogiques Fabien SATOGUINA et Mireille AHONDOUKPE pour leur disponibilité.

SOMMAIRE

DEDICACE.....III

REMERCIEMENTS.....III

SOMMAIRE VI

RESUME.....VIII

ABSTRACT IX

INTRODUCTION GENERALE 1

PREMIERE PARTIE : ASPECTS DE L'INITIATION DANS LES SOCIETES TRADITIONNELLES ET LA LITTERATURE FRANCOPHONE DE L'AFRIQUE 20

CHAPITRE PREMIER : SOCIETES ET TRADITIONS INITIATIQUES EN AFRIQUE.....22

CHAPITRE DEUXIEME : L'EXPRESSION DU PHENOMENE INITIATIQUE DANS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE 61

CHAPITRE TROISIEME : CONTEXTES D'EMERGENCE DE LA LITTERATURE INITIATIQUE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU ET PRESENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS 93

DEUXIEME PARTIE : FORMES D'INITIATION ET TYPES D'INITIES CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU.....120

CHAPITRE QUATRIEME : L'INITIATION RELIGIEUSE ET L'INITIE VODUN CHEZ OLYMPE BHELY-QUENUM.....123

CHAPITRE CINQUIEME : L'INITIATION MYSTIQUE ET LE PERSONNAGE DE L'INITIE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU.....152

CHAPITRE SIXIEME : FONDEMENTS SOCIOCULTURELS ET POLITIQUES DE L'INITIATION CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 190

TROISIEME PARTIE : MOTIFS ESTHETIQUES DU PHENOMENE INITIATIQUE CHEZ HAMPATE BA, OLYMPE-BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 216

CHAPITRE SEPTIEME : LE MERVEILLEUX, LE FANTASTIQUE ET LA DERISION AU SERVICE DE L'EXPRESSION DU FAIT INITIATIQUE CHEZ AMADOU HAMPATE BA, OLYMPE BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 218

CHAPITRE HUITIEME : LE LANGAGE SYMBOLIQUE DANS LES ECRITS INITIATIQUES DE HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 251

CHAPITRE NEUVIEME : POETIQUE DU SACRE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 300

CONCLUSION GENERALE 342

INDEX DES CONCEPTS INITIATIQUES 376

INDEX DES AUTEURS 378

TABLE DES MATIERES.....383

RESUME

L'initiation et le personnage de l'initié se révèlent comme des thèmes qui permettent de mettre en valeur l'identité culturelle des Africains. Par leurs écrits, Amadou Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, ont décrit, chacun à sa manière, le phénomène initiatique considéré comme hermétique. Les différents types d'initiation et d'initiés mis en scène traduisent les degrés de représentation que les écrivains ont du sacré et de l'initiation traditionnelle. Dans cette perspective,ils ont choisi de réactualiser l'initiation traditionnelle qui, en Afrique, revêt plusieurs formes. Les différentes œuvres examinées au cours de cette étude révèlent la volonté des auteurs de contribuer à la construction d'un discours qui autorise le lecteur à réinsérer l'Afrique dans un contexte universel. Ces différents auteurs nous permettent de lire l'expression littéraire de la symbolique initiatique, qui, nous semble-t-il, constitue une catégorie esthétique de la littérature considérée comme sacrée. Les fondements esthétiques que nous avons cernés dans cette étude nous permettent d'aider à mieux comprendre, en dépit de son caractère sacré et hermétique, l'univers initiatique négro-africain qui est une source d'enseignement et d'éducation.

Mots clés :

Initiation, symbologie, sacré, connaissance, mysticisme.

ABSTRACT

The initiation and initiated character are revealed some themes which enable to highlight Africans' cultural identity. By their writings, Amadou Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum and Zadi Zaourou have described, each at his own way, the initiatic phenomenon considered as abstruse. The various types of initiation and initiated directed convey the degrees of representation that the writers have on sacred and traditional initiation. In this purpose, they have chosen to reactualize traditional initiation which, in Africa, comprises several forms. The different works examined in this study show authors' intention to contribute at the construction of a discourse which authorizes the reader to rehabilite Africa in a universal context. These authors permit us to read the literary expression of initiatic symbolics which, it seems to us, constitutes a aesthetical category of sacred literature. The aesthetical bases that we have mastered in this work help us to better understand, in spite of its sacred and abstruse character, black-african initiatic universe which is a source of teaching and education.

Keywords: Initiation, symbology, sacred, knowledge, mysticism.

*« L'individu sent en lui un appel à la vie intérieure, à la recherche de l'invisible ; la vie spirituelle se développe, se perfectionne, s'achève par une méditation constante. L'initiation devient une opération de longue haleine, un affrontement de l'homme avec lui-même qui ne cesse qu'avec la mort ; elle devient une expérience qui s'enrichit de jour en jour, étant, en principe, plus achevé dans le vieillard que dans l'adulte, plus complète dans celui-ci que dans l'enfant » (*Zahan Dominique, *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Paris, Payot, pp.91-92.)

INTRODUCTION GENERALE

L'initiation et le personnage de l'initié constituent un thème majeur de la littérature négro-africaine francophone. Depuis les indépendances, en effet, les écrivains négro-africains d'expression française manifestent un intérêt particulier pour les croyances et les pratiques religieuses traditionnelles, tout comme pour les rites initiatiques ancestraux. Ainsi, s'est développée une littérature initiatique bâtie sur une culture de symboles et destinée à justifier cette nouvelle tendance de reconquête culturelle et identitaire. On voit bien que l'initiation joue un grand rôle dans les sociétés africaines, étant donné qu'elle constitue l'une des institutions les plus importantes de l'Afrique traditionnelle. Elle apparaît, de ce fait, comme une période charnière dans l'éducation, qui prend en charge les besoins essentiels, nécessaires au développement et à la maturation de l'individu. Reconnaissant la place primordiale de l'initiation dans l'éducation traditionnelle en Afrique, Amadou Hampaté Bâ souligne que

> le développement de la personne va s'accomplir au rythme des grandes périodes de la croissance du corps, dont chacune correspond à un degré d'initiation. L'initiation a pour but de donner à la personne psychique une puissance morale et mentale qui conditionne et aide la réalisation parfaite et totale de l'individu. [1]

Considéré depuis sa naissance jusqu'à son adolescence comme un produit inachevé, l'individu est récupéré par sa communauté de base qui s'emploie à lui léguer un ensemble de connaissances et de savoir-faire susceptibles d'accomplir sa transformation en vue de son intégration dans

[1] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religio*n), Paris, Présence Africaine, 1972, p.12.

son groupe social. Il entretient, de la sorte, avec ses pairs, des rapports de dépendance et d'équilibre, codifiés par des règles de comportement enseignées par la doctrine traditionnelle : le respect des aînés, l'obligation de solidarité, le sens du renoncement, etc. Le milieu familial est, par conséquent, perçu comme une école de vie, celle des maîtres de la parole dont la responsabilité est l'enseignement et l'éducation de la jeunesse. Cette éducation essentiellement orale est assurée par les anciens qui ont l'art d'instruire par les divertissements : contes, chants, devinettes, fables, etc. Au cours de ces activités ludiques, l'enfant reçoit, de ses aînés ou des sages, un enseignement de base qui sera ensuite approfondi durant les périodes de réclusion et d'initiation dans les bois sacrés.

Ainsi, comme le montre Pierre Héraut, dans son étude sur les « *rites de passage en Afrique* », l'initiation,

> à tous les points de vue, marque une nouvelle rupture : il faut mourir à l'enfance et se métamorphoser pour renaître pleinement à la collectivité et y adhérer de manière irréversible et indissoluble. [2]

Les spécialistes des sciences humaines et sociales et ceux des religions soulignent également la corrélation, en Afrique, entre l'éducation traditionnelle et l'initiation en montrant que les rites de passage procèdent des rituels initiatiques qui contribuent à maintenir l'ordre social séculaire et à garantir la survivance des groupes par l'ordonnancement des générations. Nous admettons, de ce fait, avec Simone Vierne que l'initiation est le

[2] Pierre Héraut, « Rites de passage en Afrique », *in Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, tome II, p.83.

« commencement d'un état qui doit amener l'homme à sa maturité, à sa perfection »[3].

On en déduit alors que la question de l'initiation et de l'initié est un fait social très structurant en Afrique traditionnelle. C'est ce qui justifie qu'elle soit aussi bien au centre des préoccupations sociologiques, anthropologiques que littéraires. Son traitement dans les créations littéraires africaines suscite un intérêt profond sur le double plan herméneutique et esthétique. C'est justement cet intérêt pour l'interprétation du phénomène initiatique et son traitement littéraire qui a motivé le choix de la présente étude sur « **l'initiation et le personnage de l'initié chez Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou**. »

Les auteurs et les œuvres qui font l'objet de notre étude ont été choisis parmi les icônes, les figures littéraires francophones de l'Afrique de l'Ouest, qui se sont illustrés par leurs approches du phénomène initiatique, surtout durant les trois premières décennies des indépendances. Ils relèvent de genres littéraires aussi variés que le conte, le roman, la nouvelle et le théâtre. Dans ce registre de création fictionnelle, ce sont les contes initiatiques de l'écrivain malien Amadou Hampaté Bâ que nous avons choisis, tandis que chez le Béninois Olympe Bhêly Quenum, nous nous sommes intéressée aux romans et aux nouvelles consacrés à l'expression du phénomène initiatique. Enfin, en matière de création théâtrale, c'est la trilogie dramatique de l'Ivoirien Bottey Zadi Zaourou sur le Didiga, qui

[3] Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, Réed.1987, p.192.

nous a paru exprimer le mieux l'approche particulière que cet écrivain fait du phénomène initiatique.

La mise en scène du parcours initiatique, les manifestations des forces ésotériques et la symbolique de l'initié varient selon les trois auteurs de notre corpus. Amadou Hampaté Bâ, s'inspirant des réalités peules et bambara, tend à présenter le parcours initiatique dans ses moindres détails. Olympe Bhêly Quenum, de son côté, insiste beaucoup plus sur l'initié accompli que sur le cheminement de l'impétrant. Bottey Zadi Zaourou, quant à lui, au regard de la culture bété, a essayé d'adapter le théâtre moderne au fait initiatique africain en s'inspirant du didiga traditionnel. Zadi Zaourou lui-même présente l'art du « didiga » comme « *la résultante du merveilleux, du mystique, de l'épique, du mystérieux…de l'initiation profane et sacrée* ».[4] Le « didiga », à la fois récit (mythe, conte, épopée), musique, poème et spectacle, se veut un apport culturel et artistique original négro-africain à la dramaturgie moderne.

Pour mieux investir la manière dont Amadou Hampaté Bâ a cerné la tradition initiatique peule et bambara, nous avons choisi la trilogie narrative *Njeddo Dewal, mère de la calamité*[5], *Kaïdara*[6] et *L'éclat de la grande étoile*[7]. On remarque qu'il existe une certaine continuité et une véritable interdépendance entre ces trois contes ; ce qui a fait dire à Hélène

[4] Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, in Postface, N.E.I, Abidjan, p. 131.
[5] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de calamité* suivi de *Kaïdara*, in *Contes initiatiques peuls*, Abidjan, NEI, 1993, 309p.
[6] Idem.
[7] Amadou Hampaté Bâ, Lilyan Kesteloot Christiane Seydou Alfâ Ibrahim Sow, *L'éclat de la grande étoile* in *Récits initiatiques*, classiques africains, Paris, Armand Colin, 1974, 111p.

Heckmann[8] que les contes *Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara* et *L'éclat de la grande étoile* forment, dans l'ordre, une trilogie dont les sujets se complètent, possèdent certains personnages communs. On retrouve Hammadi, le héros de *Kaïdara*, dans *L'éclat de la grande étoile,* tout comme Bagumawel, le grand initié de *Njeddo Dewal, mère de la calamité,* qui apparaît sous l'aspect d'un enfant miraculeux, jeune et vieux à la fois. En dehors de cette trilogie qui fait l'objet de notre étude, Hampaté Bâ a également consacré d'autres écrits au fait initiatique. Cependant, qu'il s'agisse de *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls*[9], de *Bain rituel, récit initiatique peul*[10], de *Amkoullel, l'enfant peul*[11] ou encore de *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*[12], aucun de ces récits initiatiques ne présente le personnage de l'initié et le phénomène initiatique tels qu'ils nous intéressent dans le cadre de cette étude. Le fait initiatique, tel qu'il est abordé dans ces récits, ne prend pas en compte le parcours ni la formation spirituelle de l'initié.

Pour le genre romanesque, nous avons choisi les romans d'Olympe Bhêly Quenum, *L'initié*[13] et *Les appels du vodùn*[14], puis les nouvelles « Oni Loni Jè » et « Promenade dans la forêt » dans les recueils *La naissance d'Abikou*[15] et *Promenade dans la forêt*[16]. Nous avons porté notre

[8] Hélène Heckmann, Légataire littéraire d'Amadou Hampaté Bâ in *introduction aux contes initiatiques peuls Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara, p.9.*
[9] Idem, avec G. Dieterlen, *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls* Paris, Mouton, 1961.
[10] Idem, *Le bain rituel, récit initiatique peul* Paris, A. Colin, Classiques Africaines, n°15,1974.
[11] Idem, Amkoullel, l'enfant peul (Mémoires), Actes Sud, 1991, 442p.
[12] Amadou Hampaté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin, ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, 10/18, Poche, 1992, 378p.
[14] Olympe Bhêly- Quenum, *L'initié*, Paris, Présence Africaine, 1979, 250p.
[14]Idem, *Les Appels du Vodùn*, Paris, L'Harmattan, 1994, 335p.
[15] Idem, in *La naissance d'Abikou* (nouvelles), Cotonou, Phoenix Afrique, 1998, 338p.

choix sur ces œuvres parce que l'auteur y a projeté et résumé l'essentiel de son expérience et de sa connaissance du phénomène initiatique traditionnel. Enfin, pour le théâtre, notre étude portera sur les créations de Bottey Zadi Zaourou dont nous allons étudier la trilogie dramatique : *La termitière*[17], *Le secret des dieux*[18] et *La guerre des femmes*[19]. La progression de l'action dramatique dans ces trois pièces présente, en effet, le processus de l'initiation tel que nous comptons le mettre en évidence dans notre étude.

1- Justification du choix du sujet

Les raisons qui sous-tendent le choix de notre sujet de recherche tiennent au fait que nous avons toujours ressenti un intérêt personnel pour le symbolisme, en général, et pour le phénomène initiatique en particulier. Nous avons ainsi préparé et soutenu, en 2008, un mémoire de Maîtrise[20] sur « L'expression du symbolisme dans le théâtre didiga de Zadi Zaourou » puis en 2013, un Mémoire de DEA[21] sur « L'expression du phénomène initiatique dans la trilogie narrative de Amadou Hampaté Bâ »

Cette thèse, qui est alors un prolongement des réflexions amorcées dans nos travaux antérieurs, tient compte d'autres considérations

16 Idem, *Promenade dans la forêt* (nouvelles), Paris, Ed. Monde global, 2006, 265p.

17 Bottey Zadi Zaourou, *La guerre de femmes* suivie de *La Termitière*, (Théâtre) Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 2001, 144p.

18 Idem, *Le secret des dieux (II segretto degli Dei)*, Turin (Italie), Editions La Rosa, 1984, 138p.

19 Idem, *La guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 2001, 144p.

[20] Judith Bidouzo, « *L'expression du symbolisme dans le théâtre de Zadi Zaourou: étude des pièces : La termitière, Le secret des dieux, La guerre des femmes* », mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, FLASH / UAC, 2008.

[21] Idem, « *L'expression du phénomène initiatique dans la trilogie narrative d'Amadou Hampaté Bâ : Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara, et L'éclat de la grande étoile* », Mémoire de DEA (Diplôme d'études Approfondies), Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, UAC, 2013.

essentielles. L'expression littéraire de l'initiation, nous le savons, n'est pas spécifique aux trois pays de l'Afrique Occidentale retenus. Les auteurs qu'on peut considérer comme la mettant en œuvre sont aussi bien du Bénin, du Mali, de la Côte d'Ivoire que du Cameroun, du Gabon, du Nigéria ou du Kenya, pour ne citer que ces pays. Malgré cela, nous avons jugé raisonnable de limiter la présente étude aux trois premiers pays cités (Bénin, Côte d'Ivoire et Mali) et à trois auteurs pour rester dans des proportions qui n'écrasent pas nos ressources intellectuelles. Nous avons ainsi décidé d'élargir l'étude du fait initiatique, initialement consacrée à l'Ivoirien Zadi Zaourou et au Malien Hampaté Bâ, au Béninois Olympe Bhêly-Quenum, originaire de la terre du Vodùn. On comprend aisément qu'au-delà du lien structurant du thème de l'initiation, le sens du patriotisme n'est pas absent de notre choix de nous intéresser à Olympe Bhêly-Quenum. En tout cas, la formulation de notre sujet répond avant tout au souci d'étudier comment les trois auteurs de nationalités différentes, ivoirienne, malienne et béninoise, appréhendent le phénomène initiatique dans leurs sociétés d'origine et le restituent à travers leurs écrits et quel(s) bénéfice(s) peut en retirer la recherche scientifique.

2-Problématique

La question centrale qui fonde la problématique du sujet choisi est la suivante : comment Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou abordent-ils la question de l'initiation et du personnage de l'initié dans leurs créations fictionnelles et quelle(s) exploitation(s) peut-on en faire sur le plan littéraire ? De cette question principale découlent trois questions secondaires qui vont aider à en préciser

le contour : quel est l'état des lieux de la question de l'initiation et de l'initié dans les sociétés et la littérature francophone de l'Afrique au début de notre recherche ? Quels sont les principales formes d'initiation et principaux types d'initiés mis en scène dans les œuvres des trois auteurs ? Enfin, sur le plan esthétique, quels sont les procédés élus ou les stratégies de création fictionnelle mises en œuvre par les trois écrivains pour rendre compte de leurs approches du phénomène initiatique et en quoi cela permet-il de mettre au jour l'originalité de chacun d'eux ?

Pour mener à bien notre recherche, nous fondons notre approche sur une hypothèse principale et des hypothèses secondaires en relation avec les questions de recherche.

3- Hypothèses de la recherche

L'hypothèse principale est que les formes d'expression du phénomène initiatique et du statut de l'initié dans les fictions littéraires choisies sont variées, mais elles convergent vers une vision unitaire qui fonde l'essence de l'initiation ésotérique.

De cette hypothèse principale découlent les hypothèses secondaires suivantes :

- Première hypothèse secondaire

L'état des lieux de la question de l'initiation et de l'initié révèle que les écrivains africains se fondent généralement sur les croyances et la pratique de l'initiation dans les sociétés africaines dont ils sont originaires pour en projeter leurs lectures ou leurs approches personnelles dans leurs créations fictionnelles.

- Deuxième hypothèse secondaire

Le phénomène initiatique, présenté dans les œuvres à étudier, se révèle comme une voie de connaissance et d'ascension spirituelle/surnaturelle, mais ses formes d'expression et les types d'initiés mis en scène varient de manière sensible d'un auteur à un autre, suivant les objectifs et les contextes d'évolution des personnages.

- Troisième hypothèse secondaire

A l'image de la diversité des formes d'initiation ésotérique et des types d'initiés, les œuvres d'Amadou Hampaté Bâ, d'Olympe Bhêly-Quenum et de Bottey Zadi Zaourou révèlent des stratégies de création et des esthétiques convergentes et particulières, essentiellement orientées vers l'expression de l'originalité des cultures africaines dont se réclament les auteurs.

Les hypothèses ainsi formulées correspondent aux objectifs de recherche ci-après, que nous décomposons en un objectif général et en des objectifs spécifiques :

4- Objectifs de la recherche

4-1 Objectif général

L'objectif général de notre étude est de mettre en lumière les manifestations et le traitement littéraire de l'initiation et du personnage de l'initié chez les trois écrivains de notre corpus en nous appuyant sur les contextes et l'environnement socioculturels qui ont présidé à l'émergence de leurs œuvres.

4-2 Objectifs spécifiques

Les objectifs spécifiques de la recherche sont au nombre de trois. En tout premier lieu, cette étude permettra de faire l'état des lieux de la question de l'initiation et de l'initié dans les sociétés et la littérature africaine francophone, afin de situer la démarche créationnelle des trois écrivains que nous avons choisi d'étudier par rapport à ce contexte socioculturel d'émergence de leurs œuvres.

Ensuite, elle permettra d'analyser et de comparer les formes d'initiation et les types d'initiés, décrits dans les œuvres, afin de dégager les convergences et les divergences qui les caractérisent ainsi que leurs significations socioculturelles et idéologiques.

Troisièmement, elle permettra d'analyser les stratégies de création et les esthétiques convergentes et particulières, exploitables pour vérifier le degré d'originalité de l'écriture des auteurs du corpus dans leurs approches du fait initiatique.

5-Le point des publications sur la question

Les recherches menées dans le cadre de notre sujet nous ont permis d'accéder à plusieurs travaux consacrés à la question de l'initiation chez les trois écrivains du corpus et dans la littérature africaine en général. Parmi les travaux consacrés à Amadou Hampaté Bâ, nous pouvons citer la biographie publiée par Muriel Devey et intitulée : *Hampaté Bâ : l'homme de la tradition*[22]. Cette biographie permet de mieux appréhender la personnalité de l'auteur qui incarne la sagesse et la tradition africaine et de mieux

[22] Muriel Devey, *Hampaté Bâ, l'Homme de la tradition*, Dakar-Lomé, Editions NEA, 1993, pp.162-163.

comprendre ses récits issus des mythes et traditions de l'oralité. La thèse de doctorat de Fernanda Murad Muchado[23], qui porte sur *la construction d'un univers fabuleux chez Hampaté Bâ,* nous a également intéressée. En dehors des analyses consacrées à la construction d'un halo culturel et idéologique de chercheur traditionniste africain sérieux autour de la personne de l'écrivain malien, cette thèse montre, au regard de notre sujet, la dimension sacrée et surnaturelle des récits initiatiques de Hampaté Bâ.

Des études intéressantes sont également consacrées au second écrivain de notre corpus : Olympe Bhêly-Quenum. La première que nous retenons est la thèse de doctorat d'Anicette Quenum[24] qui analyse les manifestations du mysticisme dans les récits initiatiques de l'écrivain béninois Olympe Bhêly Quenum. Ce mysticisme, selon l'auteur de la thèse, ne renvoie pas exclusivement à des phénomènes religieux, mais aussi à d'autres phénomènes ou événements relevant du domaine initiatique en général, qu'ils soient religieux ou non. Une autre thèse de doctorat, « *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque d'Olympe Bhêly Quenum»*[25] de Franck-Bernard Mvé, nous intéresse également pour notre sujet. Cette étude, qui présente surtout le fonctionnement de l'initiation et le statut de l'initié vodùn dans les récits de Bhêly Quenum, propose une lecture de la vision ésotérique de la société béninoise qui s'en dégage. A ces thèses de doctorat, il faut ajouter l'article de Pierre Médéhouègnon : « *Olympe Bhêly*

23 Fernanda Murad Muchado, *Construction d'un univers fabuleux : l'écrivain et le lecteur dans l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ* », thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 3 Juillet 2010, 350p.

24 Anicette Quenum, Récit initiatique et expression mystique chez Olympe Bhêly-Quenum: problématique et enjeux d'une combinatoire entre spiritualités africaine et négro-africaine, Thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 3 novembre 2008, 539p.

25 Franck-Bernard Mvé, « *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque d'Olympe Bhêly Quenum,* thèse de doctorat, U.F.R de Lettres, Université Nancy 2, Octobre, 2009, 532p.

Quenum : de l'initiation africaine à la Franc-maçonnerie »[26]. Dans cet article, l'auteur explore l'ensemble des récits initiatiques de l'écrivain béninois et propose une analyse sur les liens qui existent entre l'initiation maçonnique et l'héritage initiatique africain dont il projette l'éthique et les structures dans ses œuvres. L'ouvrage de Mahugnon Kakpo, intitulé *Poétique Baroque dans les littératures africaines francophones, tome 1 Olympe Bhêly-Quenum*[27], nous a paru aussi important pour notre travail. Dans cette monographie d'auteur, le critique fait ressortir, d'une part, les liens autobiographiques qu'entretiennent avec l'auteur certains de ses personnages, et, d'autre part, la récurrence de ces mêmes personnages évoluant dans les mêmes espaces sacrés dans des œuvres différentes. Mahougnon Kakpo considère la résurgence de ces différents personnages comme une sorte d'éternel retour qui se veut une marque de l'écriture de l'initiation propre à l'écrivain béninois.

Parmi les études sur le troisième écrivain de notre corpus, Bottey Zadi Zaourou, nous retenons deux articles, celui de Marie-José Hourantier sur « La parole du Didiga de Zadi Zaourou »[28] et celui de Loukou Fulbert Koffi intitulé : « *L'itinéraire des héros zadiens : une quête initiatique* »[29]. L'analyse que propose Marie-José Hourantier est centrée sur les aspects

[26] Pierre Médéhouègnon, « Olympe Bhêly-Quenum de l'initiation africaine à la franc-maçonnerie » in *Olympe Bhêly-Quenum, l'appel de l'Afrique des profondeurs (Mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum*), Dijon, Centre Gaston Bachelard, GRELEF, p.78, 2001.

[27] Mahugnon Kakpo, *Poétique Baroque dans les littératures africaines francophones (tome1 Olympe Bhêly-Quenum : thèmes et styles*), Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2007, 217p.

[28] Marie José Hourantier, « La parole du Didiga chez Zadi Zaourou », in *Notre Librairie (Littérature de Côte d'Ivoire),* n° 86, janvier-mars 1987, pp. 85-89.

[29] Fulbert Koffi Loukou, « L'itinéraire des héros zadiens : une quête initiatique », Bouaké, AIC du 12 Février 2013. www.literaturecomparata.ro/Site_Acta/Old/acta12/05.AIC_12_Fulbert.pdf |[consulté le 17 juin 2016]

symbolique, rythmique et poétique de la parole rituélique dans le théâtre didiga de Zadi Zaourou, à travers l'étude de deux de ses pièces : *La termitière* et *Le Secret des dieux*. Rythmée par l'arc musical traditionnel et les tambours parleurs, la parole dans le théâtre didiga s'exécute et s'égrène en rythme-parole, parole médiatisée, parole proférée et parole symbolique dans une harmonie de couleurs et de signes qui libèrent le message de l'initié. Pour sa part, l'article de Loukou Fulbert Koffi sur l'itinéraire des héros « zadiens » identifie et analyse les caractéristiques du parcours initiatique des héros de Zadi Zaourou, appelés à défendre leur communauté après leur initiation. Cette étude aidera à mieux appréhender le processus initiatique mis en scène dans les pièces didiga de Zadi Zaourou.

En plus des travaux séparément publiés sur chacun des trois auteurs, nous avons retenu deux études partiellement consacrées à deux d'entre eux : Amadou Hampaté Bâ et Olympe Bhêly-Quenum. La première étude, celle de Pierre Médéhouègnon sur « Les écrivains africains et l'initiation traditionnelle »[30], propose une analyse intéressante du traitement de l'initiation dans la littérature africaine francophone et particulièrement chez Olympe Bhêly-Quenum et Hampaté Bâ, en s'appuyant sur leurs récits respectifs *L'initié*[31] et *Kaïdara*[32]. L'auteur y explique la différence essentielle qu'il observe entre le statut de l'initié chez Bhêly-Quenum et chez Hampaté Bâ : celle-ci réside dans le fait que, chez le premier auteur, l'initié apparaît comme un thaumaturge maîtrisant les forces naturelles

[30]Pierre Médéhouègnon, « Les écrivains africains et l'initiation traditionnelle » *in l'Afrique Littéraire, Revue trimestrielle de culture africaine,* pp.48-55.
[31] Olympe Bhêly- Quenum, *L'initié*, Présence Africaine, 1979, p.250.
[32] Amadou Hampaté Bâ, op. Cit.

secrètes de l'Afrique traditionnelle tandis que, chez Hampaté Bâ, l'initié est présenté dans le rôle d'un adepte des arcanes, progressivement élevé au statut de sage. La deuxième étude est celle de Guillaume Lozès sur « L'initiation et l'ésotérisme dans les romans d'Olympe Bhêly-Quenum »[33]. S'inspirant de l'analyse de Pierre Médéhouègnon qu'il cite par endroits dans son article, Guillaume Lozès fait également une comparaison entre le traitement de l'ésotérisme dans les œuvres d'Amadou Hampaté Bâ et chez Olympe Bhêly-Quenum. Il considère que l'écrivain béninois ne rend pas suffisamment compte de l'itinéraire initiatique de ses personnages comme le fait Amadou Hampaté Bâ, il prend plutôt le parti de montrer des personnages déjà initiés. Ses personnages, qui utilisent toutes leurs connaissances des plantes, de la magie, évoluent entre deux mondes : celui de l'Afrique des profondeurs, des grands initiés des bois sacrés, mais aussi celui de la science moderne. Les deux analyses de Pierre Médéhouègnon et de Guillaume Lozès constituent des pistes de recherche intéressantes que nous exploiterons dans le développement de notre sujet.

Enfin, dans la catégorie des publications sur la question de l'initiation dans la littérature africaine en général, nous avons retenu l'article de Marlène Hoesch[34] intitulé : « *Le roman initiatique africain, avatar du conte ? »*. A travers cet article, l'auteur montre que les contes et les romans initiatiques africains sont traversés par des schémas fondamentaux de la mort et de la résurrection caractérisant l'initiation dans

[33]Guillaume Lozès, http //www.institut français.com/Librairie /derniers /PDF/04nl144.pdf, (date d'accès : 11décembre 2010).

[34]Marlène Hoesch, « Le roman initiatique africain, avatar du conte ? » in *Approches littéraires de l'oralité* (sous la Direction de Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu, Paris, Karthala, 2005, 336p.

les rituels sociaux. L'analyse prend en compte aussi bien l'aspect structurel, les personnages des initiés et des initiateurs, le voyage initiatique que l'espace résurrectionnel des initiés. Ce qui nous intéresse par-dessus tout dans l'étude faite par Marlène Hoesch est l'analyse qu'elle propose de l'aspect structurel des personnages des initiés et des initiateurs et du voyage initiatique qui transparaît, bien entendu, des œuvres de notre corpus. En nous fondant sur cette étude, nous tenterons de montrer comment les trois auteurs se sont inspirés du schéma traditionnel de l'initiation pour l'adapter à leurs récits.

L'intérêt de l'ensemble des études que nous venons de présenter est évident pour notre sujet. Elles nous fournissent de précieuses informations et pistes d'analyse qui seront exploitées au fur et à mesure du développement de la thèse. Cependant, malgré leur pertinence et leur grande utilité, aucune de ces études n'aborde, de façon spécifique, la question de l'initiation et du personnage de l'initié dans une perspective globale et comparatiste chez Olympe Bhêly-Quenum, Amadou Hampaté Bâ et Zadi Zaourou, comme nous nous proposons de le faire dans notre dissertation doctorale.

6-Démarche méthodologique

Pour parvenir aux principaux résultats attendus dans le cadre de la présente recherche, notre démarche méthodologique sera fondée sur une approche plurielle qui associera la sociocritique, l'analyse dramaturgique et l'étude des langages et des symboles en rapport avec les aires culturelles africaines. Chacune des composantes de cette démarche méthodologique a

son importance pour notre sujet. La sociocritique, comme le suggère son appellation, est une approche qui s'inspire de la sociologie pour analyser l'œuvre littéraire. Selon les travaux des principaux promoteurs et théoriciens de cette méthode comme Claude Duchet, Pierre V. Zima et Pierre Barbéris, l'œuvre littéraire est un fait social, produit par une conscience plus ou moins déterminée par un contexte donné et destiné à un public, lui-même placé dans des conditions socio-historiques précises. Claude Duchet dira, à ce propos que :

> L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et, partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est un processus esthétique et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques[35].

Pour Pierre Barbéris, la sociocritique a pour objet d'*« expliquer la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et les consomment… »*[36]. L'objectif essentiel de la sociocritique, on le voit, est de prouver que l'œuvre littéraire, en tant que fait social, est influencée par les idées de son auteur qui est aussi sous l'emprise des événements sociaux de son époque. Appliqué à la présente recherche, cet outil d'analyse nous permettra de mettre en évidence le traitement de l'initiation et du personnage de l'initié dans les œuvres du corpus, en

[35] Claude Duchet (sous la direction de), *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p.3.
[36] Pierre Barberis, « La sociocritique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002, pp.151-181.

relation avec leurs contextes de production et l'environnement socio-historique de leurs auteurs.

En raison du fait que notre corpus inclut des pièces de théâtre, nous avons choisi d'associer à la sociocritique l'analyse dramaturgique. Considérée par Danielle Chaperon à la fois comme une « *étude du texte et de sa mise ou ses mises en scène* »[37] et comme « *l'étude de la construction du texte de théâtre, de son écriture et de sa poétique* »[38], l'analyse dramaturgique permettra d'étudier l'expression et les significations des rituels initiatiques des pièces didiga de Zadi Zaourou, en recourant au langage dramatique pour mettre au jour les canons esthétiques qui les sous-tendent. En appui à l'analyse dramaturgique, notre démarche méthodologique sera soutenue, d'une manière plus élargie, par l'étude des langages et des symboles dans l'ensemble des œuvres de notre corpus, en rapport avec les aires culturelles de leurs auteurs. Cette approche littéraire nous permettra de rendre compte du langage particulier que constituent les symboles dans le parcours initiatique.

7-**Plan de la recherche**

Notre étude sera faite suivant un plan organisé en trois parties. La première partie, composée de trois chapitres, est consacrée aux « aspects de l'initiation dans les sociétés traditionnelles et la littérature francophone de l'Afrique ». Dans le premier chapitre, nous procéderons à la définition des

[37]Danielle Chaperon, «Méthodes et problèmes : L'œuvre dramatique », Département de Français moderne,UniversitédeGenève[http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvresdramatiques] (consulté le 20 février 2017)
[38] Danielle Chaperon, Ibidem.

concepts clés de l'étude. Ensuite, nous étudierons les fondements de l'initiation en Afrique, principalement en Afrique de l'Ouest, avant d'expliquer les rapports qui existaient entre l'initiation, l'éducation, la vie religieuse et la vie politique en Afrique traditionnelle. Dans le deuxième chapitre, nous présenterons rapidement les grandes tendances du traitement que les écrivains africains font, dans leurs créations fictionnelles, de l'expression des pratiques initiatiques inspirées des sociétés traditionnelles dont ils se réclament. Le troisième chapitre de la première partie sera consacrée aux contextes d'émergence de la littérature initiatique chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou et à la présentation de leurs œuvres.

La deuxième partie, qui se compose également de trois chapitres, fera, quant à elle, l'analyse des formes d'initiation et du parcours de l'initié chez Bhêly-Quenum, Hampaté Bâ et Zadi Zaourou. Chacun des trois chapitres de cette partie sera respectivement consacrée à l'initiation religieuse et à l'initié vodùn chez Olympe Bhêly-Quenum (chapitre 4), au traitement de l'initiation mystique et du personnage de l'initié chez les trois auteurs (chapitres 5), puis aux fondements socioculturels et politiques de l'initiation chez chacun d'eux (chapitre 6).

Enfin, la question des « motifs esthétiques du phénomène initiatique chez Hampaté Bâ, Olympe-Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou » fera l'objet de la troisième partie de la thèse. Dans le premier chapitre de cette partie, le septième de la thèse, nous tenterons de montrer comment Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou exploitent le merveilleux, le fantastique et le procédé de dérision au service de

l'expression du fait initiatique. Sera ensuite étudié, dans le deuxième chapitre (le huitième de la thèse), le langage symbolique chez Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou. Consacré à la poétique du sacré dans les œuvres de notre corpus, le troisième chapitre, le dernier de la thèse, mettra en relief respectivement l'esthétique de la parole sacrée et de l'art du conte chez Amadou Hampaté Bâ, la poétique des hymnes vodùn dans *Les appels du vodùn* chez Olympe Bhêly-Quenum, puis la célébration de la poésie rituélique et des divers types de langages dans le théâtre de Bottey Zadi Zaourou.

PREMIERE PARTIE

ASPECTS DE L'INITIATION DANS LES SOCIETES TRADITIONNELLES ET LA LITTERATURE FRANCOPHONE DE L'AFRIQUE

Depuis la période coloniale, la littérature africaine s'inspire des rituels initiatiques africains pour donner le jour à des œuvres de formes et de contenus nouveaux. A travers cette première partie de notre étude composée de trois chapitres, nous nous proposons d'analyser les aspects caractéristiques du fait initiatique dans les sociétés traditionnelles et la littérature francophone de l'Afrique de l'Ouest. Dans le premier chapitre, nous tenterons de clarifier les concepts clés d'initiation et de tradition en vue de montrer les relations entre sociétés et traditions initiatiques en Afrique. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de l'expression du phénomène initiatique dans la littérature négro-africaine. Les différents contextes d'émergence de la littérature initiatique chez les trois auteurs ainsi que la présentation des œuvres du corpus feront l'objet du troisième chapitre.

CHAPITRE PREMIER : SOCIETES ET TRADITIONS INITIATIQUES EN AFRIQUE

L'individu en Afrique noire, selon Amadou Hampaté Bâ, est considéré comme un *« être complexe, habité par une multiplicité en mouvement permanent. Il ne s'agit donc pas d'un être statique ou achevé »*[39]. Cet être « inachevé » ou « non accompli » doit, durant toute son existence, entreprendre une quête permanente, pour transcender ce que Paul Diel appelle une *«angoisse fondamentale »*[40]. Alors, toute sa vie se déroule à travers une série d'expériences initiatiques, consciemment vécues ou non, et destinées à réaliser progressivement son intégration dans le groupe social. L'initiation se révèle ainsi comme un processus progressif et transcendant suivant l'âge, le sexe et le degré de connaissance, dans le but principal de donner un sens à la vie de l'individu et de l'outiller pour l'amener à assumer pleinement ses responsabilités dans la société. Cette préparation est aussi bien un processus personnel d'apprentissage et de transformation intérieure pour l'individu qu'un moyen de renforcement et de stabilisation des fondements des sociétés traditionnelles. De sorte que l'initiation, comme le dit encore Hampaté Bâ, s'appréhende comme *« une science de la vie »*[41]. Cette science de la vie s'enseigne ou se transmet au moyen de l'éducation traditionnelle qui fonctionne comme une école de formation polyvalente et intégrationniste dont A. S. Mungala dit qu'elle

[39] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion*), Paris, Présence Africaine, 1972, pp.13-14.
[40] Paul Diel, *La peur et l'angoisse*, Paris, Payot, 1956.
[41] Amadou Hampaté Bâ, Op. Cit, pp.13-14.

« est essentiellement collective, fonctionnelle, pragmatique, orale, continue, mystique ».[42]

L'initiation joue ainsi un rôle capital dans la formation sociale et religieuse de l'individu en tant qu'elle prépare son entrée, son évolution, son comportement et ses actions dans le groupe, au moyen d'un ensemble de rites, de symboles, de phases d'internement ou non.

Pour mieux appréhender le fonctionnement et les significations des relations d'imbrication entre les sociétés traditionnelles et l'initiation en Afrique de l'Ouest, il convient d'analyser la nature et le rôle de ces éléments fondamentaux du système éducatif traditionnel, en commençant par les concepts clés d'initiation et d'initié.

1-1. Clarification des concepts d'initiation et d'initié dans l'aire socioculturelle de l'Afrique de l'Ouest

1.1.1. L'initiation

L'initiation est un concept polysémique, difficile à définir, et qui ne se laisse appréhender que dans sa dimension plurielle. Selon le *Dictionnaire étymologique*, ce mot dérive du latin « initiatio, -onis » qui lui-même dérive de la racine « initium » dont la traduction française est : *« début, commencement »*. Il renvoie à l'idée d'entrer dans ce qui est nouveau, plus généralement à l'idée d'une expérience première. Dans les civilisations anciennes comme celle de l'Egypte pharaonique, l'initiation

[42] A.S. Mungala, « L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales » in *Ethiopiques*, revue négro-africaine de littérature et de philosophie, numéro 29, février, 1982, p.7.

désignait la cérémonie par laquelle les postulants étaient admis dans les cercles de mystères. Une définition inspirée de Serge Hutin dans l'Encyclopédie *Universalis* considère l'initiation comme un « *processus destiné à réaliser psychologiquement le passage d'un état, réputé inférieur, de l'être à un état supérieur* »[43].

Dans le langage courant, le mot initiation signifie généralement l'entrée dans un nouvel ordre de connaissance, d'expérience ou d'existence. Ainsi on est initié à la philosophie, aux mathématiques, à la médecine, à la théologie, à l'informatique, aux sciences occultes, etc. Les anthropologues font habituellement de l'initiation l'exemple des rites de passage, qui marquent le passage de l'adolescence à l'état adulte et ont comme tâche principale de combler les insuffisances de l'éducation reçue antérieurement. Aussi voit-on souvent le terme précédé du mot rite pour donner l'expression « rite initiatique » ou « rite d'initiation ». Les rites d'initiation ont pour but principal de développer l'endurance physique et la personnalité du sujet, de combattre en lui toute forme d'animalité et de lui exiger la soumission afin de préserver et de garantir l'unité et la survie du groupe. Ces rites d'initiation permettent aussi de rendre l'adolescent capable de porter les charges de sa communauté, de supporter les difficultés et de pénétrer les secrets de sa vie nouvelle. Les jeunes sont ainsi initiés au langage ésotérique, à la vie conjugale, à la chasse, à la sculpture, etc. L'initiation a donc pour objectif principal d'engendrer un homme nouveau, capable d'assumer les fonctions sociales qui lui incombent.

[43] Serge Hutin, cité par Roger Bastide dans Encyclopaedia Universalis France (1999), vadrker.net/corpus/initiation.html (consulté le 15 novembre 2015)

Aujourd'hui, l'emploi du terme d'initiation s'est généralisé pour indiquer le fait d'initier un individu à une science, à un art, ou à une profession. Dans le contexte religieux ou spirituel, le terme fait référence au début, au commencement ou au premier pas d'un individu qui engage un pèlerinage intérieur susceptible de métamorphoser tout son être. Etre initié, c'est d'abord, mourir à soi-même, pour renaître sous une nouvelle forme, c'est l'art de quitter la boue. Initier, selon le Dictionnaire des symboles, c'est, *« d'une certaine façon, faire mourir, provoquer la mort. Mais la mort est considérée comme une sortie, le franchissement d'une porte donnant accès ailleurs. A la sortie succède une entrée. »* [44] On peut donc retenir que les rites initiatiques contribuent à favoriser l'élévation et la renaissance des individus dans la société en impliquant la possibilité du *« passage du profane au sacré, (…) de l'impur au pur »*[45].

Pour mieux appréhender le contenu polysémique du concept de l'initiation, nous nous sommes aussi intéressée aux différentes considérations socioculturelles des spécialistes de la question. Les précisions du concept varient en fonction des auteurs, de leurs contextes et de leurs différentes expériences.

Pour le spécialiste de littérature africaine Roger Chemain, *« l'initiation serait alors réabsorption par le ventre, nouvelle gestation, survie d'une nouvelle naissance de l'initié à la vraie vie »*[46]. Quant à

---

[44] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (édition revue et corrigée), Paris, Robert Laffont /Jupiter, 1988, pp. 521-522.

[45] M. Chelbi, *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Paris, ADAGP, 1989, p. 33.

[46] Roger Chemain, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.61.

Simone Vierne, elle aussi spécialiste de littérature africaine, elle définit l'initiation comme *«le commencement d'un état qui doit amener l'homme à sa maturité, à sa perfection »*.[47] De son côté, le socio-anthropologue Mircea Eliade voit dans l'initiation *« un ensemble de rites et enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel »*[48].

Enfin, pour la spécialiste des questions de l'éducation, Ghizlaine Laghzaoui,

> l'initiation est, à plus d'un titre, un baptême en tant qu'elle consacre une naissance, une entrée dans le monde. Elle s'effectue dans des directions diverses mais qui sont d'une égale importance : l'initiation vise à la purification du corps et de l'esprit […] Elle consacre désormais le passage du profane au sacré, de la confusion à l'unicité et de la stérilité à la fertilité. [49]

On retient, alors, que le sens et les fonctions de l'initiation varient selon les contextes historiques, socioculturels ou même religieux où elle est mise en œuvre. Dans les sociétés traditionnelles négro-africaines, elle est périodique et structure les principales étapes de la vie. Comme le suggère Pierre Riffard, l'initiation en Afrique,

> est un long processus, c'est le processus même de la vie, elle ne commence pas, elle ne finit

[47] Vierne Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, Réed.1987, p.192.

[48]Mircea Eliade, *Initiation, rites et sociétés secrètes, naissance mystique*. Essai sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, 1959, p.12.

[49] Ghizlaine Laghzaoui, « L'initiation : le corps dans tous ses états », in *Etudes françaises*, n° 412, Presses de l'Université de Montréal, 2005 p. 26.

> pas. Elle n'a pas de début, elle n'a pas de terme, la vie continuant après la mort, les réincarnations se succédant. [50]

Selon Lomomba Emongo, quel que soit son type, l'initiation reste une et universelle. En particulier, en tant que voie de réalisation intérieure, l'initiation ésotérique constitue une opération de longue haleine, un affrontement de l'homme avec lui-même qui ne cesse qu'à la mort. Par conséquent, elle nécessite une préparation progressive et minutieuse de l'impétrant. Elle passe, toujours selon Lomomba Emongo, par les étapes de la séparation, de la réclusion et celle de l'agrégation. Elle se déroule en cinq grandes phases.

La première étape est celle de l'appel ; c'est la phase où le néophyte est élu. Il lui est envoyé des signes anodins, sans grande importance, pour le commun des mortels. Seul le futur initié, à qui est destiné le message, parvient à détecter l'insolite du signe et par là, à en rechercher l'explication. Le rite qui consacre l'appel est la reconnaissance mutuelle entre le futur initié et son maître.

Une fois franchie cette étape, l'impétrant peut accéder à l'étape suivante, celle de l'accueil au terme duquel il doit faire le pas décisif, une démarche préparatoire qui l'introduit dans l'univers de l'initiation. Cette démarche consiste à couper les ponts derrière le néophyte à qui il ne reste d'autre alternative que d'avancer dans l'inconnu. L'accueil apparaît comme une mise à nu, un retour dans la matrice en vue d'une nouvelle naissance.

[50] Pierre Riffard, https://fr.m.wikipedia.org/wikiPierre_Riffard [consulté le 16 février 2017]

Cette étape correspond à la phase du noviciat selon la tradition peule, rapportée par Amadou Hampaté Bâ.

Après l'appel et l'accueil, le néophyte accède à l'étape de l'adoption où il devient l'adepte de son Maître. Celui-ci adopte son « nouveau-né » à travers une préparation minutieuse de son entrée dans la « forêt » qui, dans l'initiation traditionnelle, représente l'univers difficile, secret, parsemé d'épreuves et qui accueille tous ceux qui aspirent à l'accomplissement de leur être. Dans la forêt initiatique, l'espace et le temps sont abolis; l'initié se retrouve au cœur de la solitude absolue, en face de lui-même. Le Maître devient son guide et son père spirituel.

Cette étape prépare et conduit le postulant à la phase de l'accompagnement. En effet, l'initiation proprement dite se fait sous forme d'accompagnement. L'adepte apprend sous l'œil attentif du Maître, découvre et développe ses propres potentialités avec l'aide de son guide. Pour cela, il doit suivre le plus attentivement possible chaque fait et geste du Maître, l'imiter aussi scrupuleusement que possible sans toujours chercher à comprendre la raison de certains faits mystérieux. Le Maître use souvent de son autorité pour rappeler à l'ordre le postulant et évaluer son degré de croissance spirituelle.

Les qualités les plus attendues chez l'adepte sont, entre autres, la modestie, la maîtrise de soi, la patience, l'humilité et la persévérance. Un des rites qui consacrent l'accompagnement consiste en la rencontre d'un être extraordinaire, inattendu (génie, un ancêtre ressuscité, etc.) A ce stade, l'adepte reçoit des mains de l'être étrange, le Maître métamorphosé bien

évidemment, certains insignes ésotériques (canne, habit, couronne, or, etc.). Cette phase annonce la fin de son cheminement initiatique. Les moyens mis à sa disposition achèveront son alchimie personnelle.

Au regard de ces différentes analyses, nous pouvons retenir, dans le cadre de notre étude, que l'initiation, au plan général, est un processus complexe d'apprentissages et d'expériences, accompagnés ou non de rituels, qui visent à faire passer d'un état initial inférieur à un plan supérieur ou plus large de connaissances, de compétences et de pratiques. Son contenu et ses fonctions varient selon les contextes et les objectifs qui lui sont assignés, de sorte qu'il existe, dans la pratique, plusieurs catégories d'initiation et, par conséquent, plusieurs types d'initiés.

1-1-2. L'initié

Dans l'acception courante, un initié est une personne qui accède à un nouveau statut social ou une nouvelle existence, après une formation ou une série d'épreuves symbolisant la préparation à la naissance d'un être nouveau. Il passe d'un état profane d'ignorance ou d'incompétence à un état de connaissance ou de compétence. Il est admis, après une mort symbolique, dans les connaissances secrètes d'un art, d'une science, d'un mystère, d'une société ésotérique ou d'une confrérie religieuse. Au cours de sa formation, il apprend à développer progressivement l'habitude d'une nouvelle vie fondée sur la connaissance et une meilleure maîtrise des règles et des valeurs qui fondent son groupe social d'appartenance, sa communauté religieuse ou sa confrérie initiatique. On distingue l'initié aux rites sociaux, l'initié religieux, l'initié aux secrets de la nature : le

guérisseur traditionnel ou tradi-thérapeute, le devin ou le marabout, le mystique.

Le bénéficiaire ou la bénéficiaire de l'initiation aux rites sociaux est celui ou celle qui a subi les rites d'intégration comme le baptême traditionnel, la circoncision ou l'excision dans les sociétés traditionnelles africaines qui les pratiquent.

Ce type d'initié passe d'un monde à un autre et subit, de ce fait, une transformation. Le garçon est, par exemple, considéré, avant sa circoncision comme un être androgyne et se confond avec la classe des jeunes filles. C'est pourquoi dans certaines sociétés traditionnelles, le jeune homme non circoncis ou la jeune fille non excisée incarne une double personnalité et, en conséquence ne jouit d'aucune considération. Il n'est pas associé à certaines activités importantes de sa communauté. C'est le cas, par exemple, des fon du Sud-Bénin, des peul et des bambaras.

L'initié religieux, c'est celui qui est admis au sein d'un cercle de culte traditionnel et qui est appelé à consacrer sa vie à une divinité, après une formation et une retraite spirituelle dont la durée varie en fonction du dieu ou de la divinité. Après son initiation, il exprime son nouveau statut religieux par un certain nombre de comportements : discrétion, solidarité, respect de la hiérarchie et des interdits. De même, il se surveille constamment dans son langage. Il ne parlera la langue ordinaire qu'après une période donnée. S'il est vrai que la parole participe à l'initiation comme élément non négligeable, alors, *« l'initié, par excellence, est celui*

qui connaît les paroles secrètes».[51] Désormais détenteur de paroles ésotériques, il influence son environnement immédiat qui éprouve aussi bien la peur que la méfiance.

L'initié aux secrets de la nature maîtrise les vertus des plantes et est souvent habileté à entrer en relation avec les entités spirituelles. Parfois versé dans les sciences occultes, il entre dans une société plus ou moins secrète ou dans un système de formation qui se rapporte aux pratiques, méthodes, savoirs et croyances en matière de santé qui implique l'usage à des fins médicales de plantes, de parties d'animaux et de minéraux, de thérapies spirituelles, etc. pour prévenir, soigner et diagnostiquer les maladies ou préserver la santé. Le guérisseur traditionnel ou tradi-thérapeute, le devin ou le marabout qui s'investit surtout dans la pharmacopée traditionnelle appartiennent à ce type d'initié.

L'initié mystique, telle une ascèse qui apprend à l'homme à travailler sa nature inférieure, vit une expérience qui le met en contact ou en communication avec une réalité non discernable par le sens commun. Il reçoit une lumière sacrée, celle qui l'éclaire et le guide et dont il se sert pour son propre bénéfice et celui de sa communauté ou confrérie. Capable de communion avec la nature et/ou la Transcendance spirituelle, il lui est loisible d'organiser sa vie et ses comportements en harmonie avec les lois et les forces secrètes dont il a appris la maîtrise pour accéder à la connaissance et à la paix des sages (l'état de sage). Dans le cas contraire, il s'expose à devenir l'esclave des déviances de sa conscience et des pires

[51] Jacob Agossou, « Anthropologie africaine et initiation religieuse » in *La voix de St Gall*, n° 23, 1972, p.84.

bassesses comportementales et peut se transformer en un méchant sorcier. Ce dernier, comme le suggère Issou Go, dans sa thèse de doctorat, est

> quelqu'un qui est habituellement poussé par une force irrésistible à nuire à ses proches au moyen de manœuvres occultes agissant sous un parfait anonymat évidemment ignoré de son entourage. C'est un personnage foncièrement méchant et dangereux, un véritable criminel qui est l'antithèse vivante du bien.[52]

Les deux types d'initiés se trouvent en Afrique traditionnelle, dans le premier cas, souvent sous l'habit des hiérophantes des couvents ou des sages des bois sacrés et, dans le second cas, sous les traits des pseudo-guérisseurs et vendeurs de charmes de tout acabit.

Le véritable initié, le sage selon la terminologie consacrée, est celui-là qui a développé ses facultés intérieures et est capable de s'élever vers les plans supérieurs de conscience où il peut bénéficier des fruits de la méditation et de la contemplation spirituelle. En raison des pouvoirs qu'il a développés en lui-même, au sein de la société, son statut d'initié exige de lui discrétion et humilité, droiture et probité, toutes vertus qui le transforment aux yeux du profane et fait de lui un artisan du bien, habité par l'idéal de travailler dans « *la lumière* »[53] et pour la lumière, pour le bien de l'humanité. En fait, la grandeur de l'initié (mystique) sage procède de sa

[52] Issou Go, *Typologie et caractéristiques du roman magique Africain*, Thèse de doctorat unique en critique littéraire, Université de Ouagadougou, soutenue en 2010 sous la direction du professeur Bernardin Sanon, p.63.

[53] La lumière désigne dans les expériences initiatiques mystiques un état de réalisation intérieure et de plénitude. Mise en relation avec les puissances ténébreuses du monde profane, cette lumière symbolise le salut, le bonheur divin. La lumière représente également dans l'univers initiatique, la connaissance qui illumine l'être et lui confère une énergie positive.

capacité à transcender le quotidien de la nature humaine et à travailler avec détachement au service des autres.

En somme, nous pouvons retenir que, quel que soit le type d'initiation, l'initié se trouve être l'aboutissement d'une formation et d'un ensemble d'épreuves et d'expériences qui font de lui un être différent du profane par son statut et par son comportement. En ce sens, comprise comme l'admission dans un groupe quel qu'il soit, l'initiation s'accompagne d'une mise en condition de l'impétrant et d'une mise en scène rituélique qui passe par des cérémonies ou un ensemble de rites et d'outils didactiques et symboliques. On ne saurait donc parler d'initiation sans évoquer les notions de rite, de rituel, de symboles, de spiritualité et de sacré qui en constituent les principaux fondements.

1.2. Fondements de l'initiation : spiritualité, rites, rituels, symboles et sacré en Afrique de l'Ouest

Les concepts de surnaturel et de spiritualité sont indissociables des expériences initiatiques, de quelque nature qu'elles soient. Le surnaturel désigne ce « *qui ne relève pas des lois de la nature, d'un système d'explication rationnel* »[54]. C'est aussi ce qui est au-dessus des forces, des lois de la nature, ce qui vient de Dieu. L'*Encyclopédia Universalis* le désigne sous les vocables de « *sacré* » ou de « *fantastique* »[55]. Les phénomènes surnaturels sont, en effet, souvent attribués à des interventions divines, à des causes qui relèvent d'un univers supérieur au monde terrestre, de sorte qu'ils se confondent avec les manifestations spirituelles.

[54] www.cnrtl.fr/definition/surnaturel (consulté le 17 novembre 2015)
[55] www.universalis.fr/dictionnaire /dictionnaire/surnaturel [consulté le 17 novembre 2015]

Le concept de spiritualité est souvent utilisé dans le domaine religieux. Selon le *Dictionnaire des religions*[56], le mot spiritualité vient du latin « spiritus » qui signifie esprit ; il désigne la qualité de ce qui est de l'ordre de l'esprit. D'un point de vue théologique[57], la spiritualité est ce qui concerne la vie spirituelle, par opposition à ce qui est matériel. Elle est fondée sur la croyance à l'existence d'une réalité de l'esprit, de nature différente de celle du corps, c'est-à-dire différente de la réalité matérielle de la vie.

Mais dans la pratique, la notion de spiritualité comporte des acceptions différentes selon le contexte de son utilisation. Selon une analyse de Réginald Richard[58], elle

> se rattache conventionnellement, en Occident, à la religion dans la perspective de l'être humain en relation avec des êtres supérieurs et le salut de l'âme. Elle se rapporte, d'un point de vue philosophique, à l'opposition de la matière et de l'esprit ou encore de l'intériorité et de l'extériorité. [59]

Du point de vue mystique, la spiritualité est aussi perçue comme une expérience intérieure de mise en relation de l'homme avec sa nature divine. Cette expérience individuelle se veut une voie d'éveil et de développement intérieur qui permet à l'initié d'explorer ses dimensions profondes vers le développement de sa personnalité, vers la réalisation de son « moi ».

---

[56] *Dictionnaire des religions et des mouvements philosophiques associés,* site : free.fr/religion/lexique.htm (consulté le 17 novembre 2015.)

[57] Réflexion du Père Yves Hounliho lors d'une formation sur la foi et la spiritualité à Bohicon le 10 janvier 2015.

[58] Réginald Richard, Christine Dézé, *Psychologie et spiritualité : à la recherche d'une interface,* Presses de l'Université Laval, 1992, p.17.

[59] https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Spiritualité. [Consulté le 17 novembre 2015]

Le monde invisible ou surnaturel en Afrique traditionnelle, comme l'indiquent certains écrivains, est ainsi peuplé d'âmes, d'esprits, de divinités ou d'entités démiurgiques auxquels sont voués des cultes au moyen de pratiques comme la prière, les invocations, les offrandes, les sacrifices, les danses sacrées et toutes manifestations cultuelles jugées utiles. C'est ce que confirme Amadou Hampaté Bâ lorsqu'il écrit qu'« *effectivement le Noir attribue une âme à toute chose, âme-force qu'il cherche à se concilier par des pratiques magiques, et parfois par des sacrifices* ».[60] L'expression du spirituel dans le milieu socioculturel traditionnel, qui est celui de l'initié africain, recouvre l'ensemble de ces croyances et pratiques. De sorte qu'on peut dire qu'en Afrique traditionnelle, les manifestations et les expériences favorisant la communication avec le monde invisible, pensé comme sous-jacent aux règnes animal, végétal et minéral, sont indissociables de la spiritualité. De là découle le recours récurrent à la communication avec les esprits ou les génies de la terre, de l'eau ou du feu, dans les pratiques socioculturelles traditionnelles africaines. De là découlent aussi les transpositions fictionnelles qui en sont faites dans les œuvres des écrivains africains et qui mettent en scène des personnages initiés en situation de communication tantôt avec les grottes, les termitières, tantôt avec les bois sacrés, tantôt encore avec les génies du feu et de l'eau comme Mamie Wata qui relèvent aussi du fantastique.

[60]Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion)*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp.119-120.

Le fantastique peut être défini comme l'irruption du surnaturel (ou de l'étrange) dans le réel quotidien. Tzvetan Todorov le définit comme « *l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* »[61]. Il se caractérise par une hésitation constante entre deux interprétations : l'une rationnelle, l'autre surnaturelle, sans qu'il soit possible de trancher complètement en faveur de l'une ou de l'autre. Cette impossibilité, selon Tzvetan, a pour conséquence la naissance de l'incertitude. Les thèmes habituels du fantastique sont, entre autres, les métamorphoses, le pacte et la possession diaboliques, le dédoublement, le rêve, la mort, les fantômes, l'au-delà. En fait, le fantastique recouvre tous les domaines dans lesquels la raison ne se manifeste pas : folie, rêve, divagation, cauchemar. De ce point de vue, l'effet de confusion propre au fantastique est sous-tendu par les questionnements et hésitations manifestés par le lecteur. Ce dernier s'interroge, en effet, sur la portée des phénomènes extraordinaires qui se produisent. Toutefois, selon Todorov, si dans un texte l'existence de la manifestation inquiétante venait à s'avérer, le phénomène entrerait dans le registre du merveilleux. Mais, si le lecteur prend finalement parti pour les fantaisies et les illusions de l'imagination, le texte fraie alors son passage vers le domaine de l'étrange. Le merveilleux, selon les définitions désormais classiques de Tzvetan Todorov, suppose l'irruption d'éléments extraordinaires ou fabuleux dans un univers où ils sont admis comme étant ordinaires. Le fantastique se distingue donc du merveilleux par l'hésitation

[61] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions Seuil, 1970, p.29.

qu'il produit entre le surnaturel et le naturel, le possible et l'impossible et parfois entre le logique et l'illogique.

Au plan littéraire, le merveilleux provoque chez le lecteur une impression mêlée de surprise et d'admiration se caractérisant par l'existence et l'acceptation d'événements surnaturels dans le récit. Le merveilleux cherche plus à rassurer qu'à inquiéter. Selon Larousse, le merveilleux renvoie à « *ce qui est merveilleux et semble inexplicable de façon naturelle* » ou plus précisément à l' « *ensemble des faits qui semblent appartenir à un monde régi par des êtres surnaturels, des puissances occultes* ».[62]

Par le fait qu'ils impliquent l'étrange ou le surnaturel, le fantastique et le merveilleux intéressent notre étude consacrée au phénomène initiatique qui convoque, dans son déroulement, le mystère et l'inexplicable. A y réfléchir de près, il y a un lien entre le fantastique, le merveilleux et l'ésotérisme qui sert de base au processus initiatique.

L'ésotérisme se définit comme l'ensemble des enseignements secrets réservés à des initiés. Le contenu de ce terme qui, à l'origine, désignait un enseignement professé à l'intérieur d'une organisation initiatique, varie selon les époques et les auteurs. Tout enseignement ésotérique comporte une partie de formation et de pratiques internes réservées aux seuls initiés (d'où le terme d'ésotérisme) et une partie d'activités extérieures, ouvertes au public ou au profane (d'où le concept d'exotérisme).

[62] Le Grand Robert de La Langue Française en version numérique.

L'expression du phénomène initiatique en Afrique traditionnelle convoque, par ailleurs, un univers cérémoniel où prédominent de nombreuses pratiques ou modèles mythiques qui supposent la mise en scène ou la répétition d'une expérience religieuse ou mystique. Par le truchement des rites, des rituels, des symboles, l'homme, dans les sociétés traditionnelles africaines, réactualise périodiquement les gestes sacrés du temps mythique pour *« réintégrer le Temps de l'origine »*.[63] On pourrait même dire que l'ensemble des pratiques sociales et religieuses en Afrique traditionnelle est centré sur le rite. Mais qu'est-ce que le rite ? Comment les spécialistes le définissent-ils ?

Le mot rite vient du latin « ritus »[64] qui désigne « *aussi bien les cérémonies liées à des croyances se rattachant au surnaturel que les simples habitudes sociales, les us et coutumes (ritus moresque), c'est-à-dire des manières d'agir se reproduisant avec une certaine invariabilité* »[65]; c'est un terme qui, dans son acception originelle, signifie : forme légale, usage, habitude, coutume, mœurs, manière, usage sacré, formes religieuses, etc. Il renvoie aussi à « ritualis », adjectif et substantif masculin que l'on peut traduire par ce *« qui concerne les rites et rituel »*. Le rite, en dehors du fait qu'il désigne les cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse, se présente selon *l'Encyclopédia Universalis*, comme :

[63] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Editions Gallimard, 1965, p.81.
[64] http://www.Racines.traditions.free.fr/riteromu/riteromu.pdf Définition consultée [en ligne le 2 Août 2017]
[65] Jean CAZENEUVE, *Sociologie du rite (Tabou, magie, sacré)*, Paris, Presses Universitaires de France, boulevard Saint Germain, 1971, p.13.

> une action conforme à un usage collectif et dont l'efficacité est, au moins en partie, d'ordre extra-empirique. Il se révèle donc, avec toute sa spécificité, dans les coutumes stéréotypées qui ne se justifient pas entièrement par une détermination limitée au monde naturel et qui font intervenir des rapports entre l'homme et le surnaturel.[66]

Le rite se manifeste collectivement par des chants, des danses ou des cérémonies souvent figées et complexes. Sur le plan individuel, il consiste en des gestes, paroles ou attitudes réglés et hérités des générations. Le rite, convient-il de le rappeler, a pour vocation primordiale de mettre l'homme en relation avec une entité surnaturelle qui relève d'une autre réalité, d'une autre dimension.

Les rites constituent ainsi des modes d'actions déterminées pour mettre en scène des pratiques sociales en vue d'obtenir des résultats particuliers. On distingue ainsi des rites d'initiation, des rites funèbres, des rites magiques, des rites religieux occidentaux, orientaux, africains, etc. Dans son ouvrage *Sociologie du rite* [67], Jean Cazeneuve identifie deux sortes de rites : les rites de contrôle qui prennent en compte les interdictions et les recettes plus ou moins magiques pour agir sur les phénomènes naturels et les rites commémoratifs qui consistent à recréer l'atmosphère sacrée en jouant les mythes au cours de cérémonies complexes et spectaculaires.

[66] Jean CAZENEUVE, « **Rites** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/rites/ [consulté le 14 juin 2016]

[67] Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite (tabou, magie, sacré*), Paris, Presses Universitaires de France, boulevard Saint Germain, 1971, p.28.

Le rituel qui est un autre aspect du rite désigne, de son côté, l'ensemble des règles et des habitudes fixées par la tradition. Ce terme est, comme le précise l'*Encyclopédia Universalis*, *« associé à d'autres, dont l'usage est fluctuant, notamment celles de cérémonie, de coutume, d'étiquette, de rite, de ritualisation, d'autant plus qu'on ne les rencontre ailleurs qu'en ethnologie, …ou dans les sciences religieuses ».*[68]

Aussi déterminant que les rites, le symbole apparaît comme un élément qui est à la jonction de l'initiation et des rituels sacrés. Du latin chrétien « symbolum » et du grec « sumbolon », le symbole renvoie à ce qui représente une autre chose, un signe. Chez les Grecs de l'antiquité, le symbole, à l'origine, était un objet coupé en deux parties, fragments de céramique, de bois ou de métal. Deux personnes en gardaient chacune une partie. En rapprochant plus tard les deux parties, les deux personnes concernées, reconnaîtront leurs liens d'hospitalité, leurs dettes ou leur amitié. Cette conception du symbole est également partagée par Tadeusz Kowzan qui considère le symbole comme un

> objet coupé en deux parties (une plaque de céramique, de bois, de cire, une bague) que partagent deux personnes pour les mettre ensemble ultérieurement, en signe de reconnaissance.[69]

En référence à sa signification et ses fonctions, Carl Gustav Jung considère le symbole comme

> (…) un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications,

[68] Nicole Sindzingre, « Rituel », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis.fr/encyclopedie/rituel [consulté le 14 juin 2016]

[69] Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Editions Nathan, 1992, p.132.

> qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché pour nous. (…) Donc un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat.[70]

Dans la philosophie africaine qui accorde beaucoup d'importance au signe, tout objet peut, par conséquent, revêtir une valeur symbolique, qu'il soit naturel (pierre, métaux, arbres, animaux) ou abstrait (figure géométrique, nombre, idée, etc.). Ainsi, le symbole transparaît dans toutes les manifestations de la tradition orale : paroles, noms, mode d'habillement, chansons, geste, danses, etc. Parlant des symboles culturels ou religieux, Carl Gustav Jung, pense que ce *« sont ceux qui ont été utilisés pour exprimer des vérités éternelles, et sont encore en usage dans beaucoup de religions ».*[71]

On pourrait alors considérer le symbole comme un élément fondamental de la littérature africaine francophone ésotérique. Tout le parcours de l'initié se déroule sous forme d'un réseau de symboles qu'il doit apprendre à décoder en vue d'interpréter le langage sacré.

Le sacré apparaît ici comme un autre aspect non moins négligeable du fait initiatique. C'est un terme polysémique difficilement accessible. Pour le dictionnaire *Le Grand Robert*, le sacré désigne ce « *qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (par opposition à ce qui est profane) et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse* »[72]. C'est

[70]Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles* : *Essai d'exploration de l'inconscient,* Paris, Robert Laffont, 1964, p.22-23.
[71] Carl Gustav Jung, Op. Cit., p.93.
[72] *Le Grand Robert,* version numérique, [consulté le 26 juillet 2017].

également ce *« qui est digne de respect absolu, qui a un caractère de valeur absolue »*.

Le sacré est, en outre, une notion d'anthropologie culturelle propre à une société humaine. Il permet, en effet, de créer une séparation ou une opposition axiologique entre les différents éléments qui composent, définissent ou caractérisent la société : objets, actes, espaces, parties du corps, valeurs, etc. Le sacré désigne ce qui est inaccessible, indisponible, mis hors du monde normal, des choses ordinaires et communes. Tout ce qui s'oppose essentiellement au profane et peut être objet de dévotion et de peur, relève du sacré.

Selon Camille Tarot[73], la notion du sacré est conçue par les anthropologues contemporains comme la réponse à un ensemble d'expériences propres non seulement aux sociétés archaïques et traditionnelles mais aussi à toutes les autres cultures qui leur ont succédé.

Emile Durkheim a, de son côté aussi, analysé les manifestations du sacré. Il considère à ce propos que

> les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent, et les choses profanes étant celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à l'écart des premières. La relation (ou l'opposition, l'ambivalence) entre Sacré et Profane est l'essence du fait religieux[74]

La notion du sacré est aussi liée à celle du secret. Ce qui relève du sacré n'est pas à la portée des personnes non préparées pour l'accueillir. Le

[73] Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré : Théories de la religion*, Paris, la découverte, 2008, 910 p.
[74] Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, de la définition des phénomènes religieux, En ligne [consulté le 3 mars 2014]

secret renforce le sens du sacré et lui confère plus de respect. Dans les confréries initiatiques, celui qui entre dans le secret des choses sacrées est un privilégié des dieux. Le sacré relève ainsi du secret, des mythes et des religions. Il forme, avec les rites et les symboles, une trilogie. Cette trilogie, comme on peut s'en rendre compte, constitue les fondements du phénomène initiatique qui va de pair avec l'éducation dans les sociétés traditionnelles africaines.

1. 3- Initiation et éducation en Afrique traditionnelle

Dans les sociétés africaines caractérisées par l'oralité, l'enseignement est à la fois caché et manifesté ; c'est pourquoi certaines pratiques de l'initiation se confondent souvent avec la formation et l'éducation de l'individu. On remarque que l'éducation et l'initiation sont généralement liées étroitement. Louis-Vincent Thomas fait observer à ce sujet que *« la conception africaine du savoir est toujours de l'ordre de l'initiation et donc du secret ».*[75] Le milieu familial, reconnu comme une école permanente d'instruction et de transmission du savoir-faire, se révèle comme le cadre, par excellence, de l'intégration sociale de l'adolescent. C'est alors par l'initiation qu'il est permis au jeune d'accéder à la majorité sociale et religieuse dans sa communauté. Il y découvre des connaissances aussi bien profanes que sacrées à travers les enseignements, les jeux, les chants et les danses. De nombreux procédés pédagogiques sont alors mis en place pour faciliter l'apprentissage et la formation de l'enfant appelé à construire sa personnalité. La pédagogie des contes et des proverbes, la

[75] L.V. Thomas, *La terre africaine et ses religions*, L'Harmattan, 1986, p.17.

résolution d'énigmes métaphysiques, l'art thérapeutique et les épreuves imposées au cours des rites d'initiation, tout participe à l'édification de l'adolescent qui intériorise tout un système d'enseignements profanes et religieux. La discrétion ainsi que la loi du silence sont de rigueur tout comme l'endurance, la discipline et le respect de la hiérarchie. Les milieux initiatiques considèrent, en conséquence, l'initiation comme la méthode supérieure de l'éducation et de la formation de la jeunesse.

L'enfant, dans ce contexte, accède à certaines connaissances lorsqu'il est jugé mature. Toutes ces étapes contribuent à son élévation graduelle où il passe du profane au sacré et du concret aux degrés élevés de l'abstrait et du spirituel. C'est à ce titre que Laghzaoui atteste que *« l'initiation vise à la purification du corps et de l'esprit […] Elle consacre désormais le passage du profane au sacré ».* [76]

En effet, en Afrique traditionnelle, certains corps de métiers (chasseurs, griots, forgerons, bijoutiers, éleveurs, etc.) fonctionnent comme des sociétés secrètes où les préceptes ésotériques, gardés par les maîtres-initiés, sont transmis de génération en génération. Les maîtres détiennent, en partie, leur pouvoir mystique du rapport qu'ils entretiennent avec les génies de la brousse, siège par excellence des forces surnaturelles. Les épreuves qui jalonnent la formation des postulants à l'admission dans ces sociétés secrètes constituent des étapes graduelles de leur initiation à la maîtrise de leurs futurs métiers reconnus comme sacrés. En somme, l'entrée dans ces confréries se révèle comme une pratique initiatique dont le but est de révéler au postulant le caché qui conduit au « vrai ». Cette

[76] Ghizlaine Laghzaoui, « *L'initiation : le corps dans tous ses états* » in Etudes françaises, n° 412, p.26.

expérience ultime qui fait soit du forgeron, soit du chasseur, ainsi que des autres corps de métiers des *« initiés matures »*[77], leur permet de remplir en toute responsabilité leurs obligations sociales.

Plusieurs fonctions essentielles caractérisent l'initiation en Afrique traditionnelle, indépendamment de son rôle dans les corps de métier. L'initiation présente d'abord une valeur didactique. Elle joue alors un rôle social. En effet, elle représente l'école de la vie ; le savoir y était conféré par la voie des épreuves qualifiantes et triomphantes dont les formes se transmettaient de génération en génération. En plus de l'éveil de conscience et de la formation morale et spirituelle conférés sous l'autorité des maîtres-initiateurs, elle permet l'acquisition de connaissances pratiques et d'habiletés fonctionnelles. Comme l'explique Amadou Hampaté Bâ, *« l'enseignement est lié à la vie et dispensé au gré des circonstances qui se présentent »*[78]. La formation initiatique consolide, en particulier, chez les jeunes candidats, les qualités de bonne conduite susceptibles de favoriser, plus tard, leur plein épanouissement social. Au terme de leur parcours initiatique, pétris des valeurs cardinales de la société, les candidats deviennent des adultes à part entière, donc des hommes et des femmes utiles à la société.

Véritable barrière traditionnelle, l'initiation est également considérée comme un instrument privilégié pour maintenir et purifier l'organisation sociale séculaire. Elle institue un code de conduite, de

[77] Souligné par nous-même

[78] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion)*, Paris, Présence africaine, 1972, p.24.

cohésion sociale et de prévention contre les facteurs de désunion ou de désaccord entre les hommes. A ce titre, elle favorise un rappel périodique et solennel des valeurs fondamentales de la communauté. A travers ses rites, elle permet ainsi à la communauté de créer des valves de sécurité qui lui permettent de se préserver contre les facteurs de déstabilisation.

Ensuite, nous avons la fonction symbolique qui caractérise tout processus initiatique. Tout le parcours de l'initié est, en effet, perçu comme la matérialisation d'un monde immatériel où l'on utilise des symboles pour s'adresser à la conscience de l'impétrant. Considérée comme le passage de la mort symbolique à une vie de lumière, l'initiation apprend au candidat à déchiffrer le langage des symboles en même temps qu'à développer en lui-même les qualités requises pour son parcours. Au terme de ce parcours, l'initié accède aux mystères de l'univers et son « moi intérieur » n'est plus perçu comme ce voile nébuleux et infranchissable.

Nous avons, enfin, la fonction sacrée qui se confond avec la fonction symbolique, vu qu'elle se manifeste essentiellement à travers un langage métaphorique. L'initié a accès à certains codes secrets pour entrer dans le monde des accomplis. Les noms forts des plantes, des animaux ainsi que de certains éléments de la nature lui sont révélés. Il a désormais le pouvoir de les ordonner, de les manipuler, au besoin. A cet effet, à l'occasion de certains rites initiatiques (circoncision, excision, adeptat, etc.), on enseigne aux candidats internés des paroles sacrées, des formules magiques et secrètes, des chants ou textes ésotériques susceptibles de les préparer à l'invincibilité. Ceci illustre bien l'aspect solennel et religieux de l'initiation.

On retient alors que, dans les sociétés traditionnelles négro-africaines, l'initiation occupe une place très importante. Elle est, en effet, l'une des institutions les plus importantes de l'Afrique traditionnelle qui prend en charge les besoins essentiels, nécessaires pour gravir les échelons de la communauté, pour passer d'un statut social à un autre, généralement de l'adolescence à l'âge adulte. Plusieurs types d'initiations sont généralement pris en compte par la littérature africaine. Nous avons notamment l'initiation aux rites sociaux, l'initiation aux cultes traditionnels, l'initiation aux secrets de la nature qui prend en compte le guérisseur traditionnel ou tradi-thérapeute, le devin ou le marabout, le sorcier et l'initiation mystique.

1-3-1 L'initiation aux rites sociaux

Ce type d'initiation encore appelé clanique ou tribal, est soit individuel, soit collectif et se déroule périodiquement dans le bois sacré, il concentre, dans un temps déterminé, les connaissances qui permettent aux jeunes d'assumer leurs responsabilités dans la société.

L'initiation sociale, selon Pierre Médéhouègnon[79], est celle qui, au moyen d'enseignements, de rituels et d'épreuves spécifiques, permet à l'individu d'entrer dans les différentes classes d'âge, les différents groupes sociaux ou confréries. L'initiation aux classes d'âge comprend, entre autres, la circoncision ou l'excision qui permet au jeune garçon ou à la jeune fille d'intégrer le groupe des adultes. Dans certains groupes ethniques comme les peuls du Mali, la vie éducative qui se confond avec l'initiation

[79] Pierre Médéhouègnon, « Les écrivains africains et l'initiation traditionnelle *» in l'Afrique Littéraire, Revue trimestrielle de culture africaine,* p.48-55.

se déroule par étapes, selon les tranches d'âge : vingt-et-un, quarante-deux et soixante-trois ans notamment, tel que l'explique Amadou Hampaté Bâ :

> La vie éducative comporte trois phases : 1) l'enseignement et l'éducation à la jeunesse, allant de la naissance à vingt et un ans, 2) l'enseignement dispensé aux adultes, pour approfondir les connaissances déjà reçues, allant de vingt et un ans à quarante-deux ans et enfin 3) à partir de cet âge, l'individu devient à son tour enseignant et doit, jusqu'à soixante-trois ans, rendre ce qu'il a reçu. Après soixante-trois, on considère qu'il a dûment rempli son rôle d'homme. [80]

En dehors de l'initiation relative à la formation sociale de l'individu, il y a d'autres formes plus ou moins secrètes ou restreintes d'apprentissage qui concernent surtout des groupes sociaux particuliers. Il s'agit, par exemple, de l'initiation qui fait de l'impétrant, le dépositaire des secrets des mânes de son clan d'appartenance, l'initiation à l'art des masques divins (masques *égun gun, guèlèdè* et *kuvito* au Bénin, masques *guéré* en Côte d'Ivoire), l'initiation à la science de la chasse, etc. A ce propos, Jean-Pierre Makouta Mboukou, considérant la chasse comme un art qui procède d'une longue expérience initiatique, affirme que *« la chasse est une science, presqu'un art. Elle a ses lois et exige une véritable initiation de qui veut s'y adonner. Mais cette initiation n'est pas un fait collectif. L'initiation à la chasse est plutôt individuelle.*[81]

[80] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion),* Présence africaine, Paris, 1972, pp.38-39.

[81] Jean Pierre Makouta-Mboukou, *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaines (de l'oralité à l'écriture*), Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Editions Africaines, 1983, p.140.

Comme on peut s'en apercevoir, ces formes d'initiation sociale ne concernent pas tous les membres de la société, d'autant plus qu'elles sont sélectives et restreintes.

Au Bénin, on note aussi que la vie des individus ou groupes sociaux est marquée par un ensemble de cérémonies coutumières à caractère initiatique. Ces cérémonies rituelles caractérisées par le profane et le religieux, sont nombreuses et varient suivant les régions et les ethnies. Bienvenu Koudjo affirme, à ce propos, que : *« dans chaque micro-culture, les différents éléments des rites prennent un accent particulier en fonction des besoins propres à chaque système social ».*[82] On distingue, en effet, au Bénin : les rites d'intégration sociale, les rites de purification, les rites mortuaires, l'initiation aux rites et aux secrets de chasse, ainsi que les rites d'initiation dans les confréries.

L'initiation, dans les confréries, se présente comme une introduction dans les sociétés secrètes qui, au Bénin ne sont pas moins nombreuses qu'ailleurs en Afrique. Nous avons le *kuvito* ou *égun gun*, (les revenants), le *Zangbéto* ou veilleur de nuit, le *guèlèdè* ou la danse des masques et le *Oro* qui sont des sociétés régies aussi bien par les hommes que les femmes avancées en âge. Ces sociétés ont toutes un point commun : leur fond religieux que Bienvenu Koudjo explique dans le commentaire suivant : *« ces sociétés sont créées pour former un maillon de la chaîne qui relie*

[82] Bienvenu Koudjo, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, Thèse de doctorat de IIIe cycle soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III UER, le 13 janvier 1976, p.115.

l'homme à l'Inconnu. C'est beaucoup plus vrai pour le « guèlèdè » et le « Egoun » que pour le « Zangbéto ».[83]

Nous avons ensuite l'initiation aux cultes traditionnels qu'on peut encore appeler initiation religieuse.

1-3-2 L'initiation religieuse

Sur le plan religieux, l'initiation peut être considérée comme un ensemble d'enseignements et de rituels destinés à former des novices ou des adeptes d'une ou de plusieurs divinités autour d'idéaux spirituels, à l'intérieur de leurs groupes ou communautés d'appartenance. Ce type d'initiation, plutôt sélectif jouit d'une grande sacralité. Il est en effet, réservé uniquement aux élus des divinités. Cette initiation, qui a lieu dans les couvents ou dans les sociétés secrètes, diffère aussi selon les divinités qui, en Afrique, sont nombreuses. Ici, l'adepte est initié au culte traditionnel d'une divinité; il est pris en charge par les prêtres, les devins, les hiérophantes des couvents. Au terme de son passage, l'initié peut changer de nom, de régime alimentaire et/ou vestimentaire; il s'exprime désormais en langage codé. Cette forme d'initiation est largement décrite par Olympe Bhêly-Quenum dans *Les Appels du Vodùn* où l'héroïne Vicédessin, consacrée au vodou Alladahouin, a subi une longue et minutieuse initiation au couvent.

Dans les sociétés traditionnelles africaines, l'initiation religieuse n'est pas nécessairement facultative. Elle peut être une exigence ancestrale. Certaines initiations religieuses ont une visée thérapeutique. Parvenir à

[83] Ibidem., p.177.

s'arracher à l'infortune, au malheur et, même parfois, à des cas de maladies devient alors la principale motivation du candidat à l'initiation. Dans ce cas d'espèce, le processus de guérison se superpose au processus d'initiation religieuse. Par les enseignements et les rituels qui la composent, l'initiation religieuse fait penser, toutes proportions gardées, à l'initiation mystique.

1-3-3- L'initiation aux forces ou aux secrets de la nature

L'initiation aux forces ou aux secrets de la nature est celle que subissent les guérisseurs traditionnels ou tradi-thérapeutes, les devins et les sorciers. Ce type d'initiation, dans certaines communautés, se transmet de génération en génération. L'ensemble des cérémonies subies par les candidats aspirant à ce type d'initiation leur confèrent diverses vertus, en particulier la prescience, l'invincibilité, et, d'autre part, le pouvoir d'entrer en communication avec les entités spirituelles. En outre, lors de l'initiation, les néophytes prennent connaissance des mythes, de l'héritage mystérieux et sacré de leur communauté. Ils assistent à des démonstrations de cérémonies de guérison, de délivrance qu'ils célébreront à leur tour et dont la réussite prouvera l'excellence de leur qualité d'initié. Le guérisseur, dans certaines sociétés traditionnelles, se veut un médecin-praticien qui recourt cependant à l'univers occulte pour y puiser la force mythique et sauver le malade de son état critique.

1-3-4- L'initiation mystique ou l'initiation à la sagesse ésotérique

L'initiation mystique est un ensemble d'enseignements et de rituels centrés sur le développement intérieur de l'individu, dans le but de

l'amener à une prise de conscience et à une transformation progressive et radicale de sa personnalité, en vue d'une élévation graduelle à la sagesse des Maîtres spirituels. On peut la considérer comme une ascèse qui apprend à l'homme à travailler sa nature inférieure. Pierre Héraut précise que l'initiation mystique

> à tous les points de vue, marque une nouvelle rupture : il faut mourir à l'enfance et se métamorphoser pour renaître pleinement à la collectivité et y adhérer de manière irréversible et indissoluble. Les moyens employés eux-mêmes rompent avec les habitudes et, à l'atmosphère bienveillante, à l'organisation informelle dans laquelle baigne d'ordinaire la formation, se substitue une période faite d'épreuves épuisantes, de veilles, de privations, de souffrances que les jeunes appréhendent et vivent dans l'angoisse sinon la terreur, le mystère et la surexcitation.[84]

Ce type d'initiation est plutôt individuel même s'il est conféré à un groupe de postulants au cours d'un même rituel. On y entre par choix personnel ou du fait de son statut social, par vocation ou encore par cooptation. Il relève principalement du domaine ésotérique et a trait aux choses secrètes, aux mystères. C'est une forme de connaissance qui élève l'initié au-dessus de la condition humaine ordinaire et lui confère des pouvoirs exceptionnels, voire surnaturels.

Dans ce type d'initiation, le maître-initiateur amène l'initié à vivre une expérience qui le met en contact ou en communication avec une réalité non discernable par le sens commun.

[84] Pierre Héraut, « Rites de passage en Afrique », in *Histoire des mœurs*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.83.

Il constitue, dans la vie de l'individu, une étape déterminante qui lui permet de mieux appréhender sa propre individualité en vue de connaître les mystères du Monde et de saisir le véritable sens du cosmos. L'initiation procure, par conséquent, à l'impétrant une lumière sacrée, celle qui l'éclaire et le guide dans les couloirs de l'existence afin qu'il découvre la Vérité et la Connaissance. Par l'initiation, l'impétrant devient un homme accompli, capable d'accéder aux principes naturels susceptibles de le rendre utile à sa communauté. L'initié mystique se distingue donc des profanes par ses connaissances particulières et ses vertus singulières. Il devient un produit social qui exhale une puissance spirituelle.

En substance, à travers l'initiation mystique, l'initié vise l'élévation de sa conscience et la « Sagesse des Sages » au moyen de la méditation, de divers exercices spirituels et/ou de pratiques ascétiques.

Au total, l'initiation, dans les sociétés traditionnelles africaines, apparaît comme l'une des principales voies de l'éducation. C'est une véritable aventure de révélation qui convoque l'univers de la spiritualité et du sacré. On retient que quelles que soient sa nature et sa forme, l'initiation comporte inéluctablement un même principe de base : celui d'assurer le triomphe de la vie sur la mort. D'une manière ou d'une autre, l'expérience initiatique, mieux que tout autre procédé, opère *«la mutation ontologique du régime existentiel»*.[85]

[85] Eliade Mircea, *initiations rites et sociétés secrètes,* Paris, Gallimard, 1959, p.12.

L'initiation traditionnelle se révèle comme un fait social religieux, et en tant que telle, elle structure l'ensemble des pratiques et de la vie des milieux sociaux traditionnels africains.

1-4- Initiation et vie religieuse en Afrique

La spiritualité, autant que la religion, occupe une place primordiale dans la vie de l'Ouest-africain et en fait intimement partie car, en Afrique, à certains égards, il n'y a pas de frontières étanches entre le profane et le sacré.

C'est que l'univers africain représente un monde profondément ancré dans le sacré et dans la spiritualité. Il est un monde où l'individu, par-dessus les contingences physiques et visibles, doit son existence et sa plénitude aux forces surnaturelles. Tout, en Afrique, revêt une connotation sacrée, voire religieuse : les astres ou les phénomènes naturels : soleil, pluie, foudre, fleuves, montagnes, termitières, etc. tous les phénomènes naturels sont, en conséquence, expliqués comme des manifestations des dieux (félicité ou débordement) : foudre, sécheresse, pluie diluvienne, etc. Ainsi, le monde africain s'offre comme un réseau d'interrogations à décrypter constamment comme une *« forêt de symboles »*[86] que l'expérience initiatique permet d'appréhender.

Le panthéon négro-africain est donc l'un des plus riches qui soient et chaque communauté a son nom pour désigner Dieu : Mahu pour les Fons du Bénin, Amma pour les Dogons, Engaï pour les Masaïs, Maa Ngala pour

[86] Charles Baudelaire, ''Correspondances '' in *Les fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1976, 291p.

les Mandingues, Gueno pour les Peuls, Nzambé pour les Bantous, Olodumare pour les Yorubas, Nyamé pour les Fangs, etc. On note qu'il y a autant de formes religieuses traditionnelles qu'autant d'ethnies en Afrique. Il ressort de ce constat que les rapports de l'homme traditionnel avec Dieu sont divers et multiformes, en Afrique de l'Ouest.

On remarque, cependant, que, dans la majorité des cas, pour s'adresser à l'Etre Suprême, il faut incontestablement recourir aux *« agents intermédiaires »*[87] que sont les prêtres et les hiérophantes. La pensée religieuse africaine conçoit, en effet, l'univers comme une hiérarchie des forces vitales qui va de Dieu à la pierre, en passant par l'homme, les ancêtres et les prêtres. Considérés comme le médiateur naturel entre les vivants et les morts, les prêtres des religions endogènes ou les hiérophantes ont le pouvoir d'intercéder pour toute la communauté. Détenant eux-mêmes une force mystique, leurs rôles est d'accroître, d'exalter et de transmettre cette force vitale à la communauté et à tout ce qui l'entoure. Pour le négro-africain, il n'y a donc pas de continuité entre le visible et l'invisible, d'une part, et entre Dieu et les hommes, d'autre part. Le négro-africain s'accomplit en trouvant et en conservant sa place dans la pyramide des forces vitales.

Ainsi, périodiquement, l'homme religieux devient le contemporain des dieux, dans la mesure où il réactualise le *« Temps primordial »*[88] par les rites sacrés qui ne sont que la réitération des gestes exemplaires des dieux.

[87] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion*), Paris, Présence Africaine, p.114.
[88] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

Tous les événements de la vie (naissance, puberté, mariage, mort) sont alors chargés d'une valeur religieuse symbolique. A ce titre, L. V. Thomas affirme que *« les religions négro-africaines sont essentiellement ésotériques»*[89]. Esotériques d'autant plus que les fidèles de ces religions font appel à des forces surnaturelles susceptibles de soulager leurs maux. Les rites religieux, sous-tendus par les prières, les sacrifices propitiatoires et/ou les processions, diffèrent selon la famille, le lignage et le groupe ethnique. Considérés comme *« la répétition d'un acte primordial, inspiré par le Maître incréé et infini »*[90], ces rites religieux sont transmis par la chaîne des ancêtres-initiés garants de la transmission des principes sacrés par la voie de l'initiation.

Les initiations religieuses favorisent alors l'accession des individus à une vie spirituelle, gage de paix intérieure et sociale. Cela suppose que l'admission des groupes sociaux dans certaines religions nécessite des cérémonies particulières sous-tendues par nombre d'épreuves rituelles (absorption d'hallucinogènes, réclusion, jeûnes, interdits). Par la médiation des rites, l'initié est censé passer de l'état de profane à celui de sacré. Les contenus des différents rites prennent un accent particulier suivant les divinités et les stades de l'initiation. Dans la cosmogonie fon du centre et du sud-Bénin, l'ensemble des divinités du panthéon local est désigné par le terme de « vodùn »

[89] Louis-Vincent Thomas, René Luneau, *La terre africaine et ses religions*, Paris, Librairie Larousse, p.336.

[90] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion)*, Paris, Présence Africaine, p.125.

Le mot Vodùn[91] évoque une idée de mystère et désigne ce qui relève du divin. Les personnes qui vouent un culte à tout ce qui relève de cet univers sacré sont appelées « Vodùnsi », c'est-à-dire « épouse du vodùn ». Selon Bhêly-Quenum lui-même, le vodùn, contrairement aux définitions péjoratives proposées par les ethnologues occidentaux, revêt une dimension sacrée :

> A l'époque de mes recherches, ma mère, sa tante, elle aussi Grande Prêtresse, enfin le grand Prêtre hiérophore lui-même m'ont donné du mot vodù l'acception que voici :
>
> Vodu, c'est l'être et le sens du sacré, la signification du sacrifice, l'essence du sacrifice réalisé conformément au rituel.
>
> On aura remarqué l'itération du mot sacrifice. C'est que Vodù est composé de Vo ; ce qui, en fon, signifie sacrifice ; de Dù, qui veut dire, sens, essence dans l'acception spirituelle du terme.[92]

Le Vodùn constitue un univers ésotérique clos et occupe une place importante dans les ethnies du Moyen et du Sud du Bénin. Comme toute organisation ésotérique, les adeptes de cette confrérie sont soumis à des rituels fondés sur le respect, la vénération et la foi en un Etre Suprême. Ainsi, la foi fortifie l'initié vodùn qui voue un culte fervent à une divinité, créature du Dieu Tout-Puissant. Obéissant à une liturgie fondée sur le sacré en tant que manifestation d'une divinité, le Vodùn est perçu comme une

[91] Le Dictionnaire universel (4eme édition) reconnaît trois orthographes du concept: «Vaudou », « Vodou » et « Vodoun ». Cependant, dans son *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010, p.97 (2eédition), Mahougnon Kakpo écrit le concept comme suit : « Vodun ». Et Inès de La Torre d'orthographier autrement le même concept dans le titre suivant : *Le Vodu en Afrique de l'Ouest : rites et traditions*, Paris, L'Harmattan, 1991.

[92] www.Obhelyquenum.com [consulté le 13 août 2015]

religion dont le but final est de gratifier l'individu de pouvoirs surnaturels pouvant lui permettre d'avoir une prise sur l'univers et ses composants.

Dans le cadre de cette étude, nous nous sommes appuyée sur les renseignements oraux recueillis auprès des adeptes qui, sans pour autant révéler les secrets du culte, ont accepté de se prêter à nos interrogations. Nous avons, par ailleurs, pu obtenir quelques documents écrits sur la théogonie béninoise. L'ensemble de ces informations sont exploitées dans l'analyse du culte vodùn chez Olympe Bhêly-Quenum dans la deuxième partie de cette étude.

En attendant, nous pouvons retenir que la religion, en tant qu'ensemble de croyances ou de doctrines et de pratiques cultuelles qui régissent les rapports de l'homme avec la puissance divine ou les pouvoirs surnaturels, est une donnée permanente qui ne peut être dissociée des pratiques initiatiques dans les sociétés traditionnelles africaines. On ne peut donc évoquer la question des initiations sans faire allusion à la spiritualité, à la religion. De la même manière, on ne peut évoquer la vie politique en Afrique sans se référer aux forces occultes, à la sorcellerie, aux sociétés initiatiques.

1-5 Initiation et vie politique en Afrique

Les conceptions africaines du pouvoir reposent sur des attributs sacrés, étant donné que le pouvoir politique, dans les sociétés négro-africaines traditionnelles, est censé procéder de la volonté de l'Etre primordial : Dieu. Pour cela, il n'est pas exercé par un homme profane, vulnérable aux énergies négatives. Le chef, dans ce contexte, est considéré

comme un envoyé de Dieu qui l'inspire en permanence dans l'exercice de ses fonctions. Selon certains mythes, les rois ou les chefs reçoivent en songe des signes qui les guident dans les prises de décisions. Ils voient leur autorité renforcée à travers les génies et les esprits des ancêtres qui consolident leur puissance magique et qui accentuent la force sacrée du pouvoir.

Pour bien apprécier la véritable nature sacrée des pouvoirs africains, il faut donc remonter aux conceptions cosmogoniques traditionnelles. L'Afrique, de ce point de vue, est fortement ancrée dans la spiritualité, au point où tout pouvoir est perçu comme étant d'origine divine. S'inscrivant dans cette même optique, Amadou Hampaté Bâ estime qu'on ne saurait « *comprendre l'Afrique et l'Africain sans l'apport de la religion* ».[93]

Transposés dans le contexte moderne, voire contemporain, les rapports qui lient les hommes politiques africains actuels au monde de l'occultisme ne sont pas tellement différents de ceux des chefs traditionnels. Nombre de chefs d'Etats africains sont réputés recourir aux forces occultes des sorciers ou des initiés traditionnels pour se maintenir au pouvoir. Certains parmi eux ne cachent pas leur affiliation aux ordres et sociétés initiatiques occidentales. Parmi les écrivains africains, certains comme ceux des auteurs de notre corpus ne cachent pas, non plus, leur appartenance à des sociétés initiatiques africaines ou européennes. On comprend, alors, que le thème de l'initiation imprègne la littérature négro-

[93] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine* (*personne, culture, religion*), Présence africaine, Paris, 1972. p.10.

africaine, principalement francophone, à travers l'exploitation des mythes, symboles et rites initiatiques qui structurent les œuvres des écrivains.

CHAPITRE DEUXIEME : L'EXPRESSION DU PHENOMENE INITIATIQUE DANS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE

Placé dans une perspective historique, le thème de l'initiation apparaît dans la littérature négro-africaine avant les indépendances des années 1960, mais il y est tout aussi présent dans la période d'après les indépendances et jusqu'à nos jours où un nombre important d'écrivains s'y intéressent. Plusieurs œuvres d'auteurs francophones et anglophones des années 1960 gardent dans leur mouvement interne la structure du parcours initiatique des personnages qui passent par l'initiation traditionnelle pour intégrer la vie communautaire. Au nombre de ces auteurs, nous pouvons citer Camara Laye, Léopold Sédar Senghor, Massa Makan Diabaté, Jean-Ikelle Matiba, Seydou Badian, Wole Soyinka, Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma, Amadou Hampaté Bâ, Birago Diop, Mongo Béti, Cheick Hamidou Kane, Olympe Bhêly-Quenum. Un peu plus tard, dans les années 1980, ont émergé de nouveaux auteurs de la littérature initiatique africaine comme Bottey Zadi Zaourou et Werewere Liking. La plupart des auteurs de cette tendance ne révèlent, bien souvent, que les aspects extérieurs de cet univers ésotérique inaccessible aux profanes.

Cette attitude s'explique, d'abord, par les interdits qui caractérisent les cultes dans les traditions africaines, ensuite, par le fait qu'il n'est pas certain que tous les écrivains qui traitent de la question de l'initiation dans leurs œuvres soient initiés dans leurs sphères culturelles traditionnelles. Enfin, la plupart des pratiques religieuses ou ésotériques africaines sont considérées par certaines élites africaines et certains occidentaux,

auxquels est destiné le message, comme une source de sous-développement au plan culturel. On comprend pourquoi la circoncision ou l'excision constitue l'une des formes majeures de l'initiation présentée par les écrivains africains dans leurs œuvres respectives. Néanmoins, certains auteurs sont allés au-delà de l'initiation clanique pour suggérer à travers leurs œuvres le processus de l'initiation religieuse et/ou de l'initiation mystique. En somme, les formes récurrentes de l'initiation mises en scène par les écrivains africains sont : l'initiation aux rites sociaux, l'initiation religieuse, l'initiation aux forces secrètes.

2-1- L'initiation aux rites sociaux dans les fictions littéraires africaines

Ainsi que nous l'avons montré dans le premier chapitre, l'initiation aux rites sociaux, en Afrique, concerne essentiellement l'initiation pubertaire ou clanique, encore appelée l'initiation d'intégration sociale de la jeunesse. La circoncision et l'excision constituent les principales formes de ce type d'initiation exploité par les écrivains africains dans leurs œuvres. A ce type d'initiation s'ajoutent les rites d'intégration tels que l'incision de la cheville, la communication avec les mânes des ancêtres et les rites d'admission dans certains corps de métiers ou confréries traditionnelles. De nombreux écrivains africains, francophones ou anglophones ont décrit dans leurs œuvres ces différents types d'initiation.

2-1-1 La circoncision et l'excision à l'aune des œuvres littéraires

Les personnages décrits par les écrivains dans ce type d'initiation sont généralement des adolescents qui subissent une mutilation génitale. Il s'agit, en l'occurrence, de l'enlèvement du prépuce chez les garçons et de l'ablation du clitoris chez les jeunes filles, suivis, comme cela a été présenté dans le premier chapitre de cette étude, d'une période d'internement et de formation variable selon les régions et les groupes ethniques. Par ces rites, les initiés accèdent à la classe des adultes et à une promotion sociale. Le but principal de cette forme d'initiation est l'enseignement des préceptes cardinaux qui garantissent le fonctionnement des communautés.

La plupart des auteurs dont nous avons consulté les ouvrages présentent la circoncision et l'excision comme des rituels qui se pratiquent loin de tout regard indiscret, dans la brousse ou dans les bois sacrés. Les initiés ne rejoignent leurs domiciles qu'après leur rétablissement total, souvent accéléré par l'utilisation de certaines plantes thérapeutiques connus des maîtres-initiateurs et autres aînés. Le poète sénégalais Léopold Sédar Senghor fait partie des tout premiers écrivains francophones qui ont consacré leurs œuvres à la circoncision en Afrique. Dans ses poèmes « *Chant de l'initié* »[94] et « *L'élégie des circoncis* » [95], il célèbre l'intégration des adolescents dans la classe des adultes et rappelle les

[94] Léopold Sédar Senghor, « Nocturnes », in *Poèmes*, Paris, Editions du Seuil, pp. 191-195
[95] Ibidem, pp.198-200.

devoirs d'un initié appelé à sauvegarder les valeurs culturelles de sa société :

> Maître des Initiés, j'ai besoin je le sais
> de ton savoir pour
> Percer le chiffre des choses
> Prendre connaissance de mes fonctions
> de père et de lamarque
> Mesurer exactement les champs de
> mes charges, répartir la
> Moisson sans oublier un ouvrier ni
> orphelin[96]

Pour Senghor, l'initiation constitue un acte sacré qui confère à l'initié des pouvoirs indéniables lui permettant d'accéder au secret de la nature, considérée comme un temple sacré. Pour le poète, en effet, seul l'initié parvient à « *percer le chiffre des choses* », c'est à-dire à décoder les signes de la nature dont l'interprétation favorise l'harmonie sociale. L'initiation n'est donc pas un simple fait social. A ce titre, le poète la considère comme « *le feu de la Mort qui prépare la re-naissance. Re-naissance du Sens et de l'Esprit* »[97]. Cela suppose qu'incontestablement, l'homme meurt dans l'initiation pour une vie nouvelle ; c'est ce que traduit encore ce verset de Senghor : « *Et que je meure soudain pour renaître dans la révélation de la Beauté !* ».[98]

Dans son roman autobiographique *L'enfant noir*[99], Camara Laye a montré l'importance et les différentes étapes de la circoncision du petit garçon qu'il était dans son village natal : rassemblement des jeunes garçons

[96] Ibidem, p.200.
[97] Ibidem, p. 192.
[98] Ibidem, p.193.
[99] Laye Camara, *L'enfant noir*, Paris, Edition Plon, 1953, 180p.

du village, danse du soli durant sept jours, internement dans la case des incirconcis, danse du coba, départ pour la brousse, épreuve de Kondén Diara[100] ou « rugissement des lions », et la circoncision proprement dite, suivie, du retour à la case d'internement et de la présentation publique des jeunes circoncis au village, la danse de bravoure. Au terme de ces nombreuses épreuves rituelles, les jeunes initiés sont rendus à leurs parents. Ils ont désormais droit à une case personnelle en plus des vêtements d'homme qui leur sont attribués. Le jeune garçon ne partagera donc plus la case de sa mère car il a le statut d'un homme mature :

> […] Quand j'avais quitté ma mère, j'étais toujours un enfant. A présent…J'étais un homme ! Oui, j'étais un homme ! A présent, il y avait cette distance entre ma mère et moi : l'homme ![101]

Seydou Badian, plus que Camara Laye, fait accéder à une vision plus complète de l'initiation. Dans son roman *Sous l'orage*, il montre l'initiation comme une véritable école de vertu où l'on acquiert progressivement la qualité d'homme. L'accession au grade d'homme est régie par une série d'épreuves douloureuses : séjour dans la case des initiés, épreuve de la peur, celle du fouet et celle du feu, et puis la cérémonie d'initiation proprement dite. Accéder au grade d'homme, dans ce contexte, c'est accéder à la connaissance par le moyen de la souffrance, de la douleur endurée. On perçoit, à travers les confidences faites par Sibiri, l'un des personnages du roman, sur son propre parcours initiatique, que les

[100] Kondén Diara renvoie aux rugissements des lions ; c'est une épreuve, un rite de passage dont la visée est d'aguerrir les postulants à la circoncision dans *L'enfant noir* de Camara Laye.
[101] Laye Camara, idem, p.121.

pratiques physiques et spirituelles contribuent non seulement à la maturation du corps mais favorisent le modelage de l'âme et de l'esprit selon les prescriptions ancestrales. La société n'engendre l'homme véritable qu'après des épreuves sévères. C'est ce qui fait dire au narrateur du roman que *« c'est seulement après avoir séjourné dans ''la case des circoncis'' que les cadets sont considérés comme des hommes. Ils sont alors censés avoir acquis ce qui fait l'homme* ». [102]

Le Malien Massan Makan Diabaté présente, lui aussi, le rituel de la circoncision dans deux de ses romans : *Comme une piqûre de guêpe*[103] et *Le boucher de Kouta*[104]. Un peu comme Camara Laye dans *L'enfant noir*, l'épreuve de la circoncision est décrite dans *Comme une piqûre de guêpe* avec une subtilité et une circonspection qui transmettent aux lecteurs toute la religiosité de ce rite de passage. A travers le personnage du jeune Faganda, l'écrivain malien montre que les valeurs sociales contenues dans la tradition constituent des matériaux pédagogiques qui doivent contribuer au développement de l'être. Considérée comme *« une alliance avec Dieu »*[105], la douloureuse épreuve de l'enlèvement du prépuce, que les futurs circoncis doivent supporter avec courage pour sauver leurs lignées de l'opprobre, se déroule en présence de tous les hommes du village,

> assis sur des termitières, se curant les dents avec une racine aromatique, le visage boursouflé par l'insomnie. Chacun voulait être témoin de la douleur physique qu'on infligerait volontairement aux jeunes garçons et qu'ils

[102] Seydou Badian, *Sous L'orage*, Paris, Présence Africaine, p. 27.
[103] Massa Makan Diabaté, *Comme une piqûre de guêpe*, Paris, Présence Africaine, 1980
[104] Massa Makan Diabaté, *Le boucher de Kouta*, Paris, Hatier, 1982.
[105] Massa Makan Diabaté, *Comme une piqûre de guêpe*, p.51-52

> devaient endurer avec courage. Le moindre gémissement, avait-on dit, jetterait l'opprobre sur la famille de celui qui l'aurait exprimé. Sa lignée serait souillée comme par une bâtardise.[106]

Faganda, comme on le voit, ne bénéficie pas de l'accompagnement de ses aînés initiés comme chez Camara Laye. On remarque que c'est plutôt tous les hommes du village qui assistent à l'ultime opération. Il s'agit là d'une double épreuve : douleur physique et tension psychologique. Comme tous les candidats au rituel de la circoncision, Faganda a franchi les différentes étapes majeures qui contribuent à sa maturation. Il s'agit de l'épreuve de la clairière ardente, de celle de la bague d'argent entre les dents, de la boule de plomb intimidante du "maître de maison", des bains rituels, des sacrifices et de l'opération proprement dite de la circoncision comparée, dans le roman, à une « *simple piqûre de guêpe* ». Contrairement aux autres romans, dans *Comme une piqûre de guêpe*, la mère du futur initié joue un rôle capital dans le processus d'intégration social de son fils. En tant que gardienne de la tradition, elle a l'obligation d'assurer la sauvegarde et la perpétuation des rites initiatiques de son clan. En effet, c'est elle qui doit procéder au lavage rituel du prépuce avant l'opération. C'est encore à elle que revient la préparation psychologique de son fils à la veille de son départ. La mère de Faganda restera donc au chevet de son fils :

> […] Et quand il ouvrit les yeux, sa mère était assise au bord du lit. Elle le rassura en essuyant la sueur de son front et se mit à sourire. II se blottit contre elle. Dans les yeux

[106] Idem, p.135.

> de la mère passa une inquiétude; cette marque de faiblesse lui fit peur. Elle voulait l'assister et non le consoler, et encore moins le ramollir. Mais elle ne le repoussa pas [...]
> -Mets cette bague a ton doigt le plus grand, dit-elle. Avant de te rendre dans la clairière ardente, tu la mettras dans ta bouche. Et lorsque le purificateur viendra à toi, mords-la de toute la puissance de tes mâchoires. Tu ne sentiras qu'une piqure de guêpe, et c'est moi qui hurlerai de douleur à la place. Elle lui caressa le front de ses longs doigts. Une quiétude envahit Faganda, le rythme de sa respiration faiblit par degrés, un voile passa devant ses yeux. La mère baissa la mèche de la lampe-tempête et sortit sur la pointe des pieds, à reculons.[107]

Dans le second roman, *Le boucher de Kouta*, l'écrivain malien présente la cérémonie de la circoncision à travers quatre personnages : Daouda, Solo, Vieux Soriba et Namori. Il décrit ce rite d'intégration mais seulement en trois principales phases : la réclusion, l'accompagnement et l'ablation du prépuce qui annonce la fin du cheminement initiatique.

Amadou Hampaté Bâ, dans *Amkoullel, l'enfant peul*[108], nous présente également le processus de la circoncision à travers le personnage de Hammadoun. Chez les Peuls, la circoncision est la deuxième cérémonie publique après le Baptême (cérémonie d'imposition de nom au nouveau née). Comme le baptême, elle occasionne de nombreuses dépenses. La famille, aidée par les parents et amis, s'y préparent longtemps à l'avance. Vu son importance, la cérémonie de circoncision est précédée d'une grande fête qui dure toute une nuit, du coucher au lever du soleil. Les griots-

[107] Massa Makan Diabaté, *Comme une piqûre de guêpe*, p. 53-55.
[108] Amadou Hampaté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul* (mémoires), Paris, Actes Sud, 1991, 412p.

généalogistes invités pour la circonstance, agrémentent la fête de chants de bergers, de chants nuptiaux, de chants de guerre, de chants épiques ou nostalgiques. A l'instar des auteurs précédemment cités, Hampaté Bâ retrace le processus de la circoncision à travers ses principales étapes : rassemblement des futurs initiés dans la cour, chant d'encouragement des futurs initiés, gestes d'encouragement des parents des initiés, danses des jeunes dans le cercle initiatique, départ en file indienne des futurs initiés portant une brique de terre, installation des candidats sur la brique de terre, le dos tourné au soleil levant, dernière recommandation du forgeron circonciseur et enfin, l'ultime opération. Après l'opération, Hampaté Bâ souligne que :

> tous les prépuces sont enterrés. Pour la tradition africaine ancienne, le prépuce est considéré comme un symbole de féminité dans la mesure où il recouvre le pénis et l'enveloppe dans une sorte d'obscurité, car tout ce qui est féminin, maternel et germinatif s'accomplit et se développe dans le secret et l'obscurité des lieux clos, que ce soit dans le sein de la femme ou dans le sein de la Terre-Mère[109].

Les circoncis, sous le contrôle des bawos[110], passent environ trois semaines de retraite avant de retrouver leur liberté.

Si la circoncision est généralement présentée sous un jour favorable par les auteurs africains, l'excision, elle, ne bénéficie pas d'un traitement

[109] Amadou Hampaté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul* (mémoires), op cit, p.223.

[110] Bawo terme peul pour désigner les surveillants des jeunes initiés. Ils sont généralement membres de la caste des tisserands et chargés entre autres choses de leur enseigner les chants des circoncis pendant trois semaines de retraite

de faveur chez la plupart d'entre eux. Les adolescentes ayant subi l'excision dans leurs fictions littéraires sont souvent présentées dans des circonstances où elles sont sujettes à des infections et, plus tard, confrontées à la stérilité si elles ne sont pas « emportées » par les djinns. Le cas le plus illustratif est celui de Salimata, épouse du héros Fama, dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. L'excision, selon la mère de Salimata, est un *« grand événement ayant une grande signification »*[111] dans leur tribu, car *« elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de [la] jeune fille »*[112]. Profondément marquée par ce rituel d'intégration, Salimata se remémore ses principales étapes :

> Salimata n'oubliera jamais le rassemblement des filles dans la nuit, la marche à la file indienne dans la forêt, dans la rosée, la petite rivière passée à gué, les chants criards des matrones qui encadraient et l'arrivée dans un champ désherbé, labouré, au pied d'un mont dont le sommet boisé se perdait dans le brouillard, et le cri sauvage des matrones indiquant « le champ de l'excision».[113]

Malheureusement Salimata n'entonnera jamais le chant de la gloire et de la bravoure répété en chœur par toute l'assistance. Elle ne connaitra donc pas la joie que provoque le retour triomphal des excisées au village. Martyrisée dans la douleur de l'excision et condamnée à la stérilité, elle ne

[111] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances,* Paris, Editions du Seuil, 1970, p.34.
[112] Ibidem.
[113] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances, Les soleils des indépendances,* Paris, Editions du Seuil, 1970, p.35.

connaitra pas, non plus, la joie de la maternité ; son ventre restait sec comme du granit:

> Le matin à sortir ! Comme les autres ! Ce ne sera pas le jour où Salimata se dira, me voilà grosse ! Sa tête gronda comme battue, agitée par un essaim de souvenirs. L'excision!...les couleurs de l'excision.[114]

2-1-2 Les autres rites sociaux dans les œuvres littéraires francophones

En dehors de la circoncision et de l'excision, les rites sociaux, abordés par les écrivains africains francophones, sont ceux qui permettent aux impétrants d'être admis dans les corps de métiers. Ces rites visent principalement à établir une symbiose entre les vivants et les entités spirituelles qui assurent la survie des communautés et la transmission des traditions.

Camara Laye, dans *L'enfant noir*, montre comment le travail de l'or procède d'une série de rites initiatiques. Ainsi, le bijoutier, c'est-à-dire celui qui travaille le métal sacré, doit bénéficier de l'apport des esprits et des génies avant de réaliser ses œuvres d'art. Etant donné que la fusion de l'or est considérée, dans les sociétés traditionnelles, comme l'œuvre des génies, le bijoutier, représenté ici par le père du petit garçon narrateur, a l'obligation spirituelle de les invoquer par des paroles incantatoires silencieuses. C'est ce que rapporte le jeune narrateur :

[114] Idem, p.33.

> Quelles paroles mon père pouvait-il bien former ?...rien ne m'a été communiqué de ces paroles. Mais qu'eussent-elles été, sinon des incantations ? N'était-ce pas les génies du fer et de l'or, du feu et du vent… de l'or marié avec le feu, qu'il invoquait alors ; n'était-ce pas leur aide et leur amitié, et leurs épousailles qu'il appelait ? [115]

Les paroles secrètes prononcées par le père du petit garçon traduisent ici non seulement la nature sacrée du travail de l'or, mais surtout la nature mystérieuse du père qui est un initié aux forces occultes.

Mieux que Camara Laye, seydou badian décrit encore, dans son roman *Sous l'orage*[116], les mystères liés à l'art de la chasse. Le processus de ce type d'initiation diffère de celui de la circoncision, car il s'agit ici de l'admission du postulant dans la société secrète de la confrérie des chasseurs. Ce type d'initiation requiert des sacrifices propitiatoires et se déroule en différentes étapes selon le narrateur du roman : l'appel à la veillée de la chasse, la réponse à l'appel à la veillée, le sacrifice du coq rouge, l'admission du néophyte et sa participation à la veillée des chasseurs. Préparé, d'ores et déjà, par le père Djigui, Birama réussit les différentes étapes de son initiation sans bavure. Les consignes qu'il reçoit sont de divers ordres : discrétion, respect et soumission, engagement de transmission de l'héritage reçu et victoire sur la peur.

Dans le roman *Entre les eaux*[117], Valentin Yves Mudimbé présente, entre autres formes d'initiation, l'initiation à la foi ancestrale du jeune Landu. On n'assiste pas à l'amputation d'organe génital comme c'est le

[115] Idem, p.33.
[116] Seydou Badian, *Sous l'orage*, Paris, Présence Africaine, 1957.
[117]Valentin Yves Mudimbé, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.

cas, en général. Il est plutôt question de pratiques spirituelles destinées à intégrer le jeune garçon dans le secret des connaissances ancestrales. Comme tous les rites initiatiques, ce type d'initiation comporte plusieurs phases : prières introductrices, sacrifice de la chèvre, rituel du sang, danse sur la place du village, entrée dans la case et apprentissage des secrets ancestraux. Le prêtre traditionnel, gardien des valeurs traditionnelles, souligne au jeune garçon initié l'importance de son nouveau statut en insistant sur les fonctions sociales de l'initiation :

> Etre homme, c'est devenir homme. Tu as toute la vie. Tu n'as rien qu'un nom dans la nuit. L'ancêtre éponyme te fait vivre de sa force. Ta liberté sera d'être l'homme fidèle, sentant, reflétant notre passé. Ce que tu as, est tout. Un tout vivant de la vie de tous. Ce tout réunit des éléments complexes comme le fond de nos rivières et le cœur de l'ennemi. La force de vivre, brutale, qui te rapproche du rhinocéros sacré ; le sens d'être, qui te fait comprendre l'exubérance des forces extérieures…[118]

La jeune fille Hakoula, dans *La légende de M'pfoumou ma Mazono*[119] de Jean Malonga subit, à quelques exceptions près, le même type d'initiation que le jeune Landu. Il est aussi question, dans cette œuvre, de communication de l'individu avec des forces invisibles, incarnation des ancêtres morts qui continuent d'intervenir dans la vie des vivants. La jeune Hakoula, à la veille de son mariage, est initiée à ce rite sacré de son clan. Ce rituel conduit par le patriarche du clan Nsudi constitue l'une des étapes qui prépare le mariage de la jeune fille appelée à hériter du secret

[118] Valentin Yves Mudimbé, Op. Cit.p.82.

[119] Jean Malonga *La légende de M'pfoumou ma Mazono,* Paris, Présence Africaine, 1973.

des mânes de sa famille. A travers des gestes sacrés, elle franchit les différentes étapes du rite initiatique : introduction dans le cercle magique, accolade paternelle, revêtement du tapis rouge sacré, remise des insignes du pouvoir spirituel, rituel de transmission du secret initiatique et passage symbolique. A l'issue de ce rituel, la jeune fille donne un grand coup sur le gong sacré de la famille, agite la queue du buffle avant d'entonner un chant rituel. Selon les propos du narrateur, c'est alors que le miracle attendu se produit : *« […] Sur la rivière bouillonnante, la Mdazia, qu'on ne peut passer sans pirogue, s'échelonnent d'une rive à l'autre de nombreux petits hippopotames ; toute la suite de Bidounga et de Hakoula peut passer* »

On comprend, de ce fait, qu'en Afrique, il existe un lien étroit entre les vivants et les morts. Ceux-ci continuent d'exercer une influence dans le monde visible. Pour accéder au dialogue peu ordinaire entre les vivants et les morts, il faut, pour les initiés, toute une préparation suivie d'une série de cérémonies qui permettent à l'individu d'accéder à la sagesse. Ce type d'initiation a pour effet de rompre les barrières de l'invisible pour accéder à l'univers des esprits des morts. Il prend en compte aussi bien la force de la parole dite que le secret.

Remember Ruben[120] de Mongo Béti se révèle aussi comme un roman initiatique dans la mesure où l'auteur permet à son personnage principal d'accéder par osmose à l'univers des morts considérés comme membres actifs de la communauté des vivants. Mor-Zamba subit une initiation à la sagesse des vivants et des morts comme le maître-initiateur le lui notifie, en compagnie des autres postulants :

[120] Mongo Béti, *Remember Ruben*, U.G.E., 10/18, 1974.

> Eh bien mes enfants, vous savez tout désormais, votre éducation est terminée, puisque je n'ai plus rien à vous appendre. Après la sagesse des vivants je viens de vous dévoiler celle des morts.[121]

L'initiation à la sagesse des morts n'est pas accessible à tous les jeunes de ce clan. Elle ne s'adresse qu'à quelques privilégiés, considérés comme bienheureux. Ce type d'initiation présente des propriétés magiques et secrètes. Le maître initiateur prépare un mélange de deux noix et d'une herbe spéciale et en saupoudre une braise rougeoyante, dans le secret de la case initiatique. Tandis qu'une odeur étrange et capiteuse remplit la maison, il établit une communication mystérieuse avec les morts après avoir prononcé une formule secrète.

Aussi mystérieuse que fantastique se révèle l'initiation que subit Wangrin dans *L'étrange destin de Wangrin*[122]. Comme tous les garçons de son âge, le jeune Wangrin subit une série d'initiations. Il : *« fut d'abord initié aux petits dieux des garçons non circoncis, Thieblenin et Ntomo ».*[123] Plus tard, Wangrin sera initié

> « au Komo après sa circoncision, son sema[124], Numu-Sama, qui avait dressé le thème géomantique de tous les circoncis, lui avait déclaré : « Toi, mon cadet, tu réussiras dans ta vie si tu te fais accepter par

[121] Mongo Béti, Idem, p.76.
[122] Amadou Hampaté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, Editions 10/18 Département d'Univers Poche, 1973 et 1992. 367 p.
[123] Idem, p.18.
[124] Sema signifie télégraphe

> Gongoloma-Sooké[125], et cela tant que la pierre d'alliance de ce dieu sera entre tes mains ».[126]

A la suite de cette fameuse révélation sur sa prédestination, Wangrin, visiblement séduit par les prédictions de son *« Sema* », choisit Gongoloma-Sooké comme son dieu protecteur. Il décide de subir les rituels qui s'imposent pour devenir adepte de ce singulier « dieu-patron ». On se rend compte que les différentes étapes de cette initiation diffèrent considérablement de celles présentées jusque-là dans les œuvres. Le témoignage de Wangrin, que voici, nous montre comment le pacte a été scellé entre le fameux dieu et son adepte :

> Quand je décidai de me mettre sous la protection de Gongoloma-Sooké, je me procurai un poulet aux plumes mélangées de blanc et de noir. J'invoquai l'esprit du dieu et me proposai à son patronage. J'avais appris la formule sacramentelle appropriée. Je devais la réciter et sectionner la gorge de mon poulet, puis laisser couler son sang sur une pierre symbolisant la demeure du dieu. Je devais ensuite abandonner le poulet avant qu'il n'expirât dans mes mains.
>
> Après avoir ainsi procédé, j'abandonnai l'oiseau qui lutte contre la mort en faisant des bonds en l'air. Mon cœur battait fort, je suais à grosses gouttes, de peur d'être refusé par le dieu
>
> Quelle ne fut pas ma joie quand mon poulet retomba pour la dernière fois sur son dos, ailes ouvertes et pattes en l'air ! C'était le

[125] Dans la mythologie bambara, Gongoloma-Sooké était un dieu fabuleux que l'eau ne pouvait mouiller ni le soleil dessécher. Le sel ne pouvait le saler, le savon ne pouvait le rendre propre. Mou comme un mollusque, pourtant aucun métal tranchant ne pouvait le couper. Les éléments n'avaient aucune prise sur lui. Il n'avait jamais ni chaud ni froid. Il ne dormait que d'un œil. Pour cette raison, la nuit avait peur de lui et le jour s'en méfiait.

[126] Amadou Hampaté Bâ, idem, p.22.

signe que Gongoloma- Sooke m'adoptait.
J'étais rituellement devenu son protégé.[127]

L'initiation ici est décidée librement par le postulant qui a choisi lui-même son dieu protecteur ; il n'y est pas soumis par une loi de sa famille ou de sa communauté. Le prêtre ou le maître initiateur est aussi remplacé par une simple formule apprise par cœur et prononcée par le postulant lui-même. Il ne recourt pas non plus, comme dans les autres cas d'initiation, à un guide ou un accompagnateur.

Enfin, sous un autre angle, moderne notamment, on lit le roman de Cheikh Hamidou Kane comme un roman initiatique. Tout comme l'initiation traditionnelle, Thierno conduit progressivement Samba Diallo à la connaissance et à la maîtrise de la parole sacrée. Pour parvenir à cette fin, le Maître Thierno, réputé pour sa rigueur, n'hésite pas à infliger à son disciple des sévices corporels. Il bat, en effet, le jeune garçon, lui pince le gras de la cuisse et ensanglante ses oreilles. On voit, de ce point de vue, que, pour accéder à la maîtrise de soi : physique, spirituelle, intellectuelle et morale, les précepteurs font subir à leurs disciples des supplices qui fortifient leur personnalité.

Ainsi que nous venons de l'étudier chez quelques écrivains africains francophones, les écrivains africains anglophones abordent, comme nous le verrons, les rites sociaux dans leurs œuvres.

[127] Amadou Hampaté Bâ, op. Cit, p.23-24.

2-1-3 Les rites sociaux vus par les écrivains africains anglophones

En dehors des auteurs africains francophones, les écrivains anglophones se sont aussi illustrés dans la littérature initiatique. Les principaux auteurs retenus dans ce cadre sont Nelson Mandela pour l'Afrique du sud, Wolé Soyinka et Chinua Achebe pour le Nigéria.

Dans son récit autobiographique intitulé *Un long chemin vers la liberté,* le Sud-Africain Mandela décrit sa propre expérience initiatique comme il le laisse entendre à travers ces propos : « *En janvier 1934, alors que j'avais seize ans, le régent décida qu'il était temps que je devienne un homme. Dans la tradition Xhosa, on n'y parvient que d'une seule façon : la circoncision* ».[128] Devenir homme, revient dans cette tradition, à subir les rites de passage qui apparemment n'interviennent qu'à l'adolescence comme l'indique le narrateur. Seize ans est donc l'âge requis pour accéder à la classe des hommes comme c'est le cas dans beaucoup de traditions. Il faut, toutefois, reconnaître que le processus de l'initiation dans la tribu Xhosa n'est pas le même que celui qui est généralement décrit dans les œuvres. L'instrument utilisé n'est plus le couteau habituel. Le spécialiste de la circoncision utilise plutôt une sagaie pour débarrasser les prépuces des adolescents en passe de devenir des adultes : « *Le vieil homme, spécialiste de la circoncision, se servait de sa sagaie pour nous transformer d'un seul coup d'enfants en hommes* »[129]. Tout comme chez Seydou Badian ou Camara Laye, l'initiation demeure une épreuve de

[128] Nelson Mandela, *Un long chemin vers la liberté* (autobiographie), Le livre de poche, 1996, p.767.
[129] Idem.

douleur et d'intrépidité comme le confirme les souvenirs de Nelson Mandela :

> L'ingcibi arrive à moi… Ses mains allaient si vite qu'elles semblaient contrôlées par une force d'un autre monde. Sans un mot, il a pris mon prépuce, il l'a tiré et d'un seul geste il a abattu sa sagaie. J'ai eu l'impression que du feu se répandait dans mes veines ; la douleur était si violente que j'ai enfoncé le menton dans la poitrine. De nombreuses secondes ont passé avant que je me souvienne du cri, puis j'ai retrouvé mes esprits et j'ai hurlé: «Ndiyindoda![130]» (…) J'ai baissé les yeux et j'ai vu une coupure parfaite, propre et ronde comme une bague. Mais j'ai eu honte parce que les autres garçons m'avaient semblé beaucoup plus forts et plus fermes que moi ; ils avaient crié plus rapidement. J'étais désespéré parce que la douleur m'avait réduit à l'impuissance, même brièvement, et je fis de mon mieux pour dissimuler mon angoisse. Un enfant peut pleurer ; un homme cache sa douleur.[131]

L'initiation, visiblement, apparaît aux yeux de Nelson Mandela comme une étape fondamentale dans la vie de l'individu, d'autant plus qu'elle permet à l'initié d'avoir un nom et de prendre part, à l'avenir, aux activités d'homme mature dans la communauté:

> J'avais franchi la principale étape de la vie de chaque homme xhosa. Maintenant, je pouvais me marier, fonder un foyer, et labourer mon champ. Je pouvais être admis dans les conseils de ma communauté ; on prendrait mes paroles au sérieux. Au cours de la cérémonie, on m'a donné mon nom de circoncision, Dalibunga, qui signifie « Fondateur du Bungha », l'organe dirigeant traditionnel du Transkei. Pour les Xhosas traditionalistes, ce nom

[130] « Ndiyindoda! » Signifie chez les Xhosa « Je suis un homme! »

[131] Nelson Mandela, op, cit.

> est plus acceptable que mes deux prénoms précédents, Rolihlahla ou Nelson, et j'étais fier d'entendre prononcer ce nouveau prénom: Dalibunga.

A l'issue de ladite opération, on constate qu'à l'opposé des pratiques en cours dans les autres tribus, ce sont les initiés eux-mêmes qui doivent s'occuper de la partie impure coupée : « *On nous dit de nous en aller à petits pas dans la nuit pour enterrer nos prépuces* ».[132]Ils se débarrassent ainsi de leur enfance pour revêtir le statut des hommes adultes.

En somme, Nelson Mandela reconnaît ainsi l'importance des rites d'intégration dans la vie d'un adolescent en Afrique. Cet intérêt pour les rites d'initiation tribale transparaît également chez Wole Soyinka dans son récit autobiographique *Aké, les années d'enfance*[133]. Le héros, le jeune Aké, rappelle la douloureuse expérience rituelle qui a marqué son enfance :

> Je sentis ma cheville droite brusquement prise dans un étau, le talon appuyé contre le sol. Tout aussi vivement, la main saisit la plante de mon pied, la pressant vers le bas et maintenant le talon contre le sol. Le jeune garçon me passa sur la cheville un tampon imbibé de quelque chose. L'instant suivant l'homme saisit l'instrument qui ressemblait le plus à un scalpel, le plongea dans le plat d'argile et une vive douleur partit de ma cheville et, à travers mon corps, monta jusqu'à ma tête. Je hurlai. La main gauche maintenait mon pied fermement contre le sol. Tout en criant, je cherchais à me tordre mais deux mains solides, celles de Père, maintenaient mes épaules contre le dossier du siège. Comme en rêve, je baissai les

[132] Idem.

[133]Wole Soyinka. *Aké, les années d'enfance*, (autobiographie), Editions françaises Belfond, 1984 consulté en ligne sur le site http://www.senscritique.com/livre/Ake_les_annees_d_enfance/11331188 [consulté le 26 décembre 2017]

> yeux et vis la même lame plonger dans le plat et sur ma cheville jusqu'à ce que la douleur ne fût plus dans ma chair qu'un trait ininterrompu. Les morsures de la lame se confondaient et j'avais les yeux rivés, fascinés, sur l'arc d'incisions, sur le sang qui suintait autour de ma cheville et progressait pour finir par y former un anneau. (…) Je fermai les yeux, serrai les mâchoires et attendis la fin de l'épreuve.[134]

Cette forme d'initiation, comme on peut s'en rendre compte, diffère de celles que nous avons présentées précédemment. Il s'agit, ici, de l'incision de la cheville. La cheville qui représente une partie importante du corps évoque, par exemple chez les Bambaras, les notions de départ et d'arrivée. Elle symbolise aussi, selon le *Dictionnaire des symboles*[135] l'élévation et la sublimation. Cette épreuve permet, en conséquence, au jeune garçon d'accéder à un rang supérieur.

Chinua Achebe dans *La flèche de Dieu*[136] présente encore une autre forme d'initiation traditionnelle : l'initiation à l'art des masques divins, qui est propre à la corporation des sculpteurs. Cette profession, caractérisée par le sacré et le mystère, n'est pas exercée par n'importe quel homme dans la communauté. De même, ce n'est pas n'importe quel sculpteur qui réussit à façonner les masques destinés à abriter les esprits des ancêtres ou des divinités, car « *l'esprit devait revenir des profondeurs de la terre et apparaître aux hommes sous forme de masque* »[137]. Le masque, sous ses

[134] Wole Soyinka. *Aké, les années d'enfance*, (autobiographie), Editions françaises Belfond, 1984 consulté en ligne sur le site http://www.senscritique.com/livre/Ake_les_annees_d_enfance/11331188 [consulté le 26 décembre 2017]
[135] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit, p.237.
[136] Chinua Achebe, *La flèche de Dieu* (traduction), Ed. Présence Africaine, 1978.
[137] Ibidem, p.1.

aspects irréels et animaux, est la face divine et spécialement la face du soleil que traverse le rayonnement de la lumière spirituelle. On comprend alors aisément pourquoi aucun non-initié, encore plus une femme, ne doit approcher ni voir les masques sacrés qui représentent les ancêtres de l'au-delà. Cette dévotion pour les masques sacrés correspond aux manifestations propres à l'initiation religieuse telle que nous le montrerons.

2-2 L'initiation religieuse

Focalisée sur le cultuel et le culturel des communautés, l'initiation aux cultes traditionnels en Afrique est dirigée par les devins, les prêtres ou hiérophantes. Elle est considérée comme une pratique vraiment hermétique, uniquement accessible aux adeptes des divinités traditionnelles. Ce type d'initiation, plutôt sélectif, se pratique souvent dans les couvents et concerne généralement les élus d'une divinité. Mais malgré son caractère ésotérique, l'initiation aux cultes traditionnels ne constitue pas un sujet tabou dans la littérature. On peut l'observer aussi bien dans les œuvres d'auteurs africains comme Bhêly-Quenum, que chez les Antillais (Patrick Chamoiseau) et les Latino-Américains (Garcia Marquez ou Jorge Amado). Les écrivains de l'Afrique de l'Ouest qui l'abordent procèdent, dans leurs œuvres, soit à la condamnation des rites primitifs, soit à leur exaltation. L'acte d'écriture se veut, chez ces écrivains, une thérapie de contemplation ou un témoignage de la vivacité des pratiques religieuses.

Les épouses de Fa[138] de Mahougnon Kakpo et *Les appels du vodùn* d'Olympe Bhêly-Quenum, s'inscrivent dans une tendance de revalorisation

[138] Mahougnon Kakpo, *Les épouse de fâ. Récits de la parole sacrée du Bénin*, Paris, L'Harmattan, 2007, 100p.

des religions endogènes africaines. Dans son roman aux relents autobiographiques, *Les appels du vodùn*, Olympe Bhêly-Quenum célèbre les divinités traditionnelles de sa cité natale de Ouidah et particulièrement le culte du vodùn Alladahouin de sa mère. Compte tenu de l'importance de ce roman qui fait partie de notre corpus, nous réservons son analyse pour les troisième et quatrième chapitres de la présente étude.

Habituellement considéré comme un art divinatoire, le Fâ, est présenté comme une divinité par Mahougnon Kakpo, compatriote de Bhêly-Quenum, dans son recueil de récits sacrés, *Les épouses de Fa*. *Les épouses de Fa* s'offre comme un témoignage sur la vitalité des religions endogènes africaines. Mahougnon Kakpo s'applique à restituer, à travers les dix récits allégoriques du recueil, toute la richesse du Fa, système divinatoire pratiqué en Afrique de l'Ouest.

Le premier récit « La naissance de Fa : L'enfant qui parle dans le ventre de sa mère » résulte de Di-Minji le quatrième Du de Fa. Il raconte les circonstances dans lesquelles le Fa naît et transmet ses pouvoirs de prédictions à ses adeptes. Le deuxième récit « La reine Nan », extrait de Lètè-Minji, le quatorzième Fa Du, est la suite du premier qu'il complète. Elevée au rang de reine-mère, par son fils Fa devenu grand Maître de la Connaissance, Nan se transforme en une redoutable sorcière dans le village. Akpodé, le fils de Iya li loyê, tombe dans ses pièges et doit subir le sort fatal de ses victimes ; mais, grâce à une chanson que sa mère lui a apprise, il est sauvé de justesse par Fa, son père qui le remplace par une

chèvre. C'est depuis ce temps que la cérémonie de « Nan Xixê »[139] est instituée pour substituer les âmes des victimes.

Le troisième récit, « De la sagesse de Fa Aïdégun au Vodun », tiré de la devise de Sa-Minji, le dixième Fa Du cardinal, relate comment Ifa devient le devin de Bêni, après un long moment de misère et d'endurance. « Fa ou l'amande de palme », le quatrième récit sacré, dérivé de la devise Lètè-Gbé, raconte comment l'amande de palme est devenue invincible et plus puissante que le tonnerre. Le cinquième récit, « Les épouses de Fa » tiré de la devise Aklan-Minji, montre pourquoi toute femme qui « met les mains à terre » ne peut s'approcher de Fa qui, pourtant, peut être approché par une femme qui vient nouvellement d'accoucher. Le sixième récit, « Le parasol et la bannière » est inspiré par la devise de Abla-Minji. Il explique pourquoi la bannière est supérieure au parasol. Ka-Minji est la devise qui a donné naissance au septième récit qui montre l'intelligence, voire la supériorité de Logozo, la tortue sur tous les animaux de la forêt. Le huitième récit, inspiré de la devise de Yêku-Minji, explique comment quiconque use du glaive des ancêtres, doit périr par la même arme. « Agbo ku cebele ou la mort du parjure », le neuvième récit, raconte comment Agbo, le bélier, périt en acceptant de livrer Démonci, son frère de sang. On retient que celui qui choisit de tourner dos à son frère doit accepter de mourir. Enfin, le dernier récit, « La légende des eaux du Bénin », explique la genèse d'Ahoyo (la mer), considérée comme la plus puissante et la plus riche de toutes les eaux.

[139] « Nan Xixê » « Offrande à Nan ; Adjuration de Nan »

A travers ses récits allégoriques, le critique et écrivain nous introduit dans la sagesse béninoise. C'est ce que souligne Médéwalé Kodjo Jacob Agossou, dans la préface du recueil : « *Ces récits livrent, en effet, une connaissance de l'être humain dans le temps et dans l'espace cosmique du sacré et du profane, du visible et de l'invisible* ».[140]

A la limite, tout comme le mythe, les récits du Fa peuvent servir de modèle explicatif de l'univers cosmogonique béninois. Sur le plan sociologique, dans la cosmogonie fon du Bénin et yorouba du Nigéria, Fâ est considéré à la fois comme un art divinatoire et une divinité avec ses initiés dont le prêtre de Fa, appelé « Bokonon » en langue fon du Bénin. C'est Fâ qui détermine ce que peut être la vie d'un homme. En tant qu'art divinatoire, Fa utilise toujours un langage symbolique, par l'intermédiaire de figures géomantiques variables selon le cas et résultant de multiples combinaisons des composantes de deux jeux ou instruments de consultation fondamentaux. C'est ce qui explique le recours à Fa dans *Les appels du vodùn* de Bhêly-Quenum, pour déterminer sous quel signe est né le bébé Agblo « Tchikôton non Glo Azé ».

Les valeurs ayant trait à l'initiation religieuse se retrouvent également dans les rites initiatiques propres aux forces secrètes de la nature. En choisissant de révéler aux lecteurs, les mystères de l'initiation aux forces secrètes de la nature, les écrivains africains adoptent une position qui reflète leur souci de revalorisation de certaines pratiques culturelles indûment considérées comme surannées par les occidentaux.

[140] Médéwalé Kodjo Jacob Agossou, in Préface de *Les épouses de Fa (récits de la parole sacrée du Bénin*), Paris, L'Harmattan, 2007, p.11.

2-3 L'initiation aux forces secrètes de la nature perçue par les écrivains africains

Comme le suggère sa formulation, l'initiation aux forces secrètes de la nature a un caractère très mystérieux et très restreint. Il ne s'agit plus de la simple intégration de l'adolescent au rang des adultes qui passe par la mutilation de l'organe sexuel. Il est beaucoup plus question, dans ce contexte, de l'entrée dans une société secrète, régie par des exigences spécifiques et rigoureuses. Au Sud-Bénin tout comme au Nigéria, nous avons les sociétés secrètes des Oro, des Ogboni, des Bliguédés, des Saklikpés, des Egun-Gun, c'est-à-dire des revenants, des Zangbéto ou veilleurs de nuit. Ces sociétés secrètes sont comme des institutions sociales de jeunes ou d'adultes dont le but est de veiller à l'intégrité des communautés.

Parmi les écrivains de notre corpus, c'est le Béninois Olympe Bhêly-Quenum seul qui a abordé ce type d'initiation dans son roman *L'initié* et dans les nouvelles « Les brigands » et « Les Bliguédés ».[141] Dans *L'initié,* c'est d'abord la confrérie des Saklikpés qui est présentée à travers le portrait de ses adeptes :

> Les Saklikpés et leur suite étaient près d'eux, […] Il y avait seulement trois adeptes possédés. Grands, musclés, torse nu et ruisselants d'huile de palme, le visage bariolé de kaolin et de terre de Sienne, ils portaient par-dessus leurs culottes qui avaient pu être blanches mais étaient maintenant souillées d'huile et de sang, deux jupons superposés

[141] Olympe Bhêly-Quenum, « Les brigands » et « Les Bliguédés » in *Promenade dans la forêt,* (Nouvelles), 2006.

> faits de raphia et de fibres de rameaux de palmier à huile.[142]

Ensuite, à la suite de ce portrait, Bhêly-Quenum décrit une cérémonie de transe publique des initiés Saklikpés à travers ses différentes étapes que sont les battements de tam-tams, la danse liturgique des possédés dans un cercle initiatique, l'absorption du liquide rituel qui est ici l'huile rouge, la brisure de bouteilles d'huile, et, enfin l'opération qui consiste à se taillader le corps pour en sucer le sang :

> […] Une paysanne passait, portant sur la tête un panier contenant des bouteilles remplies d'huile rouge. Les trois Saklikpés l'entourèrent. Comme ils étaient très grands, ils prirent chacun deux bouteilles d'huile sans avoir eu à décharger la dame de son bagage. Elle s'estima heureuse et se hâta de se réfugier … Les possédés ôtèrent les bouchons de paille qui fermaient les bouteilles, burent l'huile à grandes gorgées à même le goulot ; puis ils se brisèrent les bouteilles sur la tête. Le sang ruisselait sur leur visage, dégoulinait sur leur poitrine et dans le dos. Les tam-tams jouaient, les tintements des autres instruments s'accordaient avec leurs grondement ; et les sons montaient, compliqués, enivrants, incantatoires et insupportables. L'un des Saklikpés, qui serrait encore dans sa main un large tesson des bouteilles qu'il s'était cassées sur la tête, commença de se taillader les bras, des épaules aux poignets. Ses compagnons l'imitèrent. Ils portaient leur bras à leurs lèvres, léchaient ou suçaient le sang qui en coulait. « Le sang retourne au sang ».[143]

[142] Idem, *L'initié*, p.194.
[143] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié*, p.195.

Le but final de cette petite cérémonie est de boucler définitivement le cercle ésotérique initialement tracé par les initiés.

De même dans les deux nouvelles « Les brigands » et « Les Bliguédés », l'écrivain béninois décrit les origines du pouvoir mystérieux et indestructible du brigand Akpanankan, transfuge de la confrérie des Bliguédés dont il présente le cercle initiatique dans les bois sacrés. L'écrivain, par la voix de l'un de ses personnages, rapporte que les Bliguédés forment :

> une société secrète d'hommes et de femmes dont seuls les hommes opéraient la nuit des cérémonies solennelles qui avaient lieu à un jour précis, de vingt et une heures à trois heures du matin. Pas un profane n'ignorait l'interdiction de sortir pendant ce laps de temps. Ordre inexorable depuis les temps immémoriaux.[144]

Cette confrérie se distingue des autres par son accoutrement singulier : *« Attirail de masques, de meules de paille, de raphia émaillées de grelots »*.[145] Elle a pour coutume de se manifester une fois par an, à une époque précise et compte, dans ses rangs, des femmes. Elle est réputée inoffensive, comme le souligne le narrateur de la nouvelle « Les Bliguédés » :

> Sous leurs meules de raphia ces fantômes ne font de mal à personne, leurs cérémonies consistent, prétendent leurs dignitaires, à purifier la ville et le pays tout entier des influx maléfiques[146].

[144] Olympe Bhêly-Quenum, « Les Bliguédés », p.120.
[145] Ibidem, p.120
[146] Ibidem.

Cette réputation favorable n'empêche toutefois pas les Bliguédés de protéger, par devoir de solidarité, l'un des membres de leur confrérie, le brigand Akpanankan qui se sert de ses pouvoirs mystérieux pour terroriser la région de Djen'kêdjê et dévaster les magasins des commerçants. Finalement l'impression qui se dégage du portrait des Bliguédés, c'est l'ambiguïté de leur statut ou de leur rôle tantôt au service du bien, tantôt au service du mal.

A toutes ces confréries initiatiques que nous venons de présenter, s'ajoute la société secrète des sorciers. En Afrique, les sorciers sont des initiés, autant que les devins et les hiérophantes des couvents, ayant reçu la révélation de certaines connaissances ésotériques. Selon Issou Go, ces initiés sont considérés comme *« les bons sorciers […] et ceux-là sont souvent des guérisseurs »*[147]. Le devin et le sorcier, qui peuvent être parfois une seule et même personne, passent pour des

> experts en thérapie traditionnelle et des intermédiaires irremplaçables entre les dieux et les hommes. Ils tiennent en main la vie et le destin du peuple. Aussi, drainent-ils vers eux les espoirs mais aussi les craintes du public soucieux de les ménager pour sa propre sécurité.[148]

Les craintes et les méfiances que ces sorciers inspirent chez les populations sont généralement transposées dans les œuvres de certains écrivains africains qui projettent alors les multiples facettes des sorciers,

[147] Issou Go, Op. Cit, p.105.
[148] Pierre Médéhouègnon, Op.Cit., pp.49-50.

tantôt perçus comme des escrocs, tantôt comme une aide efficace pour le bien-être de leur communauté. On peut retenir parmi ces écrivains les Ivoiriens Amadou Koné[149] et Fatou Bolli[150]. Dans leurs œuvres respectives, *Jusqu'au seuil de l'irréel* et *Djigbô*[151], chacun de ces écrivains met en scène les deux catégories de sorciers initialement identifiés ; d'un côté les bons, les justes, de l'autre les méchants, les sadiques. Il y a, selon un personnage de *Jusqu'au seuil de l'irréel*, sorcier de son état, *« ceux qui se réunissent la nuit pour manger les âmes humaines […] Mais il y a aussi les bons sorciers, ceux qui, la nuit, au péril de leur vie, défendent les innocents livrés aux coups des sadiques »*[152] . Et Fatou Bolli de renchérir, en faisant observer dans son roman *Djigbô*, que *« certains de nos sorciers sont en fait des hommes qui possèdent certaines sciences de la nature (…) La question est de savoir s'ils choisissent ou non d'être bons plutôt que méchants et vice-versa »*[153].

Au regard des œuvres que nous venons d'exploiter pour analyser les auteurs qui s'inscrivent dans la littérature initiatique, nous pouvons déduire que le phénomène initiatique est décrit aussi bien dans les récits littéraires (contes, nouvelles, romans) que dans les autobiographies et la poésie. Analysant la structure du processus initiatique dans les œuvres des écrivains africains, l'écrivain congolais Jean-Pierre Makouta Mboukou propose une lecture qui mérite d'être appréciée.

[149] Amadou Kone, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, Dakar, NEA, 1976.
[150] Fatou Bolli, *Djigbô*, Abidjan, CEDA, 1981.
[151] « Djigbô » désigne, en milieu ivoirien, la sorcellerie, la magie.
[152] Amadou Kone, Jusqu'au seuil de l'irréel, p.65.
[153] Fatou Bolli, *Djigbô*, pp.10 et 17.

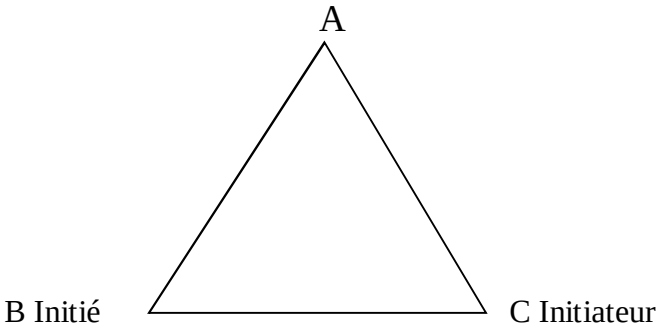
2-4 Les principaux acteurs du processus initiatique selon Jean-Pierre Makouta Mboukou

Selon Jean-Pierre Makouta Mboukou, trois catégories d'acteurs sont à considérer dans le processus de l'initiation perçu comme une épreuve d'intégration sociale : il s'agit des forces tutélaires de l'invisible, des initiateurs et des initiés. Ces trois forces forment un triangle initiatique dont chacun des sommets illustre les différents acteurs du processus initiatique. La cérémonie, précise Jean-Pierre Makouta Mboukou,

> a lieu entre trois personnages qui occupent comme les trois sommets d'un triangle isocèle, et, qui sont, par ordre d'importance croissant : l'initié, l'initiateur et le fétiche, ou le dieu auquel on initie. L'initié et l'initiateur occupent la base du triangle isocèle sans qu'ils aient la même importance sur le plan de la connaissance du mystère[154].

Ce qui correspond au schéma suivant :

Forces invisibles



[154] Jean Pierre Makouta-Mboukou, *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaines (de l'oralité à l'écriture),* Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Editions Africaines, 1983, pp.113-140.

Jean-Pierre Makouta Mboukou applique ce modèle de triangle initiatique à l'ensemble des types d'initiation africaine qu'il classe dans deux catégories : les initiations collectives et les initiations individuelles. Sont ainsi considérés comme initiations collectives les rituels de circoncision et d'excision et, comme initiations individuelles, les rites sociaux tels que l'initiation de l'individu à la sagesse des morts dans *Rumember Ruben* de Mongo Béti et la préparation au mariage traditionnel de l'héroïne Hakoula de Jean Malonga dans son roman *La légende de M'pfoumou ma Mazono.*

Ce parcours qui vient d'être fait du traitement du phénomène initiatique dans les œuvres des écrivains africains a permis, nous l'espérons, de présenter l'état des lieux de la littérature initiatique en Afrique francophone comme anglophone et de mettre en lumière certains aspects du contexte général d'émergence de la littérature initiatique chez Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou.

CHAPITRE TROISIEME : CONTEXTES D'EMERGENCE DE LA LITTERATURE INITIATIQUE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU ET PRESENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS

Les trois auteurs de notre corpus ont consacré, chacun à sa manière, leurs œuvres à l'illustration du phénomène initiatique dans les traditions africaines, en les décrivant à travers trois genres distincts : le conte, le roman et la nouvelle, puis le théâtre.

Généralement considéré comme l'un des pionniers de la littérature initiatique en Afrique francophone, le Malien Amadou Hampaté Bâ, a consacré, à partir de la première décennie des indépendances, nombre de ses récits (contes, romans et récits biographiques) à l'expression du phénomène initiatique dans les aires culturelles peule et bambara de son pays. Dans le cadre de notre travail, c'est sa trilogie initiatique constituée par les contes *Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara* et *L'éclat de la grande étoile* que nous avons choisie d'étudier.

Le deuxième auteur de notre corpus, l'écrivain Béninois Olympe Bhêly Quenum a choisi le genre romanesque pour rendre compte de sa perception des manifestations du phénomène initiatique en Afrique. Ses romans *L'initié, Les appels du Vodùn* et ses nouvelles « *Promenade dans la forêt* » et « *Oni Loni Jè* » constituent des créations fictionnelles majeures sur les expériences religieuses et l'ésotérisme africains. Le dernier auteur du corpus, l'Ivoirien Bottey Zadi Zaourou, a exploité, pour sa part, le théâtre pour illustrer le fait initiatique en s'inspirant des mythes de l'aire

culturelle traditionnelle bété et de l'ensemble de la Côte d'Ivoire. Ses œuvres qui intéressent notre étude, ici, sont la trilogie dramatique composée des pièces *La Termitière, Le Secret des Dieux* et *La Guerre des femmes*.

Pour bien cerner les contours du traitement du phénomène initiatique dans notre étude, il convient, d'abord, de préciser les contextes historique et culturel d'émergence de la littérature initiatique chez les trois auteurs, leurs sources d'inspiration, ensuite, de présenter les contenus de leurs œuvres.

3-1 Contextes historique et culturel d'émergence de la littérature initiatique chez les trois auteurs

Amadou Hampaté Bâ, né en 1901 à Bandiagara au Mali, est de la génération de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire, à la différence qu'il n'a pas pu poursuivre ses études en Métropole comme les deux pionniers de la Négritude. Mais il n'en est pas moins un artisan de l'affirmation de l'identité culturelle africaine au lendemain des indépendances de 1960, au point d'être considéré comme le « Sage de Marcory ». De fait, après l'école coranique et l'école française, il occupe divers postes dans l'administration coloniale avant d'être affecté, à partir de 1942, à l'Institut Français d'Afrique Noire (I.F.A.N) de Dakar où il est chargé de faire des recherches sur les traditions orales aux côtés de l'ethnologue français Théodore Monod[155]. Après l'indépendance du Mali

[155] Théodore Monod, (1902-2000), Naturaliste, biologiste, anthropologue, professeur des universités, explorateur et humaniste français érudit et humaniste. Durant les années 1920, il travaille beaucoup en Afrique. Il a mené plusieurs grandes missions d'exploration dans des régions du Sahara et il apparaît

en 1960, il représente son pays à l'UNESCO et devient membre du conseil exécutif de cette institution internationale jusqu'en 1970. A sa retraite, il s'installe à Abidjan en Côte d'Ivoire et se consacre à la rédaction de ses mémoires d'où il tire deux récits autobiographiques *Amkoullel, l'enfant peul* et *Oui, mon commandant !* Sans se proclamer militant de la Négritude, Amadou Hampaté Bâ n'a pas moins contribué à la promotion des cultures africaines dont il a pris la défense en décembre 1960 à la onzième conférence générale de l'UNESCO, en demandant *« que la sauvegarde des traditions orales soit considérée comme une opération de nécessité urgente au même titre que la sauvegarde des monuments de Nubie »*[156]. Aussi bien à l'Institut Français d'Afrique Noire (I.F.A.N) de Dakar que dans les divers postes qu'il occupe dans l'administration coloniale, entre 1922 et 1960, il se consacre aux recherches sur les civilisations africaines, ce qui lui permet de traduire les fruits de ses travaux à travers des œuvres variées : études historiques et ethnologiques, contes, romans, récits autobiographiques, etc. Il publie notamment son essai historique *L'empire peul du Macina* en 1955 et son essai culturel *Aspects de la civilisation africaine* en 1972. En 1974, il obtient le grand prix littéraire d'Afrique noire pour son roman *L'étrange destin de Wangrin*, publié un an plus tôt. Les trois volumes de la trilogie *Kaïdara, L'Eclat de la grande étoile* et *Njeddo Dewal mère de la calamité* sont publiés entre 1969 et 1985.

comme l'un des grands explorateurs du Sahara au XXème siècle. Il a été directeur de l'Institut Français d'Afrique Noire, créé à Dakar en 1936 et qu'il a rejoint en 1938, faisant de cet organisme le plus grand centre scientifique de l'Afrique-Occidentale française.

[156] Amadou Hampaté Bâ, Discours à la commission Afrique de l'UNESCO, 1er décembre 1960, https://fr.m.wikipedia.org, [consulté le 21 octobre 2017]

Du point de vue historique, les travaux d'Amadou Hampaté Bâ s'inscrivent dans un contexte où les décideurs politiques et les experts culturels de l'Afrique des lendemains des indépendances mobilisent leurs efforts pour vulgariser la connaissance et l'appropriation des civilisations africaines, notamment en adoptant une réforme de l'enseignement du français orientée vers la promotion de l'identité culturelle africaine, pour réduire l'influence de la littérature française enseignée de manière presque exclusive dans les écoles et universités d'Afrique francophone entre 1960 et 1970. Cette décision politique et historique a été prise à la conférence des ministres de l'Education Nationale des Etats d'Expression française d'Afrique et de Madagascar (CONFEMEN), qui a eu lieu du 21 au 26 février 1972 dans la capitale malgache Tananarive (aujourd'hui Antananarivo).

Dans leur manuel *Littérature africaine*[157], à l'usage des enseignants du second cycle de l'enseignement secondaire, Adrien Huannou et Ascension Bogniaho résument les objectifs de cette réforme fondamentale de l'enseignement du français en Afrique francophone et à Madagascar :

> En introduisant l'étude de la littérature africaine et malgache à côté de celle de la littérature française, et des littératures étrangères en général, cette réforme visait - et vise encore - à « former les élèves à la connaissance de leur propre culture », à « enraciner ces littératures dans leur contexte de civilisation en employant les méthodes les plus appropriées pour dégager leur spécificité tout en ménageant entre elles des possibilités

[157] Adrien Huannou et Ascension Bogniaho, *Littérature africaine (2e-1re- Terminale*), Porto-Novo, Les Editions INFRE, 1993.

> de confrontation », à « conduire l'étude de la littérature de manière à favoriser le perfectionnement linguistique des élèves ».[158]

Les programmes d'enseignement appliqués dans les pays africains francophones après la conférence de Tananarive étaient centrés sur une approche thématique de la littérature africaine. Les thèmes par lesquels commençait l'enseignement de la littérature africaine dans les classes du second cycle s'articulaient - et s'articulent encore - autour des questions relatives à l'oralité, aux structures des sociétés traditionnelles africaines et à l'affirmation de l'identité culturelle africaine.

L'ensemble des créations littéraires de Amadou Hampaté Bâ, en particulier ses récits initiatiques, participe de la mise en œuvre explicite ou implicite de cette réforme qui permet aux élèves et étudiants africains, inscrits dans les écoles et universités africaines francophones, d'avoir accès pour la première fois aux informations et aux supports documentaires sur les cultures et les littératures de leurs milieux traditionnels. En même temps, ces créations littéraires constituent un prolongement direct ou indirect du combat historique de la Négritude en faveur de la réhabilitation de l'identité nègre dans le monde.

Zadi Zaourou est d'une génération plus jeune que Hampaté Bâ. Il est né en 1938 à Soubré en Côte d'Ivoire et a fait ses études supérieures en France jusqu'au doctorat de troisième cycle, avant de revenir à Abidjan dans les années 1970. Enseignant et chercheur à l'Université Nationale de Côte d'Ivoire, il intègre le Groupe de Recherche en Tradition Orale

[158] Adrien Huannou et Ascension Bogniaho, Ibidem, p.5.

(G.R.T.O), issu de la transformation du Club des Jeunes Chercheurs (C.J.C) créé en 1969 par le professeur Barthélémy Kotchy et d'autres enseignants de la même université tels que Memel Foté et Niangoran Bouah et dont l'objectif était de *« faire prendre conscience aux étudiants (que) la culture occidentale seule ne suffit pas à la formation d'un cadre national vraiment opératoire »* et de les amener à « *créer les conditions d'une conscience plus ouverte aux problèmes nationaux et africains »*[159].

Au sein du G.R.T.O, Zadi Zaourou mène ses recherches sur la tradition orale du groupe ethnique bété de l'Ouest de Côte d'Ivoire dont il est originaire, dans un contexte culturel des années 1970 à 1980 dominées par une intense agitation autour de la question de l'identité culturelle nationale et africaine. Tout est parti du colloque organisé par Barthélémy Kotchy en avril 1970 à l'Ecole des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Nationale de Côte d'Ivoire sur le thème du « Théâtre Négro-africain ». Ce colloque international qui a réuni à Abidjan des universitaires, des chercheurs, des étudiants et des hommes de culture venus d'Afrique et d'Europe, a été l'occasion pour les participants d'analyser les faiblesses du théâtre négro-africain francophone des années 1970 et d'insister sur la nécessité de revisiter les richesses du patrimoine culturel africain en matière d'esthétique théâtrale. Devant des groupes de chanteurs, danseurs et conteurs traditionnels ivoiriens invités à se produire en spectacle, les participants au colloque ont pu confronter leurs théories

[159] Cité par Pierre Médéhouègnon dans sa thèse de Doctorat d'Etat, *Innovations et créations dans le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest (Etat des lieux et analyse de la dramaturgie en d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin, de 1970 aux années 2000*), Université d'Abomey Calavi, Année académique 2007-2008, p.104.

aux prestations *in vivo* des comédiens analphabètes traditionnels. L'un des résultats du colloque, c'est qu'il a conduit à la nécessité de s'engager dans la voie de la recherche afin de *« replonger aux origines »*[160] et de sauvegarder l'originalité de la création dramatique en Afrique traditionnelle, centrée sur une esthétique participative, dans un espace scénique circulaire et euphorique. Dans une intervention, avant la fin des travaux, le Malien Bakary Traoré recommande de se *« remettre à l'écoute de l'Afrique, l'Afrique moderne comme l'Afrique traditionnelle qui n'a pas encore fini d'inspirer et d'animer tous ceux qui se penchent sur elle. »*[161]

Convaincus de la nécessité d'un *« retour sur soi, c'est-à-dire, à une politique de restauration de tout ce qui constitue les racines du Noir et qui pourrait contribuer à la soudure du tissu social »*[162], certains acteurs du monde du théâtre négro-africain de langue française, favorables aux orientations proposées par le colloque, ont multiplié les initiatives de recherche théâtrale authentiquement africaine.

A la suite du colloque d'Abidjan, s'est développé, entre 1970 et 1980, parmi les intellectuels et les créateurs de toutes tendances, un débat fort agité sur le statut ou l'identité du théâtre africain, relayé par les grands médias ivoiriens de l'époque. Dans un commentaire sur ce climat d'agitation, Marie-Josée Hourantier écrit : *« Chacun dans son coin voulait lancer le théâtre africain.* »[163] De fait, de ce grand débat national sur le

[160] (Collectif) *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain* (Abidjan, Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971, p. 200.
[161] Cité par Pierre Médéhouègnon, *Op. Cit*. p. 95.
[162] Edwige Gbouablé, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, Thèse de Doctorat de l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne, février 2007, p.60.
[163] Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 35.

théâtre découlent plusieurs initiatives convergentes : celle de Niangoran Porquet qui crée sa « Griotique » sur le modèle de l'art du griot traditionnel africain, celle de Niangoran Bouah avec la création de la « Drummulogie » ou l'art du tambour traditionnel akan Attoungblan, puis celle de Souleyman Koly avec la création de la comédie musicale du « Kotéba » et celles des deux associées Werewere Liking et Marie José Hourantier, initiatrices du théâtre rituel Ki-yi.

Inscrivant ses recherches dans cette mouvance culturelle plurielle, Zadi Zaourou s'inspire de la tradition orale des chasseurs bété de sa région de Soubré pour créer son nouveau concept du théâtre didiga, hérité de ses oncles maternels membres de la confrérie initiatique des chasseurs. Dans la postface du recueil *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, il le définit à la fois, comme un art de la parole, une poésie, un conte ou un mythe, une épopée ou un art dramatique, avant d'en donner la précision suivante :

> Il n'existe dans la langue bété aucun substantif susceptible d'être proposé en équivalence au substantif Didiga. Toute tentative d'analyse terme à terme de ce concept en vue d'en circonscrire le sens précis n'aboutit non plus à rien.[164]

Par comparaison à Amadou Hampaté Bâ et à Zadi Zaourou, Olympe Bhêly-Quenum, qui est plus jeune que le Malien mais plus âgé que l'Ivoirien, n'a jamais travaillé dans un cadre officiel de promotion de l'identité culturelle africaine. Emigré en France dès l'âge de vingt ans, en

[164] Bottey Zadi Zaourou, « Postface » de *La guerre des femmes*, suivie de *La termitière*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes (NEI) et Editions Neter, 2001, p.125.

1948, il y réside jusqu'à maintenant en faisant des séjours périodiques en Afrique, principalement dans son Bénin natal. Ses premières publications d'écrivain, *Un piège sans fin*[165], *Le chant du lac*[166], *Liaison d'un été*[167], ne mettent pas spécifiquement en scène des traits de l'initiation traditionnelle africaine. C'est à partir de son roman *L'initié,* publié en 1979, qu'on le découvre comme un écrivain de la littérature initiatique africaine. Plusieurs raisons expliquent cette évolution dans la posture de l'écrivain béninois. La première est son option volontairement bi ou multiculturelle qui fait osciller sa plume entre les courants socioculturels contemporains et les cultures traditionnelles de l'Afrique où il est né. Il confirme ce choix en écrivant lui-même sur son site internet : *« Ecrire des œuvres durables, rester vigilant face aux réalités de mon temps tout en me ressourçant dans l'Afrique des profondeurs constituent ma cible depuis ma rencontre avec André Breton, en 1949 ».* [168]

La deuxième raison de l'évolution de l'écriture de Bhêly-Quenum vers l'expression des manifestations culturelles africaines est, d'une part, son attachement profond à sa mère, grande prêtresse de vodùn au Bénin, et,

[165] Olympe Bhêly-Quenum, *Un piège sans fin* , Paris, Librairie Stock, 1960,
[166] Idem, *Le chant du lac*, Paris, Présence Africaine, 1972.
[167] Idem, *Liaison d'un été Paris*, SAGEREP-L'AFRIQUE ACTUELLE, 1968.
[168] Olympe Bhêly-Quenum, site internet www. Obhelyquenum.com [Consulté le 21 octobre 2017]

d'autre part, son expérience personnelle de fonctionnaire de l'UNESCO où il a travaillé pendant vingt ans de 1948 à 1988, en faisant des enquêtes et des recherches sociologiques dans les pays africains. A cela s'ajoute, comme il l'écrit encore sur son site internet, son expérience tout aussi importante *« d'expert de l'ex- Organisation de l'Unité Africaine (OUA) dans le domaine des problèmes de Littérature africaine, de l'industrie culturelle et de recherche en anthropologie socio-culturelle (problèmes du vodùn en Afrique) »*[169]

L'ensemble des éléments de ce contexte historique et culturel permet de mieux comprendre les sources d'inspiration des auteurs du corpus.

3-2 Les sources d'inspiration des auteurs du corpus

Descendant d'une famille aristocratique peule, Amadou Hampaté Bâ est l'un des plus grands spécialistes de la culture peule et des traditions africaines. De son propre aveu, il est initié à la symbolique ésotérique peule et bambara, à la mystique musulmane soufie et à l'ésotérisme maçonnique complété par quelques recherches sur la kabbale judéo-chrétienne, sur l'imaginaire gréco-latin et indien[170]. Dans le premier volume de ses mémoires, *Amkoullel, l'enfant peul*[171], il décrit son enfance passée à Bandiagara, en pays Dogon ; enfance passée entre plusieurs initiations dont l'initiation à l'art du conte assurée par le grand conteur et historien

[169] Olympe Bhêly-Quenum, *Ibidem.*
[170] Seck Lamine Mouhamed, La quête du savoir et du pouvoir dans l'œuvre littéraire d'Amadou Hampaté Bâ : Kaïdara et l'éclat de la grande étoile, Mémoire de Maitrise soutenu sous la direction de M. Samba Dieng à l'Université Gaston Berger de Saint Louis, année académique : 2002-2003, p. 144.
[171] Amadou Hampaté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul (*Mémoires), Paris, Actes Sud, 1991, 412p.

traditionaliste Koullel[172], l'affiliation à la société bambara d'initiation enfantine Tiebleni, l'apprentissage du coran, le livre sacré, d'abord chez Tierno Kounta Cissé ensuite chez Tierno Bokar, l'intégration de la grande école initiatique de Danfo Siné[173] et l'admission dans la société bambara du Ntomo (qui accueillait les jeunes gens non encore circoncis) jusqu'à son inscription à l'école coloniale. Plus tard, comme il le raconte dans *Vie et Enseignement de Tierno Bokar le sage de Bandiagara,*[174] il se fera initié à la mystique musulmane soufie aux côtés de son maître Tierno Bokar. En plus de ces initiations claniques et religieuses qui lui ont été conférées dans sa jeunesse, il se fait initier également à la Franc-Maçonnerie, et l'écrivain Bhêly-Quenum révèle dans l'une de ses interviews qu': *« il existe à Dakar une loge maçonnique nommée Koumen. Le frère Amadou Hampaté Bâ était membre de la Grande Loge maçonnique française ».*[175]

Il va s'appuyer sur cette expérience plurielle pour rendre compte du symbolisme, en général, et du phénomène initiatique en particulier, dans l'ensemble de sa production littéraire. Pour sa part, Olympe Bhêly-

[172] Koullel est le nom du grand conteur, historien et traditionnaliste qui s'était rattaché à Amadou depuis son enfance au point qu'il ait été surnommé Amkoullel par les membres de sa famille (c'est-à-dire le petit Amadou de Koullel)

[173] Danfo Siné est un Doma, un homme de connaissance bambara qui possédait toutes les connaissances de son temps touchant à l'histoire, aux sciences humaines, religieuses symboliques et initiatiques, aux sciences de la nature, sans parler des mythes, contes et légendes.

[174] Amadou Hampaté Bâ, *Vie et Enseignement de Tierno Bokar le Sage de Bandiagara,* Paris, Editions du Seuil, 1980, 146 p.

[175] D'après Olympe Bhêly-Quenum, ami de l'auteur et lui-même franc-maçon : « il existe à Dakar une loge maçonnique nommée Koumen. Le frère Amadou Hampaté Bâ était membre de la Grande Loge maçonnique française » O. Bhêly-Quenum, « Un autre regard sur Hampaté Bâ », dans Jean François Durand (dir.), *Amadou Hampaté Bâ-Interculturel Francophonie, »,* n° 3 juin-juillet, Lecce (Italie), Alliance Française, Italie, 2003 p.334. Voir aussi Claude Wauthier, « L'étrange influence des francs-maçons en Afrique Francophone », *Le monde diplomatique*, septembre, 1997.

Quenum, partage avec Hampaté Bâ, l'initiation à la Franc-Maçonnerie dont il ne se cache pas. Dans son interview citée ci-dessus, il précise lui-même :

> Je suis un Franc-Maçon de haut grade ;
>
> J'appartiens à la Grande Loge Unie d'Angleterre […] [176]
>
> Mon initiation, en tant que franc-maçon, remonte à 1954 dans une loge d'obédience anglaise, au Nigéria, lors de mon voyage de lauréat du concours général des Bourses Zellidja.[177]

A la Franc-Maçonnerie, il faut ajouter les initiations africaines reçues dans sa jeunesse dans son Dahomey natal, dans le cercle familial aux côtés de son père qui était lui-même Franc-Maçon puis, plus tard, dans les milieux ègba à Abéokuta (Nigéria), pays de ses arrières grands-parents maternels, membres de la confrérie des Ogboni. Très proche des pratiques du culte vodùn, il est initié à sa naissance au rituel de baptême traditionnel, *« agbassadidé »* au cours duquel il reçoit le Nom fort de Agblo « Tchikôton non glo Azé » (littéralement en français : Agblo Tchikôton plus fort que la sorcellerie). Dans son roman semi-autobiographique *Les appels du vodùn*, il décrit comment lui-même a conduit l'inhumation de sa mère Vicédessin selon le rituel religieux du peuple *Egba*[178]. Cette somme d'expérience initiatique ainsi que ses nombreux voyages et enquêtes sociologiques pour le compte de l'UNESCO, lui ont permis de faire de sa

[176] Cité par Pierre Médéhouègnon, « Olympe Bhêly-Quenum : De l'initiation africaine à la franc-Maçonnerie » in *Olympe Bhêly-Quenum l'appel de l'Afrique des profondeurs*, op. cit, p.63.
[177] Jean-Norbert Vignondé « Rencontre avec Olympe Bhêly-Quenum » in *Olympe Bhêly-Quenum l'appel de l'Afrique des profondeurs*, Op. Cit, p.181.
[178] Egba désigne les rituels funèbres propres à un groupe ethnique du Nigéria (Abéokuta)

création littéraire, surtout à partir de *L'initié*, une tribune de défense et illustration des cultures et des religions endogènes africaines.

En ce qui concerne l'Ivoirien Zadi Zaourou, nous avons très peu d'informations sur son expérience personnelle de l'initiation. Dans sa thèse de doctorat d'Etat, Pierre Médéhouègnon rend compte d'un entretien dans lequel Zadi lui a expliqué les circonstances de sa découverte de l'initiation Didiga mise en scène dans ses œuvres. C'est dans le cadre de ses recherches doctorales sur la poésie orale Bété de sa région natale de Soubré, que Zadi Zaourou aurait découvert le Didiga, un spectacle initiatique pratiqué par ses oncles chasseurs bété de la région de Soubré, et dont il a transposé la structure et les fonctions dans ses fables dramatiques.

Ce sont ces divers efforts de recherches et ces expériences qui ont motivé Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou et leur ont permis d'exploiter le phénomène initiatique dans leurs créations littéraires. Parmi les auteurs africains qui ont été présentés dans le chapitre précédent, particulièrement parmi les auteurs francophones de l'Afrique de l'Ouest, ils apparaissent comme des pionniers qui ont abordé en profondeur le phénomène initiatique en Afrique et en ont proposé des pistes d'appréhension et d'analyse variées.

3-3 Présentation des œuvres du corpus

3-3-1 Amadou Hampaté Bâ et le conte initiatique

A travers sa littérature initiatique, Amadou Hampaté Bâ vise à rendre compte de certains aspects des traditions initiatiques africaines, surtout en

milieux peul et bambara. Toute son œuvre traduit son attachement à la tradition, à l'initiation, à la quête de la Connaissance dans cet environnement socioculturel.

Les trois contes *Kaïdara, L'Eclat de la grande étoile* et *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, forment une trilogie dont les sujets se complètent. Ils possèdent en commun certains personnages. Hammadi, le héros de *Kaïdara,* et Bagumawel, le grand initié de *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, réapparaissent tous les deux dans *L'éclat de la grande étoile*. En outre, l'ordre de la logique initiatique dans cette trilogie est fait de *Njeddo Dewal, mère de la calamité* le premier conte, *Kaïdara*, le second, et enfin le dernier conte, *L'éclat de la grande étoile*. Comme on le verra dans la suite du développement, Hammadi, l'initié de *Kaïdara*, réapparaît pour consacrer Jom-Jeeri, le héros de *L'éclat de la grande étoile*. Bagumawel, l'enfant initié du premier conte *Njeddo Dewal, mère de la calamité* se retrouvera sous les traits du vieux sage Silatigui, pétri de sagesse et d'expérience à qui incombe désormais l'initiation de Jom-Jeeri dans *L'éclat de la grande étoile,* le dernier conte. C'est ce que confirme Hampaté Bâ lui-même dans l'introduction consacrée au conte *Kaïdara :*

> Le grand conte initiatique peul Njeddo Dewal, mère de la calamité fait partie du cycle de Kaïdara et de l'Eclat de la grande étoile, dont il constitue le premier élément. Ces trois contes, dont les sujets se complètent, possèdent certains personnages communs. On retrouve Hammadi, le héros de Kaïdara, dans l'Eclat de la grande étoile, tandis que Bâgoumâwel, le grand initié de l'Eclat,

> apparaît ici sous l'aspect d'un enfant miraculeux, jeune et vieux à la fois.[179]

3-3-1-1 Njeddo Dewal, mère de la calamité

Njeddo Dewal, mère de la calamité est un grand récit fantastique et féerique qui nous présente la lutte entre les principes du bien et du mal. Il s'articule autour de deux cycles essentiels : le cycle de Ba-Wam'ndé et celui de son petit-fils, Bagumawel. Après une première partie consacrée à la description du peuple mythique de Héli et Yoyo et des malheurs que ses habitants ont éprouvés, le premier cycle retrace la quête de Ba-Wam'ndé, un homme qui incarne, à l'instar de son épouse, les plus nobles qualités humaines. Cet homme est le grand-père de Bagumawel. Pour préparer la venue de son futur petit-fils, qui seul pourra affronter la redoutable Njeddo Dewal, présentée comme la mère de la ''Grande Calamité'', il n'hésite pas à se lancer dans une quête dangereuse qui le mènera jusqu'au cœur du territoire de la Grande Sorcière, le pire cauchemar des habitants de Héli et de Yoyo. Guéno, le Dieu suprême, l'aidera dans chacun de ses pas et la nature tout entière se mettra à son service.

Le second cycle, constitué d'une succession d'aventures riches en péripéties, est celui de Bagumawel qui succède à Ba-Wam'ndé. Enfant prédestiné, à la naissance miraculeuse, Bagumawel est l'initié invincible envoyé par Guéno lui-même pour triompher de Njeddo Dewal, la grande sorcière. A peine né, il vole le même jour au secours de ses sept neveux pour les délivrer des pièges et de la magie de Njeddo Dewal qui avait

[179] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Introduction, p.9.

entrepris de les éliminer par le biais de ses sept filles. Au terme de nombreux affrontements, Bagumawel réussit à anéantir la grande sorcière.

3-3-1-2 Kaïdara

Kaïdara est un récit initiatique publié en deux versions, l'une en prose et l'autre en version poétique bilingue (poular-français) [180]. Notre présente étude porte sur la version en prose. Dans ce conte initiatique inspiré des mythes peuls, on nous présente trois personnages qui, sous l'impulsion d'une force mystérieuse, ont entrepris un voyage souterrain au pays de Kaïdara, le dieu de l'or et de la connaissance. Le but de cette aventure est l'accession à l'or et, par ricochet, à la Connaissance du cosmos et à la maîtrise du mystère des choses et de la vie. Les trois voyageurs affrontent tour à tour douze obstacles avant d'accéder à la riche demeure de Kaïdara où chacun d'eux reçoit un chargement d'or. Au retour, il leur est demandé d'échanger leur chargement d'or contre l'aide d'un passeur pour traverser un fleuve mystérieux qui sépare le pays de Kaïdara du leur. Des trois voyageurs, seul Hammadi accepte de donner son chargement, ses deux autres compagnons de route ayant décidé de garder les leurs. Ce renoncement de Hammadi lui est bénéfique, car Kaïdara, sous la forme d'un mendiant, viendra à lui et lui dévoilera le sens des obstacles-symboles rencontrés lors de son voyage initiatique. Cette rencontre avec le

[180] *Amadou Hampaté Bâ, Kaïdara*, récit initiatique peul, Coll. "Classiques africains", version poétique bilingue (poular-français), coéditée par Amadou Hampaté Bâ et Lylian Kesteloot, Paris, Julliard, 1969 ; puis *Kaïdara* in *Contes initiatiques peuls Njeddo Dewal, mère de la calamité*, version en prose publiée par Les Nouvelles Editions Ivoiriennes en 1993 et par Editions Stock en 1994.

grand Maître permet enfin à Hammadi de connaître le vrai bonheur. Illuminé par Kaïdara, il accède à la Connaissance et à la Sagesse des initiés et reçoit le pouvoir de gouverner son peuple. Devenu initié à la fin du conte *Kaïdara*, Hammadi réapparaîtra pour initier le héros de *L'éclat de la grande étoile*.

3-3-1-3 Laaytere Koodal ou *L'éclat de la grande étoile*

L'éclat de la grande étoile, selon Lilyan Kesteloot[181], prolonge et complète *Kaïdara* mais est aussi dans le prolongement *de Njeddo Djewal, mère de la grande calamité*. En quittant Hammadi, le dieu de l'or et du savoir avait envisagé de revenir pour la dernière phase de son initiation. Il se fait annoncer par Koodal, la grande étoile à cinq têtes symbolisant l'homme (avec sa tête et ses quatre membres). Ce récit de grande portée initiatique retrace la quête de la sagesse avec l'initiation progressive au pouvoir royal de Jom-Jeeri, petit-fils de Hammadi. Mort depuis longtemps, Hammadi devra ressusciter pour recevoir la révélation ultime de Kaïdara. Après avoir accompli son rôle de médium auprès de son petit-fils pendant trois jours, il retournera dans l'au-delà, tandis que Bagumawel, l'enfant-initié de *Njeddo Dewal, mère de la grande calamité*, devenu vieux, continuera de guider, de conseiller et d'initier le jeune roi Jom-Jeeri, héritier légitime du trône de Hammadi. Jom-Jeeri étant déjà roi, riche et puissant, il ne s'agira plus, pour lui, de subir les épreuves de réclusion et d'agrégation. Cependant, il reste soumis au pouvoir occulte du « Silatigui»

[181] Selon Lilyan Kesteloot *et alii*, « *Laaytere Koodal* est, comme *Kaïdara* qu'il prolonge et complète, un récit initiatique fulbé, un jantol » in *Laaytere Koodal* ou *L'éclat de la grande étoile* suivi *du Bain rituel*, Introduction, p.1.

Bagumawel qui devra l'initier afin qu'il devienne Silatigui lui-même et réunisse ainsi le pouvoir politique et le pouvoir religieux. Il n'aura donc pas de contact direct avec l'initiateur ultime, Kaïdara. Il devra passer par trois médiateurs: l'étoile annonciatrice, l'aïeul intercepteur et le Silatigui « le décrypteur du message divin », avant d'obtenir la révélation du mystère de l'étoile rayonnante.

L'objectif visé par le jeune roi est l'efficacité qui l'aidera à diriger son peuple comme il convient; il s'agit, en quelque sorte, de la bonne gouvernance et de l'équité qui échappent parfois aux chefs dans l'exercice de leur fonction. A l'opposé des autres postulants, la quête de Jom-Jeeri ne se présente pas sous la forme d'un voyage symbolique. Il est question, dans *L'éclat de la grande étoile*, de l'éveil spirituel du jeune roi dont le désir ardent est de décoder toute la symbolique de la grande étoile. Elle n'en est pas moins une initiation d'autant plus qu'elle débute une nuit de fin de Batassari[182].

La quête du pouvoir pousse également le héros, tout comme dans les contes précédents, à se détacher de ses richesses pour ne s'occuper que de son avenir spirituel. Jom-Jeeri symbolise un « roi-mendiant » qui privilégie la sagesse. En fait, il représente un mendiant spirituel totalement désintéressé de sa puissance terrestre pour se consacrer à la recherche des qualités de l'âme et de l'intelligence qui, seules, pourront justifier son pouvoir royal.

[182] Batassari correspond aux trois jours clairs du septième mois de la grande année célèbre, qui sont considérés comme bénéfiques.

Retenons, en somme, que les trois contes initiatiques se rejoignent sur plusieurs plans, notamment sur celui du renoncement des principaux personnages qui ont réussi à se départir des biens terrestres pour devenir des êtres complets, spirituellement réalisés. L'initiation, par conséquent, joue un rôle d'alchimie spirituelle qui prépare l'initié à la maîtrise de ses fonctions dans la société, comme le montre le romancier béninois dans ses œuvres romanesques.

3-3-2 Olympe Bhêly Quenum et la littérature romanesque initiatique

Fils d'une prêtresse vodùn, lui-même, Olympe Bhêly-Quenum, présente, plusieurs types d'initiation. Nous avons respectivement l'initiation religieuse dans *Les appels du vodùn* et l'initiation mystique aux forces de la nature dans *L'initié, Promenade dans la forêt* et *Oni Loni Jè.*

3-3-2-1 *Les appels du vodùn*

Résidant dans la banlieue de Paris avec sa petite famille, Agblo reçoit un dimanche un appel qui lui annonce le décès de sa mère. Il descend au pays natal et entreprend les nombreuses démarches qui conduiront à l'inhumation de sa vieille Fiancée, comme il est habitué à l'appeler. Les cérémonies funèbres durent quatre jours répartis entre la visite à la morgue, les négociations familiales, les rencontres avec les adeptes du vodùn Alladahouin et le rituel funèbre proprement dit conduit par les adeptes. Enfin, Agblo lui-même, en tenue d'Adam, clôt les cérémonies par un rituel spécial, recommandé par sa mère. Dans son récit,

le narrateur homodiégétique des *Appels du vodùn*, Agblo Tchikôton, évoque le souvenir de son père, des femmes de ce dernier, de ses frères et sœurs, de ses oncle et tantes, de ses grands-parents. Dans cette histoire familiale, point n'est besoin de le rappeler, la relation entre le narrateur et sa mère est l'élément le plus important, le plus déterminant, celui sur lequel se greffent tous les autres récits internes du roman. Cet amour exclusif pour la mère se traduit par la célébration des valeurs culturelles de la cité natale de Gléxwé alias Ouidah, notamment celle du vodùn Alladahouin qui a chevauché Vicédessin dans sa tendre enfance et a fait d'elle une grande prêtresse initiée et initiatrice. Aussi, Agblo évoquera-t-il le monde mystérieux des couvents ou hounxwé, l'internement des vodùnsi ou adeptes du vodùn, leurs processions, les danses rituelles, la beauté des hymnes vodùn, etc. Toute l'enfance du narrateur Agblo Tchikôton, comme on le constate, a donc été profondément imprégnée par le vodùn auquel le roman rend un vibrant hommage.

3-3-2-2 *Oni loni Jè*

« *Oni loni Jè* » est l'une des nouvelles qui composent le recueil *La naissance d'Abikou*. Elle relate le processus d'initiation du jeune héros par son oncle Atchê dans le bois sacré. Il y est démontré l'essentiel des rituels initiatiques, du moins, ce que le profane peut en savoir. Après les cérémonies d'hommage aux différents éléments de la nature, le jeune initié est introduit dans le bois sacré où son initiateur lui transmet les secrets et autres mystères des forces naturelles. Son initiateur lui communique les principales règles qui régissent son entrée dans le bois sacré puis lui fait immoler, en offrande, un poulet au centre du Cercle hiératique. Le

néophyte exécute les instructions du Maître des initiés et réussit l'opération de la pensée qui lui fait ramener, de la concession de sa mère, un poulet qu'il utilise pour les besoins du rituel. La dernière étape de cette initiation consiste à attribuer au jeune garçon son nom d'initié : « Oni Loni Jè »[183]. L'oncle Atchê disparaît et réapparaît avant qu'il ne rentre à la maison.

3-3-2-3 *L'initié*

Le roman *L'initié* comporte douze chapitres, subdivisés en deux parties ; la première partie, introduite par un prologue d'une cinquantaine de pages nous installe en France où le héros du roman poursuit sa formation universitaire en médecine. La deuxième partie qui a pour cadre d'action l'Afrique nous présente Marc Tingo à travers ses activités et ses périples chez lui, en Afrique. Le docteur Marc Tingo s'installe à Oukô, sa ville natale, avec son épouse Corinne qui est aussi médecin comme lui. Contrairement à ses congénères qui se sont tous consacrés à la vie politique, ce jeune intellectuel de trente-trois ans a décidé, en accord avec sa femme, de *« rester médecin »*[184].

Personnage discret et redoutable, Marc Tingo ne s'avoue jamais incapable devant les maladies quelles qu'elles soient : altération organique, fonctionnelle, spirituelles, etc., il associe à la médecine moderne, la parapsychologie et le pouvoir des forces occultes pour vaincre tous les maux des patients qui le sollicitent.

Ce charisme dont il fait preuve le distingue des autres initiés, peu soucieux du bien-être de leurs semblables, en particulier de Djessou, un

[183] Oni Loni Jè signifie littéralement en yorouba « aujourd'hui c'est aujourd'hui »
[184] Olympe Bhêly Quenum, *L'initié,* p.69.

initié non accompli, qui se révèle être tout le contraire de Tingo. Véritable charlatan, il escroque la population, notamment les politiques, et leur promet ce qu'il ne peut réaliser. Marc Tingo a, plus d'une fois, déjoué les nombreux pièges posés par cet homme mal intentionné. Grâce à sa connaissance et à sa maîtrise des pouvoirs hérités des ancêtres, il a pu sauver certains de ses camarades politiques, Marcel Fagbé et Klinkpin, des pièges de Djessou qui a usé du *« tchakatou »*[185] pour atteindre ses victimes non initiées aux forces occultes de l'Afrique traditionnelle.

Tout le déroulement de l'action romanesque dans *L'initié* est structuré autour de la lutte entre les personnages de Marc Tingo et de Djessou. Celui-ci mourra d'ailleurs tragiquement frappé par la foudre et sa dépouille mortelle fera l'objet des commentaires malveillants de ses voisins. *L'initié* met ainsi en scène, dans le processus initiatique, deux types d'initié, l'un positif, l'autre négatif. Dans la nouvelle « Promenade dans la forêt », le thème de l'initiation aux forces secrètes de la nature revient sous la plume du romancier béninois.

3-3-2-4 *Promenade dans la forêt*

Promenade dans la forêt est une autre nouvelle d'Olympe Bhêly Quenum qui rend compte de l'initiation d'un garçon en deux phases. La première phase se fait plus ou moins aux côtés de son oncle qui l'accompagne dans sa ferme. Le jeune garçon de onze ans, au début, est séduit par le chemin de sable d'or fin qui conduit à la forêt. Ce bonheur éprouvé au début s'estompe et une peur s'empare progressivement du jeune

[185] Tchakatou » en Fongbé est une sorte de pistolet magique occulte qui défie la barrière de l'espace et du temps.

garçon, au fur et à mesure qu'ils avancent dans la forêt. Visiblement troublé par le caractère insolite de ce lieu, il va assaillir de questions son accompagnateur qui, subrepticement, l'abandonne un laps de temps. Il affronte la solitude, la fraîcheur puis le spectre de la mort qui déambule dans la forêt avant que son oncle ne réapparaisse. Curieusement, cette expérience ne désarme pas, pour autant, le petit garçon qui revient revivre la même expérience dans la forêt.

La deuxième phase de l'initiation du jeune postulant, narrateur autodiégétique de la nouvelle, est celle de la sexualité au moyen du rêve initiatique qui le place dans un univers lascif et onctueux, au milieu de jeunes filles pourvoyeuses d'orgies sexuelles.

3-3-3 Zadi Zaourou et le théâtre didiga (rituel)

Bottey Zadi Zaourou est considéré comme l'un des pionniers des nouvelles formes ayant marqué véritablement le théâtre négro-africain francophone depuis les années 1980. Soucieux d'exploiter certaines valeurs traditionnelles peu connues du public pour renouveler l'art dramatique négro-africain, il propose, le « Didiga » qui se veut une nouvelle forme dramaturgique fortement enracinée dans la culture des Bété de l'Ouest de la côte d'Ivoire. Sa trilogie dramatique *La termitière, Le secret des dieux* et *La guerre des femmes,* met en scène, dans chacune des pièces, un héros initié et libérateur, un tyran et le peuple dominé et opprimé.

3-3-3-1 *La termitière*

La Termitière est une pièce didiga structurée autour de IV tableaux rythmiques. Elle retrace la longue marche entreprise par un néophyte pour libérer son peuple du joug d'un monarque dictateur et de « Ouga », le puissant esprit qui l'inspire et le fortifie. Pour parvenir à cette mission combien délicate, le néophyte doit subir une série d'initiations qui le rendront, à la fin, puissant et invulnérable. La première étape de son parcours est sa rencontre avec une vieille femme métamorphosée en jeune fille qui lui remet un miroir symbolique. Plus tard, un masque le capture et l'accable de questions. Au terme d'une longue discussion ponctuée d'épreuves, le néophyte aperçoit enfin une termitière qui lui livre le secret de sa propre puissance et fait de lui un initié. Il reçoit, à cette même occasion, le savoir réservé aux initiés. A son retour, il livre un combat impitoyable au monarque qui refuse de céder le trône et de délivrer le peuple assujetti. Cependant, abandonné par ses forces protectrices, Ouga et Woudigô, le monarque est contraint d'assister lamentablement à sa propre chute. Désormais libéré, le peuple intronise l'initié qui prend le pouvoir. A l'opposé de *La termitière*, centrée sur le parcours initiatique d'un néophyte qui accède au trône, *Le secret des dieux* nous présente plutôt l'engagement politique d'une jeunesse révoltée conduite par une femme, Niobé-La-peste.

3-3-3-2 *Le secret des dieux*

Le secret des dieux est une pièce composée de trois tableaux rythmiques. Cette pièce relate l'histoire d'Edoukou-roi qui conclut, avec « l'homme-sans-visage », un pacte scélérat, avec la recommandation de

violer sa propre mère pour payer le prix de sa soif démesurée du pouvoir. Devenu roi, Edoukou règne en monarque absolu, enfermé dans son palais, loin des préoccupations du peuple. Révoltés par la dictature du tyran, les jeunes se réfugient dans la vallée pour préparer son renversement. Soutenue par le peuple mais surtout par les vieux sages, Niobé-la-peste, l'incarnation de la jeune génération révoltée, réussira à délivrer son peuple du joug du monarque dictateur qui est déchu au moment même où l'homme-sans-visage, réapparu à la fin de la pièce, l'oblige à commettre l'inceste sous le regard du peuple écœuré.

La dernière pièce de cette trilogie dramatique, objet de la présente étude, *La guerre des femmes*[186] nous livre le parcours initiatique de Schéhérazade qui, à son tour, réussira à transformer le sultan Shariar par son récit.

3-3-3-3 *La guerre des femmes*

La guerre des femmes est une pièce organisée en de dix-neuf (19) tableaux rythmiques. Son intrigue repose sur une histoire qui se présente comme les contes des mille et une nuits. Son thème structurateur est la genèse de l'union conflictuelle entre l'homme et la femme. Le sultan d'un empire imaginaire, Shariar, après sa trahison par la reine, la préférée, décide de livrer une guerre sans merci aux femmes qu'il attire dans son palais chaque jour et fait décapiter le lendemain. La millième femme, Schéhérazade, lui tient tête et réussit même à s'enfuir du palais pendant un temps. Revenue devant Shariar, sur les recommandations de la déesse

[186] Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes, op. Cit.*

Mamie Wata qu'elle a rencontrée pendant sa fuite, elle lui raconte l'histoire captivante d'une légendaire guerre entre les hommes et les femmes, qui remonterait aux premiers temps de l'humanité. Selon cette légende ou ce mythe, à l'origine, les hommes et les femmes vivaient séparément et étaient opposés par un conflit permanent. Malmenés sans cesse par les femmes, les hommes finirent par découvrir un jour le personnage de Zouzou, le seul homme qui constituait la force des femmes et le capturèrent. Une fois Zouzou capturé, Mahié, le chef et la mère de la troupe des femmes, prit acte de l'impuissance de ses filles et leur recommanda de mettre un terme à la guerre inutile contre les hommes. Enfin, ne pouvant plus supporter l'absence de Zouzou, les filles de Mahié décidèrent de s'unir aux hommes pour mettre fin à leur mésentente.

Telle est l'histoire fabuleuse par laquelle Shéhérazade fascine le sultan Shariar pour se libérer de son joug. A la fin de cette histoire, Shariar, ému et captivé, se convertit à l'amour et décide d'épouser Shéhérazade. Les noces sont célébrées publiquement devant le peuple et sous la bénédiction de la déesse Mamie Wata.

* *

*

Tout au long de cette première partie, nous avons tenté de montrer que l'expression du phénomène initiatique dans les œuvres littéraires africaines repose sur un fond sociologique, historique et culturel hérité des

traditions cultuelles et initiatiques de l'Afrique, particulièrement des aires culturelles des auteurs du corpus. Cet aspect de l'étude a fait l'objet du premier chapitre. Dans le deuxième chapitre, nous avons présenté un bref état des lieux de la littérature initiatique en Afrique, en nous efforçant de situer Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou par rapport à ce courant de création littéraire. Enfin, le troisième chapitre a été consacré, d'une part, aux contextes historique et culturel d'émergence de la littérature initiatique chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, et, d'autre part, à la présentation des œuvres du corpus.

DEUXIEME PARTIE
FORMES D'INITIATION ET TYPES D'INITIES CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

« Maître des Initiés, j'ai besoin je le sais de ton savoir pour percer le chiffre des choses

Prendre connaissance de mes fonctions de père et de lamarque

Mesurer exactement le champ de mes charges, répartir la moisson sans oublier un ouvrier ni orphelin » *(*Senghor Léopold Sédar, Nocturnes « Elégie des circoncis », in *Poèmes*, Editions du Seuil, 1964 et 1973, p.200.)

L'initiation, comme nous l'avons déjà fait remarquer, revêt une importance capitale en Afrique. C'est justement pourquoi plusieurs auteurs africains lui ont accordé et lui accordent de plus en plus un intérêt particulier dans leurs productions littéraires. A travers le jeu de l'écriture, ces écrivains parviennent à nous plonger dans l'univers symbolique qui caractérise l'espace initiatique. S'inscrivant dans cette même perspective, les auteurs choisis dans le cadre de cette recherche, réactualisent et redonnent vie à l'initiation traditionnelle. Leur objectif est de faire découvrir aux lecteurs des aspects pluriels des traditions initiatiques africaines. Les personnages mis en scène dans leurs œuvres sont donc soumis dans leurs itinéraires à de multiples formes d'initiation et de formation.

Avant d'étudier les formes d'initiation et les types d'initié chez Bhêly-Quenum, Hampaté Bâ et Zadi Zaourou, il est nécessaire de rappeler quelques notions clés que sont : la religion, la spiritualité et le mysticisme. Ensuite, seront examinés l'initiation et l'initié vodùn chez Olympe Bhêly-Quenum. Le dernier aspect sera consacré au mysticisme et à l'initié mystique.

CHAPITRE QUATRIEME : L'INITIATION RELIGIEUSE ET L'INITIE VODUN CHEZ OLYMPE BHELY-QUENUM

4-1 Religion, spiritualité et mysticisme : quelques rappels

Dans la première partie de notre étude, nous avons défini l'initiation religieuse comme un ensemble d'enseignements et de rituels destinés à former des novices ou des adeptes d'une ou de plusieurs divinités autour d'idéaux spirituels, à l'intérieur de leurs groupes ou communautés d'appartenance. Cette définition renvoie directement ou indirectement au concept de religion. Etymologiquement dérivée, selon les sources, des verbes latins « *relegere* » qui signifie « relire, recueillir, rassembler, », ou « *religarer* » signifiant « relier », la religion contient, selon Lactance et le théologien chrétien Saint Augustin, l'idée de *« ce qui relie à Dieu et à Lui Seul »*[187], tandis que l'écrivain latin Cicéron et le sociolinguiste français Emile Benveniste y voient l'idée de « relire » ou de « rassembler » avec scrupules, par opposition à ce qui serait considéré comme une négligence. De ces deux étymologies découle tout un long débat sur le substantif latin « religio, - onis » qui a traversé les siècles depuis Cicéron jusqu'à nos jours et qui a donné naissance à diverses conceptions de la religion, selon qu'on est croyant ou non croyant.

Mais, de nos jours, l'une des définitions généralement acceptées de la religion est celle qui la présente comme *« un système de croyances et de*

[187] Site internet : fracademic. Com [consulté le 28 octobre 2017]

pratiques, impliquant des relations avec un principe supérieur (le plus souvent un ou plusieurs dieux…), et propre à un groupe social »[188].

Pour notre part, qu'elle évoque l'idée de lien, de relecture ou de rassemblement scrupuleux ou encore de pratiques autour d'idéaux ou d'entités spirituelles, la religion est à la fois un ensemble de doctrines et de pratiques qui rassemblent les groupes humains, unis par leur foi, autour de divinités ou de principes spirituels et qui expriment leur dévotion à travers des cérémonies, des rituels, des prières, des offrandes, des chants, etc. Pris dans ce sens, le culte vodùn pratiqué par la famille et la mère d'Agblo, dans *Les appels du vodùn* se présente bel et bien comme une religion avec ses rituels et son organisation ésotérique et exotérique. Bhêly-Quenum, dans l'une de ses interviews, présente le vodùn au Bénin comme une religion :

> Effectivement ; le vodou est une religion. […] le Vodún qu'adorait ma mère relève du noumène et que je dois au culte vodún le même respect qu'à tout autre, qu'il relève du monothéiste ou du polythéisme.[189]

Quand nous parlons d'initiation religieuse chez Bhêly-Quenum, ce terme renvoie à la fois à l'organisation du culte vodùn, à ses pratiques, à sa philosophie et aux parcours initiatique de ses adeptes. Et c'est ce lien qui le relie au mysticisme.

[188] Dictionnaire *Le Grand Robert* numérique, entrée « Religion » [consulté le 28-10-2017]

[189] Entretien avec Olympe Bhêly-Quenum par Jean Moreau recueilli sur le site www. Obhêlyquenum.com [Consulté le 09 décembre 2017]

De nature conceptuelle difficile à saisir, le mysticisme renvoie à tout ce qui se rapporte aux mystères, aux choses cachées ou secrètes, à l'ésotérisme. Selon les dictionnaires et encyclopédies, le terme serait dérivé du grec « *mystérion* » traduit en français par « mystère ». *Mystérion* lui-même serait dérivé du verbe grec « *muéô* » dont le sens est *« initier, enseigner »*[190]. Le mysticisme relève principalement du domaine spirituel et *« sert à qualifier ou à désigner des expériences spirituelles de l'ordre du contact ou de la communication avec une réalité transcendante non discernable par le sens commun »*[191].

Le mysticisme a été le sujet de bien de réflexions chez les spécialistes des religions, les anthropologues, les psychanalystes et les écrivains dont, entre autres, Mircea Eliade, Henri Bergson, William James, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung qui ont réussi à l'aborder selon des approches modernes. Aussi, sa définition varie-t-elle en fonction des auteurs et de son contexte d'utilisation. Freud voit dans le mysticisme *« une simple production psychique, révélatrice des conflits à travers lesquels se constitue l'identité de chacun »*[192]. Pour Bergson, la mystique est *« de l'ordre d'un élan, elle s'achève dans un '' mysticisme complet '' qui est l'union de la volonté humaine et de la volonté divine pour l'action »*[193].

Selon certaines sources[194], le mysticisme proviendrait de la Kabbale du judaïsme et son origine remonterait à la loi orale donnée par Dieu à

[190]Encyclopédie Wikipédia, site internet https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Mysterion , [consulté le 16 septembre 2017.]
[191]fr.m.wikipedia.org/Wiki/Mystique
[192] https://fr.wikipedia.org/wiki/Mystique de Wikipédia [consulté le 19 septembre 2017]
[193] https://fr.wikipedia.org/wiki/Mystique de Wikipédia [consulté le 19 septembre 2017]
[194] https://fr.wikipedia.org/wiki/Mystique de Wikipédia [consulté le 19 septembre 2017]

Moïse au mont Sinaï. Cette forme de mysticisme cherche à établir une relation entre l'homme et Dieu, en cherchant à donner un sens à la Création. La Kabbale a généré plusieurs traditions mystiques. Nous avons le soufisme qui est la mystique de l'islam. Ce courant prône la dissolution du sujet dans un univers où tout est Dieu. Nous avons ensuite la mystique du bouddhisme qui est en rapport avec la notion d'éveil spirituel ou Bodhi. Vient enfin la mystique taoïste qui repose sur la complémentarité entre les symboliques élémentaires du Yin et du Yang. Elle vise l'équilibre en utilisant le principe du laisser faire.

Dans son approche typologique, Robert Zaehener[195], spécialiste des religions orientales, distingue trois formes de mysticisme : le mysticisme chrétien ou religieux, la mystique musulmane et le mysticisme naturel, celui des africains. Le mysticisme chrétien, fondé sur une approche intérieure de la doctrine chrétienne, sert à qualifier ou à désigner des expériences spirituelles de l'ordre du contact ou de la communication avec la transcendante divine, sur le plan individuel plutôt que collectif. Il s'agit d'une expérience de contact avec la divinité par soi-même. Roger Bastide précise que le mystique chrétien privilégie « *l'expérience personnelle de Dieu* » plutôt que la réflexion. Il lui faut *ressentir* plutôt que *penser*, comme le laissent entendre Saint Augustin et Saint Jean de la Croix qui parle d'un « mariage mystique» dans les *Cantiques spirituels*.

[195] Robert Charles Zaehner, *Mysticism Sacred and Profane*, (1913-1974) cité par G. Parrinder, "Le mysticisme des médiums en Afrique Occidentale" in *Réincarnation et vie mystique en Afrique Noire*, (collectif) Actes de colloque de Strasbourg (16-18 mai 1963), Paris, PUF, 1965, pp131-142.

Romain Rolland décrit l'expérience mystique comme « *quelque chose d'illimité, d'infini* » ou encore comme « *une sensation religieuse toute différente des religions proprement dites : sensation de l'éternel, sentiment océanique* »[196] qui étreint l'homme en le mettant dans un état de plénitude totale. S'inscrivant dans cette même logique, Lalande considère le mysticisme comme une : *« croyance à la possibilité d'une union intime et directe de l'esprit humain au principe fondamental de l'homme »*.

L'intérêt de ces deux dernières définitions du mysticisme, c'est qu'elles déplacent le concept du champ religieux pour l'inscrire dans le champ plus large du contact ou de la communion de tout individu avec le Principe Spirituel Transcendantal. Michel de Certeau, de son côté, considère la mystique comme un « *territoire de déploiement entre le vide et l'évidence* » en rapport avec « *une origine manquante* ».

Pour notre part, nous considérons comme mystique toute expérience spirituelle intime dans laquelle l'homme se dispose et s'efforce d'atteindre directement Dieu ou toute autre force surnaturelle, sans intermédiaire. Il s'agit d'« expérimenter » ou d' « explorer » le champ spirituel par la méditation et la prière, ou par des procédés spécifiques de développement intérieur (expérience de projection mystique, voyage dans l'Astral).

Entendu dans ce sens, le mysticisme ne renvoie pas exclusivement aux faits ou expériences religieuses. Il se manifeste également à travers les pratiques mystérieuses qui caractérisent le quotidien des individus dans les

[196] Jacques Sédat, Henri Vermorel, « Freud et le sentiment océanique », in *Michel Cazenave, Bible et religion*, Paris, France Culture, Desclée de Brouwer, 2002, p. 117 à 138.

sociétés africaines. C'est dire qu'indépendamment de sa parenté avec le mysticisme sur le plan universel, l'expression du mysticisme en Afrique, comme nous allons le percevoir à travers les analyses des récits de Bhêly-Quenum, recouvre des réalités propres à l'occultisme africain.

Au regard de cette analyse, nous pouvons considérer le mysticisme et la religion comme deux voies d'accès à la spiritualité. Dans le premier chapitre de notre étude, on s'en souvient, nous avons présenté la spiritualité comme ce qui relève du domaine de l'esprit, par opposition à ce qui est matériel. Les théologiens rattachent habituellement la spiritualité à la religion, *« dans la perspective de l'être humain en relation avec les êtres supérieurs et le salut de l'âme »*[197]. Appliquée au mysticisme, la spiritualité renvoie, comme nous l'avons vu aussi, à une expérience intérieure de mise en relation de l'homme avec sa nature divine et correspond à l'élévation et à la communion avec le divin ou le surnaturel qui en résulte. On peut déduire de cette double approche que la spiritualité est le lien supérieur, transcendantal qui relie la religion et le mysticisme. L'une et l'autre permettent de s'élever sur le plan spirituel, la religion surtout au moyen de la foi et de la prière, le mysticisme surtout au moyen de la recherche de la connaissance par l'expérience et la méditation, étant entendu, bien sûr, qu'il existe aussi à l'intérieur de chaque religion une mystique de la foi.

L'expression de la spiritualité dans les milieux socioculturels traditionnels africains fait partie des croyances et des pratiques

[197] Réginald Richard, Christine Dézé, *Psychologie et spiritualité : à la recherche d'une interface*, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 17.

quotidiennes dans la mesure où comme le dit Amadou Hampaté Bâ, *« le Noir attribue une âme à toute chose, âme-force qu'il cherche à se concilier par des pratiques magiques et parfois par des sacrifices. »*[198]

4-2 Religion et initiation chez Bhêly-Quenum

Dans les milieux socioculturels béninois d'où est originaire Bhêly-Quenum tout comme dans ses créations fictionnelles, la vie religieuse se déploie comme une succession d'initiations destinées à former l'adepte dans le respect et la fidélité à son dieu, mais également à une pratique familiale et sociale conforme à l'éthique religieuse. L'initiation, dans ce contexte, prépare la personnalité de l'individu et le corps social à passer d'un état de connaissances et d'expériences donné à un état considéré comme supérieur.

Dans *Les appels du vodùn*, l'initiation religieuse dont il est question est relative au culte vodùn, très répandu au Bénin et au Togo. Ce culte est si important au Bénin que l'Etat en a fait une institution et une journée, le 10 janvier de chaque année, lui est consacrée depuis 1994, sous l'appellation de « fête des religions endogènes ». Considéré comme une *« puissance contenue dans les éléments du monde sensible »*,[199] le vodùn, selon Bhêly-Quenum relève du « noumène ». Il évoque, selon cette vision des choses, une idée de mystère et désigne ce qui relève du divin. Les rites qui appartiennent au culte vodùn inspirent aux non-initiés aussi bien la peur sacrée que la dévotion. Les personnes consacrées à ce culte sont appelées

[198] Amadou Hampaté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 120.
[199] Olympe Bhêly-Quenum, *Op.Cit*. p.79.

des vodùnsi. Lorsqu'elles sont possédées par la divinité, elles deviennent elles aussi des vodùn.

En somme, le terme vodùn désigne aussi bien le culte, la divinité que l'adepte possédé. Les éléments physiques du monde dynamique sont assimilés à cette force vitale et sont eux aussi considérés comme « vodùn ». Ceci rejoint en partie la définition proposée par les grands prêtres du vodùn à Olympe Bhêly-Quenum dans ses recherches :

> Vodùn, c'est l'être et le sens du sacré, la signification du sacrifice, l'essence du sacrifice réalisé conformément au rituel… Vodùn est composé de Vo ; ce qui, en fon signifie sacrifice ; de Dù, qui veut dire sens, essence dans l'acception spirituelle du terme[200].

En raison de la confusion créée aujourd'hui autour du culte vodùn par la diaspora noire des Amériques ou des Antilles, évoquer les rites vodùn n'est plus un sujet tabou, bien qu'il soit nécessaire d'y être plus ou moins initié pour être fondé à en parler avec autorité. Il ne s'agit donc pas pour nous de proposer ici un inventaire des rites vodùn du Bénin, mais d'étudier les formes d'expression littéraire de cette pratique traditionnelle dans *Les appels du vodùn* de l'écrivain béninois Olympe Bhêly-Quenum. Aussi, ne montrerons-nous que les manifestations externes qui caractérisent ce culte, en nous inspirant du traitement qui en est fait dans le roman de l'écrivain béninois.

[200] http//www.obhelyquenum.com [consulté le 15 août 2015]

4-3 Les manifestations du vodùn dans le roman *Les appels du vodùn*

Né et éduqué dans un milieu socio-culturel vodùn qui ne cesse de le fasciner, Olympe Bhêly-Quenum, selon Pierre Médéhouègnon, milite pour *« la réhabilitation du culte vodùn en hommage à sa mère »*. Il présente alors dans ses œuvres, notamment, dans *Les appels du vodùn*, les convictions religieuses vodùn qui représentent cette institution régissant la vie des individus dans le Sud-Est et le Centre du Bénin.

En outre, dans la mesure où nous partons des réalités du vodùn Alladahouin pratiqué par la mère de l'auteur-narrateur, notre analyse ne prendra en compte que les manifestations extérieures des rituels caractéristiques de cette pratique religieuse initiatique. Il s'agit entre autres, des danses des initiés, après leur sortie de couvent, de leurs hymnes et de leurs habillements. L'objectif principal visé dans ce chapitre est de montrer les manifestations de l'initiation religieuse vodùn qui se distingue des autres formes d'initiation abordées par les autres auteurs de notre corpus.

L'initiation au vodùn Alladahouin permet aux adeptes de faire l'expérience du divin afin de pouvoir servir d'intermédiaires entre les êtres humains et les forces occultes de la nature. C'est au sortir de cette initiation que le postulant devient prêtre, devin ou adepte du vodùn. Erigée en société semi-secrète, impénétrable aux non-initiés, le vodùn Alladahouin, selon Bhêly-Quenum[201], serait à l'origine de bon nombre de vodùn au Bénin. Il aurait pris racine à Allada situé à cinquante-huit (58 km) de

[201] http//www.olympebhelyquenum.com[consulté le 21 octobre 2017]

Cotonou, à cent quatre-vingt-quinze kilomètres (195 km) de l'Ouémé et à trente-cinq kilomètres (35km) de Ouidah où les fidèles sont plus nombreux que dans les autres villes. Le nom « Alladahui » est composé, selon Bhêly-Quenum, d'Allada, ville historique connu sous le nom de Ardra ou d'Ardres par les premiers Européens et de « hui », suffixe couramment traduit par les mots sillon, lignée, parenté. Ainsi, Alladahouin signifierait le sillon d'Allada, sa lignée ou encore la confrérie initiatique fondée à Allada. Mais il faut noter que cette confrérie est plus vivace et dynamique à Ouidah que dans son lieu d'origine.

4-4 Les différentes étapes de l'initiation vodùn

Trois grandes étapes déterminent le processus de l'initiation vodùn dans *Les appels du vodùn*. La première est celle de l'appel ou du recrutement que nous venons de voir. La deuxième est celle de la réclusion et la troisième, enfin, la phase déterminante de la sortie de couvent.

L'appartenance à la confrérie du vodùn Alladahouin ne se fait pas au hasard. Elle procède d'un engagement pris par un parent ou arrière-grand-parent, dignitaire du vodùn qui accepte d'offrir son petit fils ou sa petite fille à la divinité par reconnaissance. C'est l'étape de l'appel. La désignation du candidat se fait par consultation du Fâ. Ainsi, le recrutement, comme l'explique Olympe Bhêly-Quenum, se fait par filiation parentale patrilinéaire ou matrilinéaire. Le sujet entre dans le maillon de la chaîne mystique parentale qui, dans son clan, unit les uns aux autres par le

processus de « hùkãsiso »[202]. Il s'agit d'un rituel complexe qui consacre le nouvel élu suivant les règles ou tabous et législation tribale établie par la confrérie. L'auteur ajoute qu'il n'y a pratiquement pas de transe ni de possession dans le « hùkãsiso ». Tout aura été négocié entre le sujet et ses parents qui gardent le secret jusqu'au jour où la divinité prend possession de son « épouse ». On assiste alors, en complicité avec les parents du futur initié, à son enlèvement qui a lieu nuitamment. Il s'agit dans le jargon vodùn d' *« assididé »*[203] par le Vodùn Alladahouin.

Dans *Les appels du Vodùn*, la consécration de Vicédessin, mère du narrateur, comme future épouse de la divinité Alladahouin a été déjà négociée, bien entendu, à son insu, par un membre de sa famille. Alors, contre toute attente, elle reçoit un appel mystérieux qui l'éloigne de la concession familiale. Elle vient ainsi d'être recrutée par le Vodùn Alladahui pour rejoindre le Bois sacré, devenu désormais sa chambre nuptiale. Ses parents, inquiets, ne la retrouveront qu'après la consultation du Fâ qui révèle en effet qu'

> un enfant d'une dizaine d'années a disparu chevauchée enlevée possédée par un vodùn elle n'est pas morte ce n'est pas un vodùn étranger c'en est un de son Hënnù Kpassè-Zunmè est sa chambre nuptiale. [204]

[202] Hùkãsiso désigne chez les fon, le respect, mais aussi l'application des tabous et d'une législation tribale qui exige le recrutement d'un adepte par affiliation et non plus par possession
[203] Mariage
[204] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p.26.

La postulante, prise au dépourvu, reconnaît, après son recrutement, avoir été gouvernée par une force surnaturelle qui disposait de tout son être. Elle confie à ce propos qu'

> autrefois à l'appel du vodùn, je n'avais pas eu le temps de m'étonner qu'il m'avait déjà chevauchée je balayais la cour et le sentais qui me possédait…J'avais déposé le balai au pied de Xwéli et marchais vers le portail…Comment est-ce que j'avais pu m'éloigner des ruelles, des agglomérations pour me trouver hors de la ville à Kpassè-Zunmè, je m'y suis découverte comme transplantée…[205]

Il convient de préciser que les réponses de l'interprétation du Fâ n'ont fait que confirmer les appréhensions d'un personnage averti du récit : Daa, le beau-père de Yaga et grand-père de l'enfant Agblo, fils de Vicédessin. Cette première étape d'introduction aux mystères religieux correspond à ce que Lomongo désigne sous le nom d'appel et est reconnue, dans la tradition vodùn du Bénin, comme le « hùkãsiso ». Elle traduit les circonstances de prise de possession des adeptes qui, selon le cas, peuvent être enlevés par les dignitaires, ou chevauchés par la divinité qui les conduit dans le Bois sacré. Toutefois, on constate que, parfois, la divinité choisit elle-même son époux alors que les parents de ce dernier n'ont pas pensé et ne pensent pas le lui consacrer. Dans ce contexte, le « hùkãsiso », selon les précisions apportées par l'auteur lui-même, pourrait prendre un aspect spectaculaire, dramatique, voire virer au tragique. Dans tous les cas, *« au Bénin, le vodùn ne chevauche jamais une personne dont l'un des*

[205] Ibidem.

ascendants ne lui aura pas appartenu.», comme le reconnaît l'auteur lui-même.[206]

C'est la transe qui accompagne l'élu(e) de la divinité au moment de l'appel et de la « possession ». Elle marque le plus profondément le sujet et a lieu lorsque la divinité, pour la première fois, chevauche celui-ci dans un moment de total effacement de sa propre personnalité. Dans ce cadre, le contact somatique du possédé avec la Terre en tant que divinité et matrice du monde est nécessaire. La Terre Matrice devient ainsi le témoin de l'alliance sacrée entre le sujet possédé et la divinité avec qui il communique. Par respect pour ce laps de temps sacré où le Vodùn se sert du possédé comme un médium réduit au silence par la transe, le Grand Prêtre doit attendre que le sujet se calme absolument avant de le consacrer en lui donnant l'« atchê », c'est-à-dire, le pouvoir, la puissance. Commentant cette étape de la transe du possédé du vodùn, A. De Souzenelle affirme que c'est *« dans ces parts de l'être que l'Homme pourrait traverser son mystère, vivre sa poétique prophétique, son sacre royal et trouver son identité divine »*[207].

Pour les dignitaires du vodùn Alladahouin, c'est-à-dire les maîtres-initiateurs, le devoir est double comme le souligne J. Varenne : *« agir avec rectitude, honorer les dieux. Le devoir accompli fait participer le juste en quelque manière à l'ordre divin et lui assure, après la mort, l'entrée aux séjours bienheureux »*[208]. Les grands dignitaires ont donc l'obligation de

[206] www.olympebhelyquenum [consulté le 10 septembre 2016]
[207] A. De Souzenelle, *Œdipe intérieur*, Paris, Albin Michel, 1998. p. 54.
[208] J. Varenne, *Zarathoustra*, Paris, Seuil, 2006. p. 25.

respecter scrupuleusement les rituels d'intégration des initiés, ils sont eux-aussi appelés à agir selon les règles prescrites dans les couvents. Ce signe de profond respect et de dévotion confère aux rituels de transe son caractère royal et mystérieux. La transe qui relève des rites solennels vodùn parachève l'émotion religieuse qui s'empare de l'initié emporté par la divinité. Et c'est à juste titre que Jean Bastide estime que *« la transe constitue une liturgie corporelle réglée »*.[209]

L'initié du vodùn Alladahouin, quel que soit son mode de sélection, est contraint à une réclusion qui s'étend sur une longue période (neuf mois) dans le couvent. C'est la deuxième étape de l'initiation, la plus longue et la plus importante. Dans le couvent, l'initié apprend à vivre suivant les lois de la divinité Alladahouin et à s'intégrer à sa communauté religieuse. Après l'étape de la transe, Vicédessin, internée, apprend, en compagnie des autres candidats nouvellement possédés, un nouveau langage dont seule la communauté des Vodùnsi connaît le secret. Il s'agit, bien entendu, du « *hungbé* ».[210] L'usage de ce langage sacré et ésotérique a pour but de différencier les adeptes vodùn du profane et établit un barrage quasi infranchissable entre eux et le monde profane. Nous avons une illustration de ce vocabulaire sacré dans *Les appels du Vodùn* à travers cette discussion entre Agblo et sa mère dans l'enceinte du couvent vodùn :

> -Vitou…
> -Qu'est-ce qu'a dit dadà ? Je ne comprends pas, dit Agblo.

[209]Jean Bastide, *Le rêve. La transe et la folie*, consulté en ligne sur le site www.mollat.com/livres/51145/roger-bastide-le-reve-la-transe-et-la-folie [consulté le 2 janvier 2018]
[210] Langage rituel du culte vodùn, 'jargon' savant structuré, hermétique, qui, pendant la période opérationnelle, érige un barrage entre la communauté des Vodùnsi et le monde profane.

> -Elle a dit mes enfants.
> Soudain angoissé par le nouveau langage de sa mère, il s'enquit avec désarroi :-Pourquoi est-ce qu'elle ne le dit pas comme quand elle était à la maison avec nous ? (...)
> -Ne te mets pas dans un tel état… vous ne pouvez pas comprendre ce qu'elle dit parce qu'elle parle dans le langage du Vodùn, expliqua Yaga
> -Qu'est-ce qui nous empêche de le comprendre ? Pourquoi dadà parle dans un langage qui n'est pas le même qu'avant son entrée ici ?[211]

Avec ce passage, on note que les initiés ont un langage particulier qui n'est pas facilement décodé par les profanes comme l'a précisé le petit Agblo, incapable de déchiffrer le message de sa propre mère. L'initié ne parlera la langue ordinaire, c'est-à-dire profane, qu'après ses neuf mois de réclusion dans le couvent de la divinité Alladahouin.

Au-delà de ce langage d'initié, les « vodùnsi», c'est-à-dire les « épouses du vodùn », apprennent les chants liturgiques, les *« mlãmlã »*[212] qui soulignent la stratification hiérarchique, majestueuse, instaurée entre Alladahouin et les vodùns de sa lignée, puis entre lui et le *« Wèkèxosu »*[213] , Dieu Suprême placé au sommet de la hiérarchie religieuse. Le vodùn Alladahouin est chanté et glorifié à travers d'impressionnantes litanies ou rhapsodies imprégnées d'une douceur infinie comme celles chantées ici par Vicédessin, de son nom d'initié, Konoussi:

> O Grand Prêtre Soukpo
> Nous te rendons grâce
> Tu as transmis
> Le divin message

[211] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn,* p.107.
[212] Mlãmlã : panégyriques régaliennes.
[213] Wèkèxosu ; être suprême, le créateur.

D'un côté comme de l'autre
Le sang a coulé. Tu nous as guidés
Sans faiblesse
A la victoire
Tu nous as conduits.
Les hommes ont triomphé
L'obscurité

La haine

La barbarie vaincue
Ont cédé
C'est la victoire
Des initiés
Sur les profanes
La lumière des dieux
A pourfendu les ténèbres soudainement dissipées
Et tout entier
Le pays des Vodùn
Reprenant courage et
Espoir
A décidé de sauver l'honneur
De l'unique
Et de son essence
ô sauver le plus profond !
Ouvrez grandes vos oreilles
Ecoutez :
Ils ont sauvé
Ils protègent
Ils conservent
Et sauvegardent
Racines et essence
Ce qu'il y a de plus profond
Au pays de Alladahwensi
Hungbonô Soukpô l'a dit aussi :
La richesse et la profondeur
D'un pays c'est l'homme profond
Et chacun de ses enfants
Celui qui sait se lever
Se ceint la taille
Et dit non à toute oppression.[214]

[214] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, pp.119-120.

Cette nouvelle vie passée aux côtés de ses pairs développe en elle de véritables talents de chanteuse. Elle se distingue ainsi par sa voix exceptionnelle, une voix sûre, pleine de volupté qui récite les mille exploits hiératiques du premier grand prêtre. Le timbre de Konoussi, dira le narrateur,

> modula encore une strophe ; en y répondant en chœur à tous les endroits du couvent, les groupes enchaînèrent la suite ; c'était l'hymne d'une tristesse antique évoquant les mille exploits hiératiques du premier Grand Prêtre.

Au-delà de cette figure, la litanie de Konoussi met également en exergue de nombreux mélanges linguistiques qui confèrent au texte toute son originalité. Malgré la traduction, on remarque que l'emploi de certains idiomes subsiste dans la mélopée reproduite par le narrateur. Ainsi, nous avons, entre autres idiomes : « Tô xhlixhâsou, hùnxwé ; hungbonô Soukpo, etc. » Ces expressions extraites du contexte socio-culturel du narrateur traduisent le projet esthétique de l'écrivain soucieux de réhabiliter les langues africaines, instruments privilégiés capables de communiquer aux lecteurs l'âme de l'Afrique. On comprend alors avec Hampaté Bâ que, *« quelle que soit la beauté d'une traduction, il manquera toujours ce '' quelque chose '' qui fait la spécificité de la langue originelle »*[215].C'est sans nul doute ce souci qui amène l'écrivain à se garder de traduire certaines expressions conservées dans leur état.

On voit bien que ce refus de traduire tous les termes de l'hymne permet d'établir la complexité du rapport entre le français et la langue du

[215] Amadou Hampaté Bâ, « Remarques sur la culture », dans *Aspects de la civilisation africaine*, p.31.

narrateur. Ce choix inscrit l'hymne vodùn dans une perspective littéraire qui mérite une analyse particulière.

En outre, nous avons la récurrence de l'impératif qui est tout aussi suggestive. En réalité, l'utilisation de l'impératif traduit la nécessité des actions à entreprendre par Hungbonon Soukpo pour lutter contre les profanateurs comme il est dit dans le texte : *« Mets-toi à la tête »*, *« …défends les idées profondes… »*, *« …défendez-vous,* etc.» Il est évident que le Grand Prêtre a l'obligation d'agir promptement pour préserver la communauté de Kpatèkomè du désarroi annoncé par l'oiseau messager.

Ces belles mélopées enseignées aux adeptes contribuent, d'une part, à fortifier leurs convictions religieuses et, d'autre part, à leur rappeler les exploits du premier Grand prêtre initié. Au regard des actes héroïques du grand hiérophante, les adeptes, après leur internement, doivent vouer à leur divinité respect et dévotion. Les hymnes sont, en conséquence, composés de façon à rendre compte de l'état d'âme des adeptes qui doivent s'inspirer des actes héroïques de leurs prêtres. Vu le cachet solennel que confèrent les adeptes aux hymnes sacrés, nous pouvons considérer que ces chants sacrés procèdent de la littérature apologétique autant que les panégyriques claniques. Cette littérature dithyrambique est renforcée dans l'œuvre par les tenues hiératiques et les danses sacrées qui véhiculent la substance même des valeurs culturelles béninoises.

La cérémonie de sortie de couvent, qui constitue la dernière étape de cette forme d'initiation religieuse, est l'ultime phase du parcours de l'adepte. Elle varie selon la divinité et suivant les degrés d'initiation et est essentiellement structurée autour de la danse rituelle des initiés sur une

place publique. Dans *Les appels du vodùn* la phase de la sortie de couvent pour la danse publique se déroule en trois phases : une procession d'entrée des initiés sur la place publique, l'exécution des danses rituelles, puis, une procession de retour au couvent. Au moment de leur entrée sur la place publique de Honnugbô à Ouidah, les initiés, pour leur procession, sont parés de leurs plus beaux atours de vodùnsi qui impressionnent le public profane, curieux de les revoir enfin après leur réclusion.

Nous observons ici les « *Alladahwensi* »[216] métamorphosés par leurs tenues rituelles comme cet impressionnant tableau d'initiés que nous présente le narrateur :

> Des plus jeunes aux anciens, tous avaient leur tête enserrée d'un bandeau de dentelle de coton tricotée d'un rouge délavé large de deux centimètres ; droite sur leur front, une plume caudale rouge de perroquet dont la base cornée était fixée dans les mailles du bandeau. Ils avaient arboré des pagnes de couleurs variées, riches, somptueuses : velours ou satin de grande qualité (…) le pagne principal des Vodùnsi du sexe féminin était maintenu au-dessus de leur poitrine à l'aide d'un adoken[217] ; un coupon en guise de bustier solidement noué dans le dos protégeait leurs seins et les ourlets de deux autres pagnes, ceints à la taille, soulignaient leurs chevilles.[218]

Contrairement aux adeptes de sexe féminin,

> les hommes avaient un Cankà[219] sous leur vlaya[220] aux plis nombreux et serrés ; un pagne de

[216] Adepte de la divinité Alladahouin

[217] Mot fon : (ceinture en étoffe dont les femmes se servent pour maintenir le pagne qu'elles portent)

[218] Les appels du vodùn, pp.185-186.

[219] Mot fon : pantalon étroit, sorte de bermuda attaché au- dessous du genou, et à la ceinture, par un lacet à coulisse, p.186.

[220]Mot fon : jupon de cérémonie que portent certains dignitaires vodùn

> deux mètres carrés environ, dont deux bouts noués sur une épaule dénudée servaient de fibule, laissait libre ce bras et cachait l'autre ; deux rosaires de cauris rouges en bandoulière formaient un grand X sur leur dos et leur poitrine.[221]

A travers sa description minutieuse, le narrateur fait part de l'ordre et du soin qui caractérisent l'habillement des initiés sur la place publique. Par ordre croissant, ils avancent sur les lieux : *« des plus jeunes aux anciens* » ; arborant leurs plus beaux atours sans qu'aucun détail ne soit négligé; de la tête aux pieds : *« Ils avaient arboré des pagnes de couleurs variées, riches, somptueuses : velours ou satin de grande qualité.* D'un autre côté, on voit les hommes, rivalisant d'ardeur et de beauté avec les femmes. Leurs habillements, comme le souligne le narrateur, diffèrent de ceux des femmes. Ils sont, en effet, en : « *Cankà*[222] *sous leur vlaya*[223] *aux plis nombreux et serrés* » et « *deux rosaires de cauris rouges en bandoulière formaient un grand X sur leur dos et leur poitrine ».* Cet accoutrement ne serait- il pas destiné à mettre en relief, les talents artistiques des hommes qui révèlent la beauté de leur musculature. Cette précision du narrateur sur la tenue des adeptes démontre que la discipline et l'art sont de rigueur dans les couvents.

Sur la place dénommée Honnugbô se forme un grand cercle de spectateurs composés de parents, amis ou de simples curieux venus contempler les nouvelles recrues du vodùn Alladahouin. C'est, en effet, la phase la plus attendue par les spectateurs habitués à vivre les moments

[221] Idem, p.186.

[222] Mot fon : pantalon étroit, sorte de bermuda attaché au- dessous du genou, et à la ceinture, par un lacet à coulisse, p.186.

[223]Mot fon : jupon de cérémonie que portent certains dignitaires vodùn

exceptionnels des prestations des nouvelles recrues qui rivalisent d'ardeur et d'adresse. A cette occasion, les adeptes apparaissent sur la place publique, la tête à moitié rasée du côté gauche comme l'exige le rituel d' « *axwawli* ». Après ce rituel, on leur rase entièrement la tête ; les cheveux de l'autre moitié du crâne passée au rasoir et les pagnes qui ont servi de vêtement à ce rituel seront brûlés très loin du couvent ainsi que tous les effets sommaires utilisés pendant la réclusion par les « hujlènoukons »[224].

La danse rituelle proprement dite se déroule en deux temps : d'abord, une introduction faite de gestes lents et préparatoires, ensuite, le moment des prestations démonstratives. Avertis et préparés depuis le couvent, les adeptes offrent à cette occasion d'appréciables prestations aux spectateurs venus nombreux pour les regarder. Olympe Bhêly-Quenum nous propose dans son roman, la description d'exceptionnelles séquences de danses rituelles offertes par les adeptes à la divinité Alladahouin :

> Impératif, subtil, alinklé résonna pendant de longues minutes et d'autres instruments de musique attaquèrent la partie ; en demi-cercle face aux batteurs, les Vodùnsi évoluèrent vers la gauche en allant de biais, ensuite vers la droite, se resserrèrent, se tournèrent face au public en élargissant le demi-cercle ; étrangement souple, tout oreille au langage complexe tissé de nuances des instruments dont les impératifs motivaient leurs gestes, ils exécutèrent les mêmes mouvements en dansant en harmonie, le visage frémissant d'une joie discrète trahissant leur bonheur des femmes et des hommes voués au Vodùn.[225]

[224] « Hujlènoukon » : éclaireurs du culte.

[225] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p.187.

Ces premiers pas introduisent la danse proprement dite, exécutée en harmonie au rythme des battements des tams-tams :

> A l'attaque de battements les Vodùnsi se mirent à danser par groupes ; en les observant évoluer, le profane décelait sans mal les divers noyaux imbriqués les uns dans les autres dans l'organisation de la confrérie ; aussi entendait-on murmurer dans la foule les noms étranges tels que Ahwansi[226], Agasusi[227], Dangbési[228] , Hlànsi[229], Hlàsi[230], Konusi[231], Kposi[232], Lokosi[233], etc. Une douzaine de Vodùnsi à quatre pattes dansait, les doigts écartés, les ongles au clair pareils à des félins avuant [sic]une proie ; les modulations de l'orchestre donnaient l'impression qu'un fauve surgirait on ne sait d'où ; précautionnés, les sens aux aguets, les yeux mi-clos en coulisse d'où filtrait une lueur de crime, les Vodùnsi en dansant avançaient, évitant d'éveiller l'attention de leur victime qu'elles seules voyaient ; dos souple, geste de prudence perverse, elles incarnaient les grands prédateurs symbolisés par leur pantomime, inexorable pyrrhique de force qui les subjuguait et mobilisait l'attention du public tandis qu'eux-mêmes délivraient « les messages du Vodùn Alladahwensi en action dans leur âme de Vodùn.[234]

[226] Mot fon : divinité de la foudre: Vodùnsi du groupe Xèbyosso.

[227] Mot fon : Epouse de Panthère ; nom des épouses du roi d'Abomey qui jouissaient de beaucoup de privilèges. Dans le roman, la panthère est une divinité.

[228] Mot fon : personne consacrée à Dâgbé en tant que divinité (Python regius)

[229] Mot fon : rivière, affluent de l'Ouémé ; en l'occurrence, vodùn dont la demeure est le fromager qui a poussé au bord d'une rivière.

[230] Mot fon : hyène ; en l'occurrence, Vodùn dont l'hyène est le symbole.

[231] Mot fon : Devoir ; divinité du devoir.

[232] Mot fon : Epouse de Panthère ; nom des épouses du roi d'Abomey qui jouissaient de beaucoup de privilèges. Dans le roman, la panthère est une divinité.

[233] Mot fon : Lôkô (Iroko en Yoruba), c'est le chlorophora excelsa, moaceaer, il sert de temple à une divinité ; le Vodùn qui incarne Lôkô est Lôkôsi ou hunvô.

[234] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, pp.188-189.

Considérée comme *« science des gestes »*[235] par Bienvenu Koudjo, la danse sacrée offerte par les adeptes sur la place publique est un véritable *« art qui fonctionne par économie. Elle économise la parole en exprimant pour la vue ce que la parole ne peut dire ou se dispense de dire, en contractant dans ses formes un long récit »*[236]. Ce dialogue silencieux qui se crée entre le tam-tam et les initiés danseurs établit une atmosphère de communion et de communication uniquement compréhensible des hiérophores.

La troisième phase, celle de la procession de retour au couvent, se déroule comme l'entrée des initiés sur la place publique avant la danse, en ordre sous l'autorité des grands prêtres :

> L'unanimité des adeptes se leva et, exécutant la danse finale, elle quitta par ordre hiérarchique la Place Honnugbô en chantant l'hymne qui donnait l'impression de serpenter parmi les ruelles d'Axwanjigo ou de sourdre même des murs des concessions.[237]

Aussi alertes qu'au début de la procession, les initiés, comme le signale le narrateur, ne sont nullement épuisés par les scènes de danses offertes au public. De sorte que l'hymne exécuté *« donnait l'impression de sourdre même des murs des concessions »*

Il ressort de ces diverses descriptions très suggestives que les danses consacrées aux divinités mettent en relief la dimension mythique et

[235] Bienvenu Koudjo, Op. Cit. p.179.
[236] Ibidem.
[237] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p.195.

symbolique du culte Vodùn. Telle une danse descriptive, cette danse sublime les gestes des fauves qu'incarnent les adeptes à travers leurs patronymes hiératiques. Dans ce sens, on pourrait admettre que la danse des adeptes du vodùn Alladahouin a un fond mythique d'autant plus significatif pour notre analyse qu'elle est sous-tendue par un réseau de symboles culturels et sacrés aux implications mystiques et religieuses déterminantes : le cercle de danse, les tams-tams sacrés, les chants, les initiés et la force surnaturelle qui plane sur les danseurs. Toute l'esthétique et la symbolique de la danse sacrée se révèlent ici comme un spectacle dansé qui est sous-tendu par une toile de fond à la fois religieuse et artistique.

Avant de rejoindre leurs familles, les initiés vont se soumettre à l'étape de la purification dans le bois sacré. En effet, à l'aube, les nouveaux adeptes seront purifiés par l'eau et par le feu. Le visage caché derrière un court rideau de perles de verroterie, ils reviennent du Bois sacré, précédés d'un « hujlènoukon » et de trois anciennes initiées portant sur leur tête un canari rempli de l'eau puisée au marigot du lieu sacré. Aucun profane n'assiste à cette cérémonie solennelle qui parachève le processus initiatique des sujets chevauchés.

En décrivant le quotidien d'un initié Alladahouin, le roman, *Les appels du vodùn* d'Olympe Bhêly-Quenum met, à juste titre, en scène le côté fascinant qui permet d'appréhender le rituel initiatique du vodùn Alladahouin dans ses implications les plus pratiques à Ouidah. Le vodùn, dans ce roman, a une influence considérable dans la mesure où il est le socle social communautaire de la famille du narrateur dont l'ambition, ici,

est de pérenniser une vision du monde séculaire qui résiste encore aujourd'hui à l'intégration des acquis et des valeurs du monde moderne.

Il nous paraît utile ici de comparer rapidement le schéma du parcours initiatique des adeptes religieux dans *Les appels du vodùn* et celui du parcours dans l'initiation aux rites sociaux, tel que nous l'avons conçu nous-même. Dans le roman *Les appels du vodùn*, Vicédessin, la mère d'Agblo, « chevauchée » par le vodùn Alladahouin dès son jeune âge, a suivi son parcours initiatique et a gravi progressivement les échelons de la hiérarchie de sa confrérie jusqu'au rang de grande initiée, instructeur et grande prêtresse. Cette lourde responsabilité la contraint à de longues retraites loin du domicile familial, parfois trois mois sans interruption, abandonnant ses deux enfants Gbéyimi et Agblo encore petits, aux soins de leur grand-mère Yaga. A l'intérieur du couvent, Vicédessin prend la personnalité de son vodùn et devient Konoussi. Le processus de l'initiation vodùn, comme on peut s'en apercevoir à travers la figure ci-dessous, est à l'opposé de l'initiation des classes d'âge qui libère l'initié après sa retraite.

Schéma n°1 : Processus de l'initiation aux rites sociaux

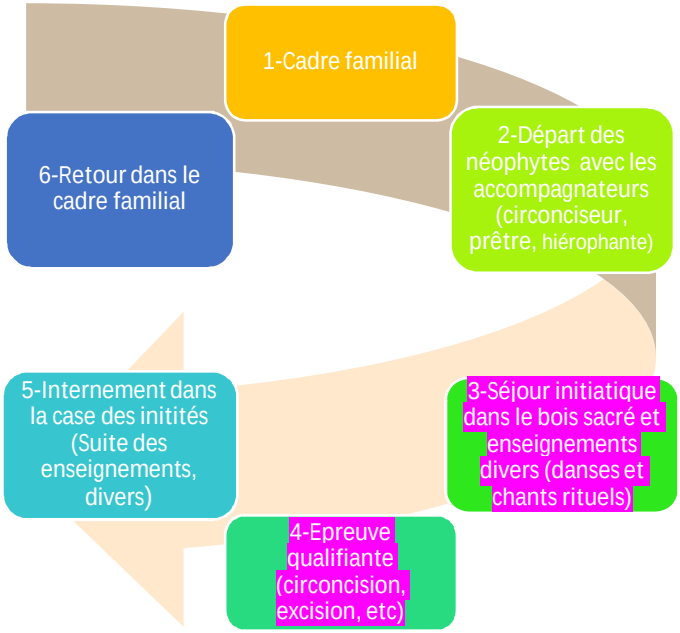
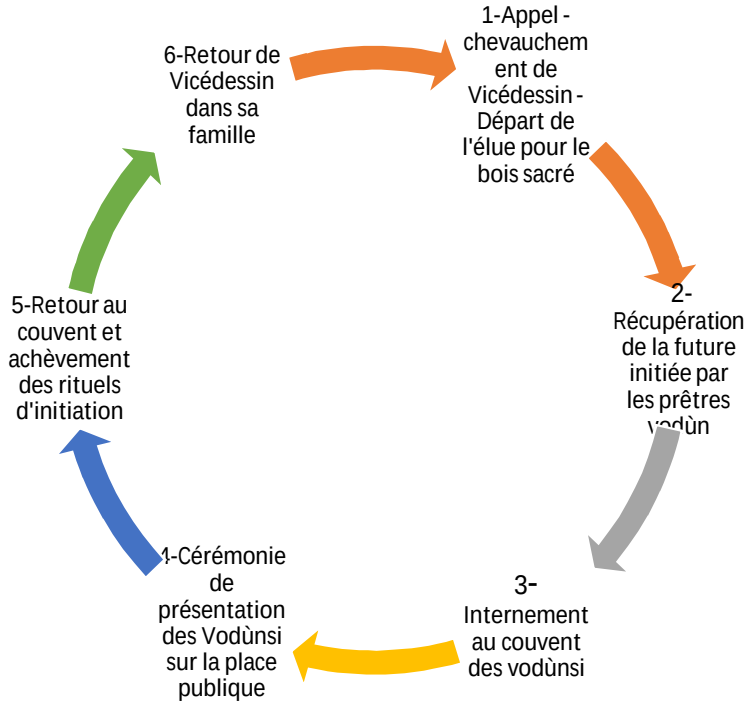


Schéma n°2 : Processus cyclique de l'initiation



Source : par le doctorant

L'initié religieux vit en permanence son initiation, d'autant plus qu'il revit périodiquement les rituels initiatiques. Ceci nous amène à suggérer avec Pierre Riffard que l'initiation religieuse en Afrique, est perçue comme *« un long processus, c'est le processus même de la vie, elle ne commence pas, elle ne finit pas. Elle n'a pas de début, elle n'a pas de terme, la vie continuant après la mort, les réincarnations se succédant.*[238]

Il faudrait signaler en outre que le lien entre le roman et la vie de l'auteur est établi par l'auteur lui-même, au moyen d'un réseau de références. Au départ, bien évidemment, celles-ci sont associées à son nom, qui permet déjà d'instaurer des relations entre l'histoire racontée et sa vie personnelle. A l'intérieur du roman, Olympe Bhêly-Quenum fait, de surcroît, de fréquentes allusions à ses parents proches, sa famille, notamment son père Paul Kokou Houenou, son oncle Akpoto, sa grand-mère Yaga, etc. Il s'agit donc de la transposition du monde réel dans l'univers fictionnel dans la mesure où les faits et gestes sont quasiment les mêmes dans les deux espaces. On pourrait faire remarquer que dans le roman *Les appels du vodùn*, l'autofiction occupe une place prépondérante car comme l'a suggéré Serge Doubrovsky, l'autofiction est

> un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs. Il s'agit donc de la combinaison des signes de l'engagement autobiographique et de stratégies propres au

[238]Pierre Riffard, « Existe-t-il un ésotérisme négro africain ? »https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Pierre_Riffard consulté le 07 mars 2017]

> roman, d'un genre qui se situe entre roman et journal intime.[239]

A l'évidence, cette forme d'initiation, mise en exergue par l'écriture de l'écrivain béninois, traduit un exemple d'initiation religieuse pratiquée au Bénin, généralement considéré avec le Togo comme la terre du vodùn. Mais il existe, comme on le sait, une diversité d'initiations religieuses qui varient suivant les régions, les convictions religieuses et les ethnies du Bénin et du Togo. On en retrouve des descriptions dans certains romans d'autres auteurs béninois comme Félix Couchoro et Carmen Toudonou. Dans son roman *Amour de fétícheuse*[240], Félix Couchoro décrit les différentes étapes de l'initiation au culte du vodùn, même si c'est en les présentant de manière très négative, comme des icônes d'arriération du monde africain. Pour sa part, Carmen Toudonou met en scène, dans son roman *Presqu'une vie*[241], la vie au couvent des adeptes de la divinité « Atakpè », à travers le récit de l'histoire de l'héroïne Nontien, forcée d'abandonner l'école pour le couvent que lui ont destiné ses parents.

En somme, les développements de ce chapitre ont porté sur l'initiation religieuse et l'initié vodùn chez Olympe Bhêly-Quenum. En nous situant sur les plans social et culturel, nous avons repéré les manifestations spécifiques du vodùn Alladahouin qui, dans le roman *Les appels du vodùn*, sont illustrées respectivement par les personnages de Vicédessin, la mère du narrateur et de Tangni Bonin, sa tante. Sur le plan religieux, nous avons repéré des objets hiératiques, des faits et des gestes,

[239] https://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction[Consulté le 09-12-2017]

[240] Félix Couchoro, *Amour de fétícheuse*, Réédité par Star Éditions (Par Guy Ossito Midiohouan), 2015, 254p.

[241] Carmen Toudonou, *Presqu'une vie,* Cotonou/ Bénin, Editions Plumes Soleil, 2014, 201p.

notamment des danses et des hymnes sacrés relevant du couvent Alladahouin. Au plan éthique, nous avons noté le sens profond du sacré, le diktat des secrets de l'initiation, de la hiérarchie et le respect des canons qui régissent le fonctionnement du couvent. Le chapitre cinquième portera sur l'initiation mystique et le parcours du personnage de l'initié chez Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou.

CHAPITRE CINQUIEME : L'INITIATION MYSTIQUE ET LE PERSONNAGE DE L'INITIE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

De l'approche conceptuelle que nous en avons faite dans le chapitre précédent, il ressort que le mysticisme se veut une voie d'élévation et de communion spirituelles trans-religieuse et transculturelle, voire œcuménique. A la limite, il traverse les religions et les cultures et permet à l'initié de s'harmoniser avec un plan de conscience supérieur et de connaissance qui le rend, comme l'écrit Descartes, « comme maître et possesseur de la nature ». Cependant, le traitement du mysticisme ne se fait pas, chez les trois auteurs du corpus, suivant le même processus. Si, chez Hampaté Bâ, il est présenté sous la forme d'une quête qui débouche sur l'ascendance spirituelle et l'état de sage, chez Bhêly-Quenum, il se déploie comme une expérience de maîtrise et d'appropriation des forces de la nature tandis que, chez Zadi Zaourou, il se fonde à la fois sur l'expérience du contact avec un être transcendant et celle des forces de la nature. Notre démarche, dans le présent chapitre, va consister à analyser les manifestations du mysticisme et le parcours de l'initié mystique chez chacun des trois écrivains.

5-1 Le mysticisme chez Hampaté Bâ ou la voie d'ascendance spirituelle et de sagesse.

Les récits que présente dans sa trilogie initiatique Amadou Hampaté Bâ établissent une connexion entre le visible et l'invisible, entre le physique et le spirituel. Ces récits, sans être l'initiation, permettent aux

lecteurs d'accéder à une élévation spirituelle. Selon les explications de l'auteur, ils appartiennent au genre jantol, base de l'enseignement traditionnel peul conduisant aux mystères de l'univers sacré. Le jantol, selon l'auteur, « *est un récit très long dont les personnages sont humains ou divins ; son sujet peut être une aventure mythique, une histoire exemplaire, didactique ou édifiante, une allégorie initiatique* ».[242] Le texte du jantol renvoie à l'initiation mais n'est pas l'initiation elle-même. Il fonctionne comme un instrument de connaissance et de révélation, qui se réfère à un au-delà du réel afin de véhiculer des vérités sacrées. Les connaissances qu'il véhicule sont souvent puisées dans les mythes où la société pastorale peule trouve une source initiatique et un trésor inépuisable de savoirs exploitables dans tous les domaines de la vie, comme le montre Alassane Ndaw :

> Le mythe apparaît comme référence première et dernière en tant qu'instance éthique. Loin de demeurer au plan strictement intellectuel et spirituel, [...] le mythe contrôle et régénère la vie quotidienne et matérielle, ainsi que la vie politique. A cet égard, il intervient comme détenteur d'un savoir transmissible, dont la connaissance permet d'accéder à certaines charges et au pouvoir politique.[243]

Les récits de notre corpus, notamment *Kaïdara* et *L'Eclat de la grande étoile,* sont des janti à forte dose d'influence religieuse. Les personnages, dans ces récits mythiques, évoluent dans un monde invisible, présenté sous la forme d'un espace géographique où le divin est perçu

[242] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.7.
[243] Alassane Ndaw, *La pensée africaine*, Dakar, NTAS, 1997, p. 78.

comme l'origine absolue de toute la création. Hampaté Bâ inscrit dans cet univers religieux le parcours de ses personnages, assorti de beaucoup de détails sur leur dimension spirituelle.

5-1-1 Le parcours de l'initié chez Hampaté Bâ

Dans *Kaïdar*a, récit initiatique inspiré des mythes peuls sur la connaissance du monde, les protagonistes Hammadi, Hamtoudo et Dembourou, entament, sous l'impulsion d'une force mystérieuse et sur les ordres d'une voix anonyme qui les guide, un voyage souterrain au pays du lointain et bien proche Kaïdara, dieu de l'or et de la connaissance. Le voyage initiatique entrepris par Hammadi et ses compagnons est perçu comme un pèlerinage intérieur auquel la Providence a soumis leurs âmes pour leur salut, sous la forme d'une quête qui fait évoluer les personnages dans un « *pays des miracles où l'œil voit des phénomènes que ne peut comprendre l'intelligence ordinair*e !».[244]

Kaïdara se révèle ainsi comme l'itinéraire même de l'initiation ésotérique qui se veut la grande voie de réalisation intérieure. Celle-ci se déroule, selon la tradition peule rapportée par Hampaté Bâ, en trois grandes phases : le noviciat, l'adeptat et la maîtrise. La phase du noviciat commence avec le début de la quête du néophyte ou du postulant. Les seules exigences requises de celui-ci durant cette première phase sont, selon Pierre Médéhouègnon, la foi et l'opiniâtreté devant les épreuves successives auxquelles il peut être soumis. Une fois franchis ces premiers

[244] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Op.Cit., p. 35.

« degrés » initiatiques, le néophyte peut accéder à la phase suivante, celle d'adepte ou de disciple du Maître. Si, au terme de plusieurs épreuves ou obstacles destinés à tester sa sincérité, sa fidélité et sa persévérance, l'adepte ou le disciple est jugé digne, il accède alors à la troisième phase de l'initiation : celle de maître. La phase de la maîtrise en initiation fait de l'adepte un initié accompli, un réalisé, illuminé par la sagesse infinie du plan spirituel. Le cheminement initiatique des trois principaux personnages de *Kaïdara* illustre bien cette structure ternaire de la quête ésotérique. La phase de noviciat correspond au voyage aller d'Hammadi et de ses deux compagnons de route au pays des nains, symbole, dit Hampaté Bâ, de la pénétration dans le royaume ésotérique. Leur foi et leur persévérance, au terme de douze épreuves au symbolisme indéchiffrable, leur vaudront une première récompense de Kaïdara, le dieu de la connaissance et de la sagesse qui donne à chacun d'eux trois bœufs chargés d'or pour le voyage retour. A partir de là commence pour eux la phase de l'adeptat. Mais des trois voyageurs, seul Hammadi se comportera, jusqu'à la fin, en disciple sincère et digne de la confiance de Kaïdara. Egarés par l'égoïsme, ses deux compagnons de route vont perdre leurs charges d'or et leur vie, et le destin fera de Hammadi leur héritier et, plus tard, héritier aussi d'un grand monarque. Mais Hammadi décide de consacrer son immense fortune à la recherche d'une plus grande justice et d'une plus grande sagesse. La dernière épreuve de son adeptat prend fin quand, au terme d'une transmutation intérieure définitive, il s'apprête à se déposséder de tout son or et de tout son pouvoir afin d'obtenir la révélation des secrets des douze symboles de Kaïdara rencontrés au cours du voyage au pays des nains. Il

est alors prêt au sens ésotérique de terme et passe à la dernière et ultime phase de l'initiation où Kaïdara, sous les traits d'un mendiant, lui apporte l'illumination, la clé de la connaissance des sages. A son tour, il devient sage, c'est-à-dire, maître du savoir et du pouvoir.

Ce parcours initiatique renvoie à un enseignement coranique qui expliquerait la destinée des hommes et qui a de fortes ressemblances avec le mythe des damnés et des élus dans la religion musulmane. D'après les enseignements coraniques et prophétiques, les hommes, avant la traversée du pont surplombant l'Enfer et menant au Paradis (Sirât) , sont déjà destinés, à la souffrance ou à la paix éternelle, selon qu'ils reçoivent leur Livre de la main droite ou de la main gauche :

> Quant à celui à qui on aura remis le Livre en sa main droite, il dira:
> « Tenez! Lisez mon livre
> J'étais sûr d'y trouver mon compte
> Il jouira d'une vie agréable
> Quant à celui à qui on aura remis le Livre en sa main gauche, il dira:
> Hélas pour moi! J'aurais souhaité qu'on ne m'ait pas remis mon livre,
> et de ne pas avoir connu mon compte.[245]

Hammadi, le noble, était destiné à réussir les épreuves dressées sur son chemin, contrairement aux deux autres, Hamtoudo et Dembourou dont les noms, selon les notes annexes de *Kaïdara*[246], les prédestinent (d'ores et

[245] *Le Saint Coran*, op. Cit. Sourate 69. Versets 19-26.

[246] Notes annexes de *Kaïdara*, op cit. : a) Hammadi : prototype de héros, l' « étalon » ; il est connu de tout son village et le village où il s'arrête est immédiatement au courant de son arrivée.
b) Hammadi-Hammadi : l' « étalon des étalons», plus valeureux encore que le premier ; il est connu dans son village et dans son pays ; s'il se déplace, les pays voisins l'apprennent sans retard. […] c) Hammandof : c'est le médiocre, le raté ; sa famille même ne s'aperçoit pas de son absence, ni son hôte de son arrivée. Hamtoudo et Dembourou sont des noms de captifs, respectivement « captif de Hammadi » et

déjà) à une fin malheureuse. On pourrait dire que Hammadi parvient à décoder les messages du grand livre qu'il a reçu de la main droite ; il y a donc trouvé son compte comme le souligne le Saint Coran. Par contre, les deux esclaves, qui ont reçu les leurs de la main gauche, ont affiché leur ignorance en renonçant à toutes les épreuves qualifiantes dont le but était de les sauver de la damnation.

Si Hammadi a triomphé des épreuves de son parcours initiatique, c'est parce que la quête de la connaissance, chez lui, fonctionne comme une obligation morale qui nourrit son désir ardent de la sagesse spirituelle. Son élévation spirituelle est graduelle ; elle part de la maîtrise de soi à la connaissance de l'Infini. Métamorphosé par son initiation, Hammadi manifeste sa haute sagesse par ces propos lumineux :

> Eminent père du savoir, mâle honorable par le nombre des ans et la quantité des choses vues et vécues, ô mâle grand ancien, apprends que le pauvre ignorant que je suis court depuis des années, nuit et jour, à la recherche d'un homme qui sait, et qui voudrait bien lui expliquer un certain nombre de choses vues au cours de son long voyage au mystérieux pays des symboles, le pays des nains serviteurs de Kaïdara, Kaïdara le merveilleux. Si ma soif pouvait s'étancher aux eaux claires et limpides de ton immense fleuve de science, je me considérerais comme gratifié de la plus grande chance qu'un fils d'Adam puisse obtenir en ce monde qui bouge sur une terre qui se transforme.[247]

« captif de Demba ». Dès le début de l'aventure, il y a donc différence entre les personnages, et tout leur comportement sera affecté de cet indice de leur origine. Hammadi seul se conduira comme un noble, pp. 380-381.

[247] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Op. Cit. p.307.

Il résulte de l'expérience de Hammadi que, de la connaissance de soi, peuvent jaillir la lumière du savoir et la force du pouvoir qui conduisent à Dieu, source inépuisable qui établit la paix intérieure, le bonheur intime, en somme, la perfection individuelle. Ainsi, reconnaissant la force de la lumière qui se répand sur lui, Hammadi s'extasie lorsque Kaïdara se révèle à lui sous sa forme divine dans une lumière renaissante :

> Les dernières étoiles disparurent du ciel (…) La lumière d'une aurore pleine d'espoir fendit l'obscurité et embrasa l'horizon oriental.
>
> « Kaïdara étendit ses ailes constellées d'or et s'éleva majestueusement dans l'espace. Il s'envola, fendant les airs, laissant Hammadi prosterné sur le sol, pantelant de surprise et de joie, empli de science et de sagesse.[248]

Ce que nous pouvons retenir ici, c'est que Kaïdara joue un double rôle : celui de maître d'initiation et de dieu de la connaissance et de la sagesse qui confère à l'adepte l'initiation suprême de la révélation mystique et de l'élévation spirituelle.

Le second récit, *L'Eclat de la grande étoile,* fonctionne comme une quête du pouvoir qui revêt lui aussi un caractère spirituel. Ce récit expose à des fins didactiques le cycle initiatique du personnage de Jom-Jeeri. Au début du conte, le personnage de Tiôlel, encore jeune, quitte son maître, son père, pour découvrir le secret des étoiles. Soucieux de le ramener à la maison, Sambouroula, le père, lui promet le récit de la grande étoile dont le héros est Jom-Jeeri, petit-fils de Hammadi, le héros de *Kaïdara*. Jom-Jeeri est présenté comme un roi dont l'immense aspiration est de percer l'énigme dissimulée derrière le Batassari avec sa grande étoile scintillante à cinq

[248] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Op.Cit., p.331.

têtes. La grande étoile symbolise alors, pour Jom-Jeeri, la source spirituelle dont il veut percer le secret en vue de devenir lui-même un roi sage. Il emploie toutes ses énergies pour parvenir à cette fin, car il a décidé d'apprendre résolument pour devenir sage. Il se lance dans une quête du savoir- singulière pour un roi qui a déjà tout- susceptible de le conduire à la sagesse.

Au terme d'un parcours persévérant et parsemé d'épreuves (dont la rencontre avec l'ancêtre mythique et l'interprétation des symboles), Jom-Jeeri parvient à établir le contact avec la grande Etoile dont l'éclat l'éblouit et répand sur lui une lumière sacrée qui dissipe le chaos de son être. Par cette lumière qui provient de la grande étoile, il est éclairé et accède à la vision spirituelle qui le met en contact avec son ancêtre Hammadi dont le mausolée s'ouvre devant lui dans une lumière étincelante :

> Trente-trois rais de lumière dardés
> Etincelaient, miroitaient, formant un faisceau qui illuminait
> Le mausolée où se trouvait enterré Hammadi ;
> La tombe béante fut illuminée et les ténèbres y moururent ;
> La lumière brilla et fit un bracelet autour
> Du corps de Hammadi qui perdit toute sa roideur…
> Hammadi se leva puis s'assit ;
> Il leva ses mains bien haut, les écarta
> Comme s'il voulait embrasser toute la lumière
> Qui s'étendait, environnant tout alentour. [249]

[249] Ibidem.

Hammadi ressuscité se donne pour mission de conduire le jeune roi à la vraie lumière, la lumière bénéfique qui illumine l'âme de l'initié :

> Je suis revenu et passerai trois jours,
> Trois jours secrets qui secrèteront leur science.
> Fils de mon fils, je ne sais si tu le sais ;
> Et si jamais tu ne le savais pas, maintenant, sache-le
> Celui qui promit, le jour où planant, il s'en fut en volant
> En volant de ses ailes précieuses gemmées d'or,
> L'aurore, tandis qu'il volait, éclaira et illumina (le ciel). [250]

Le narrateur fait allusion, dans ces vers, à l'ascension mystique de Kaïdara qui a abandonné Hammadi *« prosterné sur le sol, pantelant de surprise et de joie, empli de science et de sagesse. »*[251] Kaïdara est désigné ici comme *« celui qui promit, le jour où planant, il s'en fut en volant de ses ailes précieuses gemmées d'or »* et dont l'éclat est comparé par le Silatigui Bagumawel à celui d'un *«grand soleil radieux »*[252] dont les rayons éclairent l'initié, sans pour autant le brûler. Fort de cette force spirituelle Hammadi, ressuscité, entre en communication avec la conscience spirituelle que représente Kaïdara et l'invoque :

> Je t'invoque, Kaydara, où te trouves-tu ?
> Une grande voix se fit entendre, venant de partout ;

[250] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, p.53.
[251] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.331.
[252] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, p.78.

> C'était la voix de Kaydara, qui dit : « Me voici ! »[253]

Par cette communion extatique, Jom-Jeeri entre dans la lumière essentielle qui est la quintessence de la vraie lumière, symbole de la perfection et de la totalité. Cette lumière indescriptible, qui réunit toutes les lumières, symbolise la dernière étape de son initiation. Le récit du parcours spirituel de Jom-Jeeri permet à Hampaté Bâ de mettre en évidence le processus de la quête de la sagesse qui conduit à la spiritualité. Le vrai savoir est, en effet, selon lui,

> une étincelle qui vient de très haut. Elle fend l'obscurité de l'ignorance comme l'éclair perce le gros nuage noir qui assombrit la nue. Quand il pénètre une âme, il lui assure joie, santé et paix, trois choses que les hommes ont toujours souhaitées pour eux et pour ceux qu'ils aiment.[254]

Dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, nous assistons à *« la lutte entre le principe du bien et du mal »*.[255] Le parcours initiatique dans ce conte s'observe à plusieurs niveaux. Il s'agit, d'une part, du cycle initiatique de Ba-Wam'ndé et, d'autre part, de celui de son petit-fils, Bagumawel. En effet, pour préparer la naissance et la noble mission de son futur petit-fils, Ba-Wam'ndé entreprend une quête mystique qui le contraint à affronter les obstacles, aussi éprouvants les uns que les autres, placés sur son parcours par la sorcière Njeddo Dewal. Son cheminement résume la structure initiatique traditionnelle : un départ de la maison à la recherche des remèdes magiques nécessaires à la naissance de Bagumawel,

[253] Idem, p.53.
[254] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.319.
[255] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, Introduction, p.16, note 1.

des épreuves telles que les rencontres du bossu-borgne-boiteux-cagneux, des sauterelles, des tortues, des chiens, des crapauds, des porcs-épics, du boa transformé en aigle, la délivrance de l'infirme Siré, l'incantation dans l'hexagramme tracé par l'autruche, puis le retour triomphal au point de départ et la naissance de l'enfant prédestiné Bagumawel.

Le second cycle du parcours initiatique s'articule autour du personnage Bagumawel qui entreprend, à son tour, aussitôt à sa naissance, une quête initiatique pour délivrer son peuple asservi par la grande sorcière. Il triomphera, au terme de sa quête, comme son grand-père. La quête entreprise par Bagumawel revêt une dimension spirituelle. L'enfant-initié, qui est l'achèvement de la quête engagée par son grand-père Bâ-Wâm'ndé, accède à sa propre réalisation après de multiples épreuves qui ne sont, en réalité, que les différentes étapes de la voie spirituelle. Pour y parvenir, il a dû mener, contre le personnage de Njeddo Dewal, la grande sorcière, un combat mystique qui lui a permis d'éprouver ses capacités intérieures de lutte contre ses faiblesses personnelles et contre les tentations du parcours. Cette réalisation se traduit par la vie qui renaît autour de Bagumawel. Le mal est vaincu et le bien vient de triompher comme le témoigne la nature elle-même, complice :

> Au même moment, l'obscurité profonde qui avait submergé le pays se dissipa.
>
> Au coucher du soleil, on vit, ô merveille, la multitude des étoiles faire une ronde autour des vingt-huit étoiles majeures ! Fait inouï, celles-ci étaient apparues toutes en même temps dans le ciel. Elles scintillaient comme une couronne autour des douze grands signes zodiacaux qui eux-mêmes encerclaient les sept astres assemblés.

> Sur la terre, les arbres fruitiers et les plantes médicinales de la haute brousse, auparavant desséchés, reverdirent comme en un début d'hivernage. Tout ce qui était devenu maigre ou squelettique engraissa instantanément.[256]

Pour célébrer la victoire de la vie sur le mal, le couronnement de la quête ésotérique de Bagumawel, les « vingt-huit étoiles » apparaissent toutes, en même temps, ainsi que les « sept astres » et les « douze signes du Zodiaque », entourés de la multitude des étoiles du firmament. La réalisation spirituelle de Bagumawel s'est achevée. L'environnement spatiotemporel de cet accomplissement spirituel est autre que l'espace-temps humain habituel. Le conteur nous introduit dans un univers métaphysique où tout échappe aux esprits cartésiens.

5-1-2 La dimension spirituelle de l'initiation chez Hampaté Bâ

À l'évidence, les expériences mystiques des personnages de Hampaté Bâ les amènent à s'élever vers leur « moi sacré », perçu ici comme la conscience de l'essentiel, la voie vers la Lumière divine. Nous pouvons déduire qu'au détour de la rémanence du religieux, Hampaté Bâ installe ses lecteurs dans l'univers du mysticisme religieux. La dimension spirituelle, de ce point de vue, est omniprésente dans ses récits initiatiques. Ceci est dû au fait que l'Afrique qu'il décrit n'est pas profane, car tous les rapports de l'univers sont vécus comme une relation de sacralité où tout est lié et solidaire au sein d'une vaste Unité cosmique. Musulman fervent et

[256] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, p. 238.

pratiquant, Hampaté Bâ s'intéresse de façon particulière à la spiritualité. On s'aperçoit ainsi que la religiosité de l'homme influence considérablement *« sa manière de représenter la réalité et sa conception même de la littérature…si bien qu'évacuer la dimension sacrée et surnaturelle de ses narrations équivaudrait à les vider d'une partie importante de leur signification »*[257].

A la lumière des traditions ésotériques peules et bambara, le traditionnaliste a su découvrir, dans la spiritualité, une clé de lecture susceptible de conduire les lecteurs aux significations profondes des symboles exploités. Dans ce système de valeurs, rien n'est livré au hasard. Alors, il utilise divers procédés pour faire surgir le sacré et la spiritualité dans ses récits initiatiques. A un premier niveau il met en scène la lutte entre les principes du Bien et du Mal. Le bien est souvent incarné par des personnages qui réussissent à dominer leurs craintes et parviennent à développer graduellement leur « moi individuel » ; quant au principe du mal, il procède de tout ce qui empêche l'épanouissement moral et spirituel des personnages : la peur, les désirs inassouvis, le durcissement de cœur, etc.

A un deuxième niveau, le conteur intègre des structures mythiques dans l'architecture de ses récits initiatiques. Le schéma qui s'impose est, par conséquent, celui d'un parcours de formation, d'une quête ésotérique qui vise à l'accomplissement spirituel de ses personnages. Qu'il s'agisse de

[257] Fernanda Murad Machado, *Construction d'un univers fabuleux : l'écrivain et le lecteur dans l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ*, thèse de doctorat soutenue le 2 juillet 2010, Université Paris IV-Sorbonne, p.221.

Njeddo Dewal, mère de calamité, de *Kaïdara* ou de *L'éclat de la grande étoile*, chacun des initiés accomplis a réussi à gérer ses émotions, à dominer ses craintes ou angoisses en vue de tirer un meilleur profit de sa quête. Non seulement ils symbolisent, sous des formes multiples et variées, l'accomplissement de l'âme, mais surtout ils représentent le lieu d'expression de la conscience divine.

Les personnages de ces contes ne sont pas à chercher dans *« des catégories sociales extérieures, mais en nous-mêmes »*[258], explique Amadou Hampaté Bâ dans l'introduction à *Njeddo Dewal*. Si les personnages des contes initiatiques ont leurs correspondances en nous-mêmes, alors les contes ne sont, pour Hampaté Bâ, que des prétextes pour faire passer son message personnel en faveur de l'éducation de l'homme au développement de sa conscience spirituelle. Ces contes sont plutôt destinés à éveiller les facultés et les qualités de l'âme, cet éveil étant le fondement même de la réalisation spirituelle.

Comparés aux récits de Hampaté Bâ, ceux d'Olympe Bhêly-Quenum expriment les expériences de communion de l'initié avec les forces de la nature.

5-2 Le mysticisme chez Bhêly-Quenum ou l'expérience de la maîtrise des forces de la nature

L'écrivain béninois Bhêly-Quenum, selon les critiques, se révèle comme une référence incontournable dans la littérature initiatique africaine. L'expression du mysticisme dans ses récits émerge d'un discours et d'une

[258] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité,* Introduction, p.16, note 1.

écriture qui cohabitent avec le fantastique et les pratiques occultes de l'Afrique des profondeurs. Elle installe le lecteur dans un univers où le réalisme et le mystérieux sont mélangés, un univers régi à la fois par le réel quotidien et les « *forces obscures* » de la nature.

Dans *L'initié,* Olympe Bhêly-Quenum met en scène deux types d'initiés : d'une part, l'initié charismatique[259], c'est-à-dire un initié à visage humaniste et doté d'un pouvoir mystique exceptionnel et, d'autre part, l'initié prismatique[260], c'est-à-dire un manipulateur de l'occulte, qui détourne ses pouvoirs d'initié à des fins égoïstes. L'un et l'autre sont représentés dans le roman par le médecin Marc Tingo et le charlatan Djessou, tous deux initiés aux « forces obscures » de leur environnement. Marc Tingo incarne l'initié aux forces du Bien tandis que le charlatan Djessou incarne l'initié aux forces du Mal. Le déroulement de l'action romanesque montre bien qu'ils ne se servent pas de leur initiation de la même manière.

Marc Tingo est présenté comme un personnage hors pair dont la personnalité et le comportement reflètent tous les éléments révélateurs « *des pouvoirs intérieurs considérables que confère l'initiation aux forces de la nature : assurance et sérénité en toutes circonstances, maîtrise des évènements, du temps et de l'espace, pouvoir de faire des miracles, etc.*».[261] Marc Tingo, fort de sa maîtrise des noms premiers, se révèle, au début du

[259] L'initié charismatique, selon Anicette Quenum, dans sa thèse de doctorat est un mystique à visage humaniste, un personnage doté d'une mystique de l'initiation, autrement dit, d'un « art de savoir être initié ». C'est ce type d'initié qui est doué d'un pouvoir et d'un magnétisme exceptionnels.

[260] Selon la même source, l'initié prismatique est un « mystificateur » qui détourne les privilèges de l'initiation à son propre profit.

[261] Pierre Médéhouègnon, Op. Cit. p.78.

roman, invulnérable aux coups du policier qui a tenté de le violenter lors d'une échauffourée. C'est ce que laisse entendre ce passage du roman :

> …Il reçut une autre gifle, mais ce fut le gardien de la paix qui rugit sous l'effet d'une douleur atroce ; il sentait sa main et le bras droit tout entier comme happés, jetés dans un étau et broyés sans pitié. [...] Il s'était libéré d'une énergie singulière et monstrueuse infiltrée en lui ; il n'en avait pas une conscience très nette jusqu'alors, bien que l'oncle Atchê lui eût passé le pouvoir redoutable grâce auquel tout initié pouvait ainsi prouver sa force en cas de nécessité[262].

Cet incident malheureux permet toutefois à Tingo d'expérimenter le pouvoir de la pensée, hérité de son oncle Atchê[263] dont le nom traduit déjà les valeurs positives de ce patrimoine initiatique.

Sur le plan socioprofessionnel, le docteur Tingo recourt à sa connaissance de la vertu des plantes et des noms premiers des choses afin de refouler ou de supprimer définitivement les forces du mal qui constituent un obstacle à l'épanouissement de l'être humain. Il allie sa capacité de descendre à la source de l'inconcevable et sa connaissance de la médecine moderne pour résister à l'oppression du mal et venir en aide aux siens. Sans s'attacher à une religion particulière, il explore les secrets de la nature pour entrer en communion avec la source spirituelle d'où émanent « *les bénédictions de la lumière et de la sagesse divines qui imprègnent*

[262] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié,* Op. Cit. p.13.
[263] Atchê : nom fon qui signifie grâce, pouvoir.

l'initié et assurent en lui la prise de conscience et le développement équilibré et maîtrisé. » [264]

Ancien disciple de l'oncle Atchê qui lui a enseigné la science secrète des sages africains, Kofi Marc Tingo détient beaucoup de pouvoirs qui font de lui un être *« un peu plus que tous les autres hommes »*, comme le lui explique son maître et initiateur :

> Tu étais un homme ; tu es maintenant un peu plus que les autres hommes ; tu es un homme total parce que tu es initié. Crois en ce que tu fais et en ce que tu dis : la connaissance des noms premiers de toute chose t'aidera infailliblement. L'essentiel est d'agir pour le bien. [265]

Renforcé par les pouvoirs mystiques éveillés en lui au cours de cette initiation, Kofi Marc Tingo maîtrise les « noms premiers de toute chose » et réussit à s'en servir pour délivrer les hommes en danger qui sollicitent son aide. A l'évidence, la parole dans les sociétés orales béninoises comme africaines, est sacrée. L'invocation des noms premiers se fait selon un mode opératoire secret, uniquement connu des initiés de la parole sacrée. Cette opération alchimique, par la pensée et par le verbe créateur, est appelée dans le milieu fon du Bénin, selon Pierre Médéhouègnon, « *nu gni yi yo* »[266], c'est-à-dire littéralement : « l'invocation du nom de la chose, de l'être ». Elle consiste à dire le nom originel, le vrai nom d'un être vivant. Cette parole magique, qui lie la vie et la mort dans une relation de complémentarité, semble ainsi diriger le monde et revêtir une dimension cosmique fondamentale. Elle représente une véritable arme de défense pour

[264] Pierre Médéhouègnon, Op.Cit p.66.
[265] *L'initié*, Op.Cit. p.185.
[266] Pierre Médéhouègnon, Op. Cit, p. 68.

les « *mentons velus* »[267] appelés à invoquer les éléments de la nature pour rétablir un ordre ébranlé. Ce caractère sacré de la parole magique nous renvoie à la notion biblique de « verbe », fondement de toutes les créations : « *Au commencement était le verbe* ». Comme le rappelle Georges Gusdorf, en référence à la valeur créatrice de la parole divine dans la Genèse, « *le Verbe est en lui-même créateur* ».

Il est très édifiant de lire, à ce sujet, l'étude de Basile Toussaint Kossou[268] qui estime que les noms premiers sont dérivés du Verbe créateur, de la Parole Primordiale dont *Gbêdoto,* le Créateur Suprême de la Cosmogonie fon du Bénin, s'est servi pour créer le monde. Cela nous fait dire que la parole dite devient une puissance vitale qui pourrait déclencher des manifestations profondes. Elle devient dès lors synonyme de l'univers et l'expression du principe vital de l'Etre-force.

L'initié traduit, de ce point de vue, le sens de l'humanisme de l'écrivain Bhêly-Quenum dont le souci majeur est de réconcilier l'homme avec lui-même et avec la nature. Dans ce roman, il innove une écriture particulière qui lui permet, à l'inverse de ses prédécesseurs, de se passer de la description du processus initiatique et de mettre directement en scène un initié moderne qui fusionne les pouvoirs occultes du monde traditionnel, hérités de l'oncle Atchê, et ceux de la modernité : la parapsychologie et la psychanalyse.

[267] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Op. Cit, p.251.
[268] Basile Toussaint Kossou, *SE et GBE : dynamique de l'existence chez les Fon (Dahomey*), thèse de doctorat en philosophie, Université de Paris (Sorbonne), 1971, pp.125-128.

Comparé à Marc Tingo qui met ses connaissances et sa maîtrise des forces de la nature au service de son entourage, Djessou apparaît comme un initié non accompli. Djessou, incontestablement, détient lui aussi des pouvoirs hérités de l'Afrique traditionnelle comme le reconnaît son antagoniste Marc Tingo : *« Je ne conteste pas tes pouvoirs ; je te reproche d'en abuser et de tromper tes clients »*.[269] Djessou ne fait donc pas un bon usage de ses pouvoirs mystiques qu'il se contente juste de commercialiser. Il se comporte comme les charlatans vicieux et corrompus qui cherchent à profiter de leur statut d'initiés pour nuire à tous ceux qui s'opposent à leurs volontés. Le pouvoir qu'il détient lui sert, non pas à guérir les maux ou à sauver des âmes, mais plutôt à tourmenter la quiétude des paisibles populations. Il entreprend des démarches obscures pour provoquer d'étranges maladies chez ses victimes qui ne sont pas initiées aux forces occultes de l'Afrique traditionnelle. C'est ainsi que, dans le roman, il se sert de sa maîtrise du « pistolet traditionnel » appelé *« tchakatou »*[270] en langue fon du Bénin pour rendre malades les personnages de Gangbé, de Marcel Fagbé et de Klinkpin, dans l'intention de les tuer. Il aura fallu l'intervention de Marc Tingo pour sauver de la mort ces malheureuses victimes. En effet, appelé au chevet de Gangbé mourant, le médecin Marc Tingo, en parfaite communion avec Atchê son initiateur, procède à une opération de traitement inspiré de la pharmacopée locale et de ses pouvoirs d'initié pour conjurer la maladie et le mauvais sort jeté par le sorcier Djessou. Pour y arriver, Marc Tingo va d'abord *« cueillir des feuilles d'une*

[269] Olympe Bhêly Quenum *L'initié,* p.90.

[270] « Tchakatou » en Fongbé est une sorte de pistolet magique occulte qui défie la barrière de l'espace et du temps.

plante grimpante poussant le long du mur d'enceinte de la maison »[271], avant de faire le vide absolu qui va le conduire à extraire du corps de son ami de singuliers objets générés par le pistolet occulte :

> Il se pencha sur le corps du malade ; l'air serein, il commença à palper le buste de Félix Gangbé ; ses doigts bougeaient à peine, glissant très lentement sur la peau du patient (…) il ramenait du corps du mourant des boutons de veste, des poignées de petits graviers tranchants, des paquets d'aiguilles à coudre et d'éclats de verre sans qu'une goutte de sang tombât. L'opération dura une demi-heure. Le drap du lit était couvert de ces objets que le malheureux ne devait pas avoir avalés.[272]

Cette même opération mystique va être reproduite chez Marcel Fagbé avec les mêmes résultats. Alors, dans un suprême effort, Djessou décide de s'attaquer à Marc Tingo lui-même qu'il tente d'éliminer par des moyens occultes. Il porte sur Tingo le « *regard intérieur* »[273] dont seuls sont capables les initiés :

> En un laps de temps s'accomplirent des actes d'un monde inaccessible : Djessou regardait tomber par touffes les cheveux du médecin comme atteints d'une teigne vorace ; le crâne de Marc se dénuda, noir, oblong ; tout autre que lui-même l'eût vu couvert de plaques couleur de son qui s'écaillaient et tombaient ;(…) La teigne peu à peu eut raison de la peau crânienne qui se fendilla, se stria de fissures d'où le sang commença de couler lentement ; cette peau s'ouvrit telle une fleur

[271] *L'initié,* p.152.
[272] Ibidem.
[273] Idem.

> épanouie, laissant voir l'os de la tête…Marc Tingo était écorché.[274]

Cette longue et minutieuse opération démontre, non seulement, toute la portée mystique du pouvoir que détient Djessou, mais aussi tout le mystère qui caractérise la force de la pensée. A un certain niveau de développement intérieur, l'initié a, comme le souligne Marc Tingo, la possibilité de faire le *« vide absolu jusqu'au point où l'adhésion matérielle entre la pensée et la chose se réalise ».*[275]A ce moment, il peut prononcer le nom premier de chaque chose pour obtenir le résultat voulu. C'est ce que tente ici Djessou en face de Marc Tingo, dans l'intention de désagréger son corps. A l'issue de cette opération, le docteur Tingo aurait dû perdre son « être » et, en conséquence, rendre l'âme. Mais, contre toute attente, le médecin a contrecarré l'action du charlatan au moyen des forces intérieures redoutables développées en lui, comme il le reconnaît lui-même :

> J'ai dans ma tête, dans mon cœur, dans ma conscience et au bout de mes lèvres des forces dont moi-même j'ai parfois peur : anéantir une foule, terrasser une panthère, rendre des hommes difformes ou les métamorphoser en cochon…Cela m'est possible.[276]

On comprend alors clairement pourquoi Djessou n'a pas réussi sa manœuvre. Il n'est, en fait, qu'un initié inachevé qui s'en est rendu compte à ses dépens.

Au terme de cette lecture des manifestations des pouvoirs initiatiques de Marc Tingo et de Djessou, on constate que, dans *L'initié*, presqu'aucun

[274] Olympe Bhêly Quenum, *L'initié,* p.90-91.
[275] Idem, p.13.
[276] Idem, p.241.

passage ne montre directement le cheminement initiatique du personnage de l'initié dans ses moindres détails comme chez Hampaté Bâ. Seules quelques allusions aux moments forts de l'initiation sont évoquées de façon sporadique. En revanche, dans les nouvelles « Promenade dans la forêt » et « Oni Loni Jè », on assiste à la transformation progressive des postulants dans leurs quêtes initiatiques. Les postulants, qui sont ici des adolescents, quittent le cadre familial représenté par les parents et sont conduits à leurs lieux de retraite respectivement représentés sous forme de lieu souterrain et de bois sacré. Le but visé est de faire passer le néophyte de la vie infantile à celle des adultes et, d'autre part, de la vie profane à la vie sacrée.

Dans « Promenade dans la forêt », le héros, un jeune garçon qui a les mêmes traits de caractère que Kofi Marc Tingo, fait déjà preuve d'une maîtrise de soi irréprochable. Au cours d'une promenade dans un lieu souterrain, il découvre une lumière insolite qui le conduira dans les profondeurs abyssales de la connaissance :

> Nous tournâmes à gauche et j'eus l'impression que nous passions du nord vers l'orient. Une lumière pénétrant en oblique dans le lieu par je ne sus jamais où, éclairait doucement devant moi le souterrain en pente. Nous marchâmes sans cesse, descendants inclinés et parvînmes dans une sorte de crypte où des squelettes humains auxquels aucun osselet ne manquait étaient allongés les uns à côté des autres.[277]

Cette expérience traduit la première étape du parcours initiatique du jeune garçon, appelé à dompter sa peur de l'au-delà en vue d'une parfaite connaissance de l'univers. Il apprend en outre à se connaître, à se maîtriser

[277] Olympe Bhêly-Quenum, *Promenade dans la forêt*, op cit p.20.

face à la peur que pourraient susciter les fantômes croisés. Il réussit, de toute évidence, à avancer vers l'orient où point la lumière insolite. Cette Lumière lui permet de franchir la deuxième étape : descendre dans le trou en pente, c'est-à-dire en lui-même, pour apprendre à se familiariser avec les squelettes, symboles de l'invisible. Il apprend ainsi à se connaître avant de se lancer sur les chemins de la connaissance de l'univers. A l'issue de ce voyage initiatique, le jeune postulant reçoit l'illumination mystique qui le transformera pour toujours, car l'individu ne devient lui-même qu'après métamorphose et la métamorphose reste par excellence l'initiation. Il est désormais un initié.

On assiste au même processus dans la nouvelle « Oni Loni Jè ». Le héros est lui aussi un jeune garçon. Son initiation a lieu dans un *« cercle d'arbres poussés en clairière au mitan de la forêt »*[278], sous la tutelle de son oncle Atchê, officiant en qualité d'hiérophante (comme pour Marc dans *L'initié).* Son intégration se déroule en plusieurs étapes qui représentent les principales étapes de l'initiation : invocation des quatre éléments de la nature, des divinités et des mânes des ancêtres, libation, puis consultation du Fa-Aïdégoun pour solliciter le concours des esprits des descendants de la famille. Au terme de ce rituel, l'initiateur du jeune disciple lui attribue son nom d'initié : Oni loni jè, nom de puissance tiré de la langue nago du Nigéria d'où est originaire la grand-mère maternelle d'Olympe Bhêly-Quenum. Le petit neveu candidat est devenu « Oni Loni Jè », c'est-à-dire un initié empli des forces et des pouvoirs de la nature, un être de lumière invulnérable et capable de briser la barrière du temps et de l'espace. Fort de

[278] Olympe Bhêly-Quenum, *La naissance d'Abikou*, p219

son nom d'initié et illuminé par une vision intérieure, il déclare avec une souveraine tranquillité :

« Instant perpétuel ignorant le temps
Temps à chaque instant digéré par l'instant
Se saisissant dans l'instant
Je suis une ténèbre qui luit dans la lumière
Qu'elle intensifie
Celui dans les yeux de qui la lumière
Fait éclater les ténèbres en lumière ».[279]

Son nouveau statut lui confère, en même temps que le pouvoir, la connaissance et la sagesse secrète dont l'oncle Atchê lui rappelle les exigences :

Ne tue pas, défends-toi.
Sauve l'autre si ton centre te l'ordonne
La discrétion caractérise et singularise l'initié
Fuis la vanité…
Ne transige jamais avec la règle d'Or[280]

Ces recommandations reflètent autant la sagesse africaine que celle de l'ensemble des ordres et sociétés initiatiques du monde. Il reste vrai, ainsi que le rappelle Edouard Schuré, que dans l'absolu, l'initiation mystique est fondamentalement Une, « *quoique différente dans la forme* »[281]. Ce qui atteste de l'universalité de la sagesse ésotérique.

Ce type d'initiation reçu par le jeune garçon revêt, à notre sens, plus de mystère que celui décrit par Camara Laye dans *L'enfant noir*. Le maître initiateur, comme dans une société secrète, communique à son disciple des paroles chargées de symbolique. Conscient de la dimension sacrée de ce rituel initiatique, l'initié confie :

[279] Olympe Bhêly-Quenum, *Oni Loni Jè*, Op., cit. p.227.
[280] Ibidem, pp.222 et 230.
[281] Edouard Schuré, Op. cit, p.18.

> Et la cérémonie eut lieu. Ce fut d'une longue minutie après quoi Atchê, conformément au rituel, me révéla l'essentiel des secrets qui devaient modeler ma personne, transformer mes pensées et décisions en actes concrets. Dès lors, je me sentis empli de forces et de pouvoirs dont le poids m'écrasait : homme tout-puissant, danger constant face aux autres, je ne devais, cependant, oser aucun acte nuisible, sauf en cas de force majeure.[282]

On le voit bien, c'est plutôt une force intérieure qui transforme l'être intérieur de l'initié qui se sent dès lors *« empli de forces et de pouvoirs dont le poids »* l'écrase. Ce pouvoir magique qui habite désormais l'initié est intervenu en un temps relativement court, à l'opposé de Hammadi qui a accédé à la connaissance après vingt et un ans de quête. Il s'agit d'un temps symbolique qui, comme le dit l'oncle Atchê à son disciple Koffi, représente le « temps intérieur », *« temps incommensurable, profondément senti, perçu dans toute sa densité drastique… »*[283]

Comme on peut s'en apercevoir, les étapes essentielles de l'initiation conférée au héros de la nouvelle « Oni Loni Jè » correspondent à celles auxquelles Marc Tingo fait allusion dans *L'initié*. Dans la première version de la nouvelle, le jeune héros porte le même prénom béninois que Marc : Koffi, tous les deux étant nés un vendredi. Ils ont le même initiateur, leur oncle Atchê. Dans le roman *L'initié,* le médecin adulte Marc Tingo fait part au lecteur des réminiscences de ses premiers pas dans l'initiation sous la conduite de l'oncle Atchê :

> Dès mes premiers pas, j'ai eu l'impression…non : plutôt le sentiment d'être passé

[282] *Oni Loni Jè*, op. Cit., p.222.
[283] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié,* p.184.

> d'un monde dans un autre où tout est lumière ; je marchais avec gravité et assurance, comme chargé de responsabilités dont j'avais parfaitement conscience : Atchê venait de me passer certains pouvoirs et je ressentais la présence du legs dans ma personne tout entière.[284]

Dans la nouvelle « Oni Loni Jè », le jeune initié évoque une lumière semblable à celle dont Marc Tingo parle dans le roman. L'oncle Atchê, consacrant son petit neveu dans le bois sacré lui dit ceci :

> Tu es devenu le plus profond de toi-même
>
> Tu es désormais et à jamais
> L'être lumineux de toi-même en toi.

Ces détails laissent penser que la nouvelle « Oni Loni Jè » et le roman *L'initié* constituent deux récits complémentaires sur deux cycles d'initiation de Koffi Marc Tingo, le premier étant celui de ses expériences de jeunesse auprès de ses parents en Afrique, le second marquant son évolution et sa maturité après sa formation de médecin en France. Revenu dans son pays natal à l'âge adulte, Marc Tingo affiche désormais sa maturité d'initié mystique qu'il exploite de manière altruiste au profit de ses amis et compatriotes.

En fait de croyance et de pratique mystique, il puise son immense pouvoir de maîtrise des forces de la nature et sa supériorité sur ses semblables, dans son éveil de conscience à la lumière initiatique que lui a transmise son oncle Atchê. Son attitude laisse songeur le lecteur et fait penser à une attitude de panthéisme mystique, fondée sur la croyance à

[284] Ibidem.

l'immanence de l'énergie divine présente dans tout l'univers, sans qu'il soit besoin d'une pratique religieuse particulière pour en bénéficier.

Tout en prenant racine dans les traditions africaines comme chez Amadou Hampaté Bâ, cette approche du statut de l'initié par Bhêly-Quenum se démarque de celle du sage malien par son côté énigmatique qui donne de l'initié une image de mage ou de thaumaturge, dans le rôle de l'humaniste au service de la société. L'humanisme semble être aussi la base commune du profil de l'initié chez Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou.

5-3 Le mysticisme chez Zadi Zaourou ou l'expérience du développement spirituel au service de l'action politique

Les pièces théâtrales de Zadi Zaourou mettent en évidence les dimensions mystérieuses et spirituelles du concept du Didiga. Considéré comme « *la résultante du merveilleux, du mythique, du mystique, de l'épique, du mystérieux, … de l'initiation profane et sacrée* »[285], le Didiga se lit comme un art sacré qui tire sa source des puissances surnaturelles. Dans ce sens, on s'aperçoit que *La termitière*, *Le secret des Dieux* et *La guerre des femmes* illustrent bien les rapports entre le mysticisme et la spiritualité. Les héros-initiés de ces pièces didiga font tous l'expérience de la rencontre avec un Etre transcendant représenté soit par un génie, une déesse des eaux, soit par un être transfiguré. Le cadre spatial dans lequel ils évoluent est généralement assimilé au séjour des morts, des êtres surnaturels, où siègent les forces d'initiation. La structure dramatique, dans *La termitière*, traduit davantage le parcours initiatique tel que décrit dans

[285] Bottey Zadi Zaourou, postface de *La Termitière*, p.131.

les contes initiatiques. Le héros appelé néophyte dans la pièce, sous l'impulsion du peuple désabusé et déçu par les abus d'un roi dictateur, quitte sa communauté pour une quête ésotérique. L'action dramatique s'ouvre sur une situation de bonheur et de paix sociale, perturbée par le règne du despote sans scrupules dont le pouvoir est soutenu par deux esprits malfaisants : Ouga et Woudigô. Elle progresse par rebonds à travers des affrontements épiques entre ce trio monstrueux d'un côté et, de l'autre, un rebelle anonyme et le néophyte devenu initié après sa préparation dans la jungle. Les deux premiers affrontements mettent en exergue la supériorité des forces surnaturelles du despote et de ses défenseurs contre qui le rebelle et l'initié échouent. L'intrigue se noue autour d'une ultime préparation de l'initié qui conclut dans la jungle le pacte de sang avec un groupe de conjurés avec qui il organise une attaque décisive pour renverser le Monarque. Le dénouement de la pièce décrit le dernier affrontement au cours duquel le tyran et ses esprits protecteurs sont définitivement vaincus.

Jalonné d'épreuves, le parcours de l'initié revêt une dimension spirituelle et symbolique. Il se lit comme la nuit cosmique qui contribuera à la régénérescence de l'initié qui renaît au monde sacré :

> Voici la marche de l'Initié viril
> Son cœur bardé de sanglot et de cris
> L'initié
> De sanglots et de cris :
> La douleur et l'effroi…
> La peine sonore de son peuple !
> Et la nuit succède au jour
> Le jour à la nuit
> Et il marche encore
> Harassé mais tenace
> Meurtri mais tenace

> Sous l'emprise de la voix secrète qui le nomme
> Qui l'attire et l'éclaire
> La Termitière !
> La Termitière !!
> La Termitière !!![286]

Face au tyran le néophyte, à la suite d'*« un appel silencieux »*[287], s'engage pour pouvoir délivrer le peuple assujetti. Pour réussir cette mission combien délicate, il doit subir une série d'initiations qui le rendront, à la fin, puissant et invulnérable. Les rencontres de l'initié avec la termitière constituent les étapes déterminantes de son parcours initiatique et de la préparation de sa mission de libérateur du peuple. La première étape correspond à la première rencontre qui a eu lieu dans la jungle. L'initié n'est, alors, qu'un néophyte titubant en quête de la *« graine de salut »* de son peuple auprès de l'invisible maître de la danse. La termitière se présente sur son chemin sous la forme d'une vieille dont il doit gratter les plaies. Cette étape est celle de la frayeur, destinée à éprouver le courage et la détermination du candidat néophyte. Si celui-ci échoue devant cette épreuve de peur, la voie de l'initiation qui conduit à la sagesse et au pouvoir lui est fermée. Mais heureusement, au prix d'efforts et d'endurance inimaginables, le néophyte triomphe de la peur du seuil et reçoit, en récompense, un miroir, emblème du reflet de sa propre conscience. C'est ce miroir qui lui permet d'observer sa propre image et d'accéder à une autre vision du monde :

> Il semble éclore comme une fleur sous les caresses d'un soleil post-hivernal. Et ses sens lui parlent. Et son cœur lui parle. Et son âme lui

[286] Zadi Zaourou, *La termitière*, pp.88-89.
[287] Op.Cit.p.97.

> murmure des paroles savantes et belles. Et ses yeux se dessillent : vision merveilleuse d'un monde dont il n'avait jusqu'alors vécu que les mirages et les puantes laideurs[288].

Ce dessillement des yeux ne représente ici qu'une étape liminaire de la quête du néophyte, appelé à identifier les métamorphoses successives de la termitière. Pour y arriver, il lui faudra « *d'autres yeux* »[289], c'est-à-dire qu'il doit affronter d'autres épreuves. La deuxième étape de son parcours initiatique est celle où, sous ses yeux, la vieille femme affreuse se métamorphose en une splendide jeune fille qui avive ses passions. Mais son élan est aussitôt bloqué par un geste ferme et catégorique de la main de la jeune fille qui le rappelle à son statut de simple postulant. Cette étape est celle de la manifestation des convoitises des sens sous l'effet du débridement de l'ego non encore maîtrisé. Le néophyte est appelé, dans ce cas, à maîtriser ses pulsions en vue de conforter sa nouvelle personnalité. De cette façon, l'impétrant peut accéder au développement de ses facultés intérieures, spirituelles, susceptibles de favoriser sa sensibilité à l'altruisme, aux souffrances de son peuple. C'est ce que confesse le néophyte au terme de sa deuxième étape :

> J'entends la vaste rumeur des âmes en peine, les cris d'effroi des peuples qui ploient sous le joug des imposteurs. J'entends monter vers moi, comme un fleuve irrésistible, les désirs bâillonnés de mon peuple.[290]

La troisième épreuve qui se présente au néophyte au cours de son cheminement est le masque qui succède à la jeune fille surnaturelle. Ce

[288]Bottey Zadi Zaourou, *La termitière,* p.99.
[289] Idem.p.101.
[290] Op,cit Tableau II, p.99.

masque le capture et l'accable de questions. Au terme d'une longue discussion ponctuée d'épreuves, « *le masque s'empare rapidement d'une feuille qu'il écrase et dont il instille la sève dans les yeux du néophyte*. »[291] Son dernier dessillement des yeux vient de s'opérer et il est enfin prêt pour la rencontre avec le maître suprême de son initiation, l'hiérophante de qui procèdent toute sagesse et tout pouvoir, « *le maître de la danse* » comme l'appelle le masque d'initiation. Cette étape ultime va permettre au néophyte de bien percevoir enfin l'immense termitière aux dimensions célestes qui lui était apparue à la suite de la seconde métamorphose de la vieille femme affreuse. La termitière merveilleuse s'anime alors, s'adresse au néophyte, lui offre une canne, une toile rouge et une tunique et lui dévoile son propre symbolisme, assorti d'une ferme consigne de sagesse et de vigilance :

Longue est ta route

Au lever du regard que t'offrent mes bourreaux,
Enfant !
Regarde et vois.
Et que t'émerveille l'équilibre de mon corps taillé sur
Mesure.
Renaîtra pour ma ruine le pas si mesuré du Katréka
Le miroir que tu tiens,
C'est moi !
Qu'il te soit la porte du cœur.
De ton cœur et des cœurs.
Qu'il te révèle tes laideurs secrètes
Et t'enseigne la grande beauté du savoir
Et la force de l'idéal indomptable au matin de déraison.

[291] Idem.p.104.

La canne, toute en rainure
C'est encore moi.
Elle symbolise le pouvoir :
Le pouvoir ne dévore que ceux qui s'en servent pour
dévorer l'homme.
Que seuls les gueux qui peinent te servent de guides
Pour que jamais ta route ne s'égare.
Prends donc cette étoile rouge et la tunique que voici.
Va !
Va !!
Vaaa ![292]

Le néophyte découvre son vrai visage qui lui est révélé par le miroir magique de son initiateur. Il reçoit à cette même occasion, le savoir qui revêt ici une « *grande beauté* ». C'est le savoir réservé uniquement aux initiés. Il part désormais, confiant et rassuré, tel que le lui avait souhaité la termitière invisible : « *Jamais sa route ne s'égare* ». Il bénéficie, en effet, de la lumière de l'« étoile rouge » qui l'illuminera tout au long de son parcours d'initié.

Cette révélation de la termitière au néophyte apparaît ici comme le rituel qui vient confirmer sa maturité, après qu'il eut franchi toutes les épreuves qui se sont dressées sur son chemin. Ainsi, il entend la voix de la termitière invisible qui lui communique des connaissances ésotériques. On s'aperçoit du pouvoir de la parole initiatique qui se laisse appréhender comme un chemin qui mène vers le secret, l'énigme, la non-représentation. Ainsi que le suggère le dramaturge, l'énigme est une voie qui permet à l'immatériel de se donner sans être trahi par l'écart que le langage postule.

[292] Idem.p.106.

Elle marque le couronnement du parcours initiatique du néophyte qui détient désormais le parchemin de son expérience initiatique. Car c'est la parole sacrée du maître-initiateur qui introduit progressivement le néophyte dans le monde de la Connaissance, de la compréhension et rétablit ses rapports avec le sacré. C'est ce que confirme Hélène Félicité Aho Sopie lorsqu'elle écrit :

> La parole est une chose sacrée, et en tant que telle, elle demeure dans le secret pour préserver le secret du temps. Mais en même temps, elle se donne en instruction pour révéler le mystère dans lequel les choses ne périssent pas, mais restent en perpétuel devenir comme revenir à l'initial. [293]

Cette parole initiatique fortifie et consolide la nature de l'initié appelé à affronter le monarque et ses forces invisibles. A son retour de la forêt sacrée, il livre un combat impitoyable au monarque qui refuse de céder le trône et de délivrer le peuple assujetti. Cependant, abandonné par ses forces protectrices, Ouga et Woudigô, le monarque est contraint d'assister lamentablement à sa propre chute. Désormais libéré, le peuple intronise l'initié qui prend le pouvoir. Ce type de mysticisme confère à l'initiation un rôle particulier, celui de faire de l'initié un révolutionnaire justicier, qui triomphe des tyrans et des esprits malfaisants en s'appuyant sur le concours des forces spirituelles.

Le secret des dieux met en en scène le même type d'initié que dans *La termitière :* une héroïne justicière, Niobé-la-peste, face à un tyran,

[293]Hélène Félicité Aho Sopie, « "Conte, Conté, À Conter" : Les trois dimensions du Temps et le réel chez Hampaté Ba » in *Les cahiers de IRDA, Revue scientifique d'Etudes Africaines,* n° 001 janvier 2014, p.12.

Edoukou, soutenu par les forces obscures Ouga et Woudigô. Chez Niobé-la-peste, le parcours initiatique est déclenché par une tension vers l'idéal de justice et d'émancipation. Aussi va-t-elle prendre à partie un professeur indélicat et organiser, en conséquence, ses camarades étudiants pour l'expulser de l'amphithéâtre. C'est cet acte particulier qui marque le début de son appel et qui l'annonce comme leader, d'abord en milieu estudiantin, ensuite dans « La Vallée des Pestiférés ». Niobé-la-peste, après cet incident, *« s'arrête, fixe le vide et, dans une sorte d'extase mystique, se parle à elle-même »*[294]. Cette extase mystique s'interprète comme la révélation subite de sa mission, celle de s'engager sur une nouvelle voie pour conduire le peuple opprimé et révolté contre la tyrannie du Monarque. C'est aussi le début de la longue et minutieuse initiation qu'elle va subir pour être à même d'affronter le puissant monarque Edoukou, toujours protégé par Ouga, son acolyte invisible.

Les grandes étapes de l'initiation ésotérique subie par Niobé-la-peste et par l'ensemble des jeunes étudiants qui se sont réfugiés avec elle dans la vallée des pestiférés ne sont pas révélées par le dramaturge qui insiste plutôt sur la fonction initiatique de la parole sacrée. Cette parole sacrée, qui inspire l'homme et génère en lui la pensée qu'il concrétise à travers ses projets, vient du divin et est l'origine de toute chose. Ainsi *« le rythme de sept »*[295] inspirée par Niobé-la-peste, devenue prophétesse, fonctionne ici comme l'expression de la force vitale du divin. Ce nombre ésotérique, manifestation de l'immatériel dans le monde matériel, révèlera la grandeur

[294] Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux*, p.44.
[295] Op. Cit., Tableau III, p.88.

de Niobé-la-peste qui se chargera de conduire son peuple à la délivrance. Niobé-la-peste et tous les « pestiférés » profèrent, comme des formules magiques, le nombre ésotérique sept :

Sept !
Sept !!
Sept !!! [296]

Ce nombre sept, selon Pierre Médéhouègnon, *« fonctionne comme un mot de puissance qui consacre la fin du cycle nocturne du pouvoir tyrannique de l'empereur Edoukou et met en mouvement les énergies re-créatrices du changement au bénéfice du peuple. »*[297]

Niobé-la-peste, métamorphosée par son initiation, réussit à libérer le peuple opprimé en combattant les forces du mal symbolisées par Edoukou-roi et ses esprits protecteurs. Honorée par son peuple, elle est donc célébrée en héroïne « *rayonnante de gloire, de charme et d'énergie féline* ».[298]

Mais, à y voir de près, Edoukou-roi est lui aussi un personnage initié. Il est l'opposé de Niobé-la-peste et symbolise le tyran, le pouvoir despotique. Il est aidé dans l'exercice tyrannique du pouvoir par des forces d'appoint comme Ouga et par les vertus du pacte qu'il a signé avec l'homme-sans-visage, un personnage énigmatique, une sorte de démiurge qui lui donne un ascendant magique sur le peuple.

Comme aveuglé par sa fulgurante ascension sociale, manifestement grisé par la fatuité, les viols et assassinats en passant par les pillages des

[296] Op.cit., Tableau III, pp.94, 98 et 102.
[297] Pierre Médéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (historique et analyse*), Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p.184.
[298] Zadi Zaourou, Op.cit., tableau V, p. 150.

biens et du moral du peuple, Edoukou-roi en est arrivé à se croire invulnérable et irréductible, au point de faillir à ses obligations vis-à-vis de l'homme-sans-visage. Il transgresse fatalement les interdits formulés lors de son pacte diabolique, remettant ainsi en cause les principes mêmes de son allégeance à ces forces occultes dont dépend en réalité son règne au trône. En conséquence, il subit les rigueurs de son parjure, perd son pouvoir magique et est lamentablement déchu de son trône après avoir commis l'inceste avec sa propre mère devant le peuple réuni.

On le voit, à la différence de *La termitière*, le parcours de l'initié dans *Le secret des dieux* est très laconique, résumé simplement en deux phases : le début et la fin de la quête. L'initiation de l'héroïne Niobé-la-peste débute par sa séparation d'avec sa communauté et s'achève par son retour triomphal de la « vallée des pestiférés ». Son séjour dans cette vallée est présenté comme un rite initiatique de transmutation ou de transfiguration qui la revêt d'une personnalité alchimique, dotée d'un pouvoir et d'un rayonnement « magique ». La même transmutation alchimique caractérise le parcours de l'héroïne de *La guerre des femmes*, Shéhérazade, présentée dans le rôle de l'initié justicier au service de son peuple. Un peu comme dans un conte, elle entreprend une quête initiatique qui la conduira dans les profondeurs sous-marines. Pour échapper à la mort au terme de sa nuit nuptiale forcée avec le Sultan Shariar, elle quitte nuitamment le palais pour une destination inconnue. Ses pas la conduisent au fond de l'océan, vers la demeure de l'« *Etre de lumière* »[299] que représente Mamie Wata, la déesse des océans. C'est autour de cet être

[299]Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, p.18

extraordinaire que sont organisées les péripéties de l'action dramatique dont la structure est sous-tendue par la quête initiatique. Les principales étapes de cette quête sont : l'appel intérieur qui pousse la postulante vers la demeure de Mamie-Wata, la rencontre avec la déesse et l'initiation au mythe de la guerre des femmes, le retour et la conversion du tyran et, enfin, les noces alchimiques au bord de l'océan.

L'appel intérieur s'exprime dans la pièce sous la forme de l'instinct ou de l'intuition qui pousse Schéhérazade vers l'océan où elle est happée par une force mystérieuse vers les profondeurs où l'accueille, comme dans un conte merveilleux, la déesse Mamie Wata. Shéhérazade accepte l'invitation de son maître car elle a bien des choses à apprendre aux côtés de la reine des océans : « *Descendons jusqu'à ma demeure. J'ai bien des choses à t'enseigner. Tu sauras le sens des signes et tu libèreras les femmes du joug qui les opprime. Toutes deux descendent dans les profondeurs de la mer »*[300]. Elle vient ainsi de mordre *« la chair du fruit mystique* ».[301]

Le deuxième degré de la dimension mystique de cette rencontre se traduit par le séjour de l'initiée dans la mer. Cette étape relate son initiation symbolique au mythe de la guerre des genres entre les hommes et les femmes par son hôte. Elle découvrira en profondeur, au cours de son séjour initiatique, les principales lumières qui subliment les initiés. Au terme de ce séjour, la déesse des eaux charge Schéhérazade de la mission de retourner sur la terre pour convertir le cœur endurci du tyran Shariar au moyen du

[300]Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, Ibidem.
[301] Amadou Hampaté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, Op. Cit., p.225.

mythique récit de la guerre des femmes. Métamorphosée par Mamie Wata, Shéhérazade, transforme à son tour, la nature perverse de son bourreau qui se met à la supplier : « *Je t'en supplie, Shéhérazade. Tu vois, tu es venue et le jour m'est apparu comme un rayon dans le désastre de mon trébuchement* ».[302] La troisième étape fonctionne également comme dans un conte de fée : l'initiée de Mamie Wata, grâce au don particulier avec lequel elle raconte l'histoire de la guerre des femmes, charme son interlocuteur, le Sultan, et le convertit à l'amour passionnel. Celui-ci se jette à ses genoux et la supplie de l'épouser. La quatrième et dernière étape du parcours initiatique de l'héroïne de *La guerre des femmes* est celle de la célébration des noces du Sultan et de Schéhérazade par Mamie Wata elle-même, au bord de l'océan, devant tous les peuples de terre réunis.

Du point de vue alchimique, le sultan Shariar a aussi subi à son tour une initiation mystique. En effet, le récit de la jeune fille initiée par Mamie Wata le métamorphose entièrement. Guéri de sa haine pour les femmes, il devient un autre que celui qu'il avait été avant le départ de Shéhérazade du palais. Il vit son parcours initiatique plutôt intérieurement, étant donné que son changement est intervenu dans le palais. On voit, par cette métamorphose, comment le dramaturge Zadi Zaourou a su exploiter le mythe génésiaque de « la guerre des femmes » pour mettre en évidence la fonction alchimique de l'amour.

Il ressort de cette analyse que les expériences mystiques des personnages de Bottey Zadi Zaourou s'inscrivent dans un type de mysticisme qui accorde une grande place aux forces surnaturelles. La

[302] Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, p.65.

termitière, dans la pièce éponyme, l'homme-sans-visage et la Vallée des pestiférés dans *Le secret de dieux*, puis Mamie Wata dans *La guerre des femmes*, interviennent comme des personnages du monde surnaturel/spirituel qui jouent un rôle déterminant dans le parcours et la formation des initiés en même temps qu'ils constituent des indices révélateurs des fondements de l'environnement socioculturel dont se réclament le dramaturge ivoirien et les deux autres auteurs du corpus.

CHAPITRE SIXIEME : FONDEMENTS SOCIOCULTURELS ET POLITIQUES DE L'INITIATION CHEZ HAMPATE BA BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

L'expérience personnelle de chaque écrivain déteint sur sa manière de restituer le fait initiatique présenté dans les œuvres. En ce sens, les créations fictionnelles initiatiques de Hampaté Bâ, de Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou traduisent une part de leurs expériences personnelles, mais surtout les motivations et les positionnements implicites que véhiculent leurs discours littéraires tant sur le plan des rapports socioculturels que sur l'axe du positionnement politique. En d'autres termes, chacun d'eux projette dans ses œuvres nombre de préoccupations fondées sur le rapport à leurs environnements culturels et sur les postures ou *« les images de soi »*

303 que la société les amène à adopter. C'est ce qui explique, chez Hampaté Bâ et Bhêly-Quenum, l'affichage d'un positionnement en faveur de l'expression des cultures endogènes africaines par l'exploration et le développement de la spiritualité intérieure, surtout par une pédagogie de l'initiation religieuse et mystique. En ce qui concerne Zadi Zaourou, il affiche un positionnement marqué pour l'engagement politique en faveur de la justice et de la démocratie, au moyen du discours initiatique.

6-1 Amadou Hampaté Bâ, le pédagogue des traditions africaines

Malgré une carrière politique[304] entre 1962 et 1966 en qualité d'ambassadeur extraordinaire et de ministre plénipotentiaire en Côte d'Ivoire, le « sage de Marcory» n'insiste pas dans ses œuvres sur les questions d'ordre politique. Son grand intérêt pour les traditions et cultures africaines transparaît beaucoup plus dans ses œuvres que son engagement politique. L'initiation à la sagesse qui inclut la religion et la spiritualité occupe une grande partie dans ses récits. Tous les initiés de Hampaté Bâ sont des rois en quête de sagesse et de connaissance. Replacé dans un contexte culturel et historique, la motivation du Malien pour les récits initiatiques se justifie par son expérience de chercheur à l'UNESCO qui a

[303] Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, 2011, 277 p.

[304] Hama et Hampaté Bâ est un membre fondateur du Rassemblement Démocratique Africain (RDA), en 1946, aux côté de Boubou Hama, Félix Houphouët-Boigny et d'autres leaders historiques africains, Cf. Juvénal Ngorwanubusa, *Boubou Hama et Hampaté Bâ, La Négritude des Sources*, Publi Sud, 1993, p.21.

largement contribué à sa renommée internationale faisant de lui le porte-parole de la lutte pour la sauvegarde des traditions orales. Son objectif principal est de transmettre un patrimoine culturel et scientifique, issu de la tradition orale, à un public contemporain qui le méconnait. Ecrivain et collectionneur de la culture populaire, il a effectué des voyages à travers toute l'AOF, pour des missions d'enquêtes et de recherches linguistiques. Il a également pris part à plusieurs manifestations et rencontres littéraires, notamment aux premier et deuxième Congrès des Ecrivains et Artisans Noirs organisés respectivement à Paris en 1956 et à Rome en 1959, par Présence Africaine.

Après la fin de son mandat à l'UNESCO, l'écrivain se ressource dans les traditions orales et consacre une grande partie de son temps à organiser ses archives personnelles. Sa collection réunit des textes dont il est lui-même l'auteur ou le rapporteur et d'autres qu'il a recueillis de sa main, sous la dictée d'auteurs traditionnels. Ce patrimoine culturel matériel se rapportant à des sujets variés (fiction, histoire, linguistique, religion, symbolique, astrologie,) est répertorié en 1970 par Alfa Ibrahim Sow dans son ouvrage *Inventaire des Fonds Amadou Hampaté Ba*[305]. Les récits initiatiques font partie de ce riche patrimoine que Hampaté Bâ a entrepris de révéler et de diffuser. Ils ont un fondement didactique en tant qu'ils proposent un idéal de vie sociale et politique à l'arrière-plan duquel on perçoit l'intention de l'écrivain d'exhorter le lecteur à réfléchir aux décisions et aux comportements des personnages, pour en tirer des leçons.

[305] Alfa Ibrahim Sow, *Inventaire des Fonds Amadou Hampaté Bâ,* Paris, Librairie C. Klincksieck, 1970

Aussi, soulignera-t-il dans l'introduction consacrée au conte *Njeddo Dewal, mère de la calamité,* qu'*« entrer à l'intérieur d'un conte, c'est un peu comme entrer à l'intérieur de soi-même. Un conte est un miroir où chacun peut découvrir sa propre image »*[306]. Ce « chacun » correspond, bien entendu, à chacun des lecteurs qui parcourent les pages de ces contes. Comme dans la tradition orale, le conteur se fonde sur la rhétorique de l'exemple pour amener ses lecteurs à adhérer aux précieuses valeurs revendiquées par ses différents personnages à travers leurs qualités ou vertus. C'est donc en véritable pédagogue des traditions africaines que s'affiche le « sage de Marcory » dans ses œuvres.

Kaïdara et *L'éclat de la grande étoile* illustrent ce didactisme revendiqué par l'écriture de l'auteur. Toutes les expériences vécues, en l'occurrence, par les héros voyageurs dans *Kaïdara* s'adressent, en particulier, au lecteur, car derrière l'apparence de ces expériences se cache tout un réseau de symboles, où tout est signifiant. Les douze symboles exploités et qui, dans le récit, correspondent aux étapes de l'initiation des trois personnages, comportent une série de commentaires proposés par le discours d'escorte que propose l'auteur aux lecteurs, en notes de bas de page. Les différents niveaux d'interprétation proposés ont la propriété de s'appliquer à n'importe quelle circonstance de la vie. Le premier des douze symboles, le caméléon, par exemple, selon le péritexte, est un animal à double signification : diurne et nocturne. Au sens diurne, il symbolise, par ses changements de couleurs, selon la révélation faite à Hammadi, le sens

[306] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la grande calamité*, op. cit.p 7.

de l'adaptation et la sociabilité et, au sens nocturne, il incarne l'hypocrisie et la versatilité, comme l'explique le dieu Kaïdara :

> Changer de couleur, c'est, au sens diurne,
> Être un homme sociable, plein de tact,
> Capable d'entretenir un agréable commerce avec n'importe qui (…)
> Tandis que le sens nocturne symbolise l'hypocrisie, la versatilité et le changement sans transition
> Au gré des intérêts sordides et des combinaisons inavouables;
> C'est aussi le manque d'originalité et de personnalité.[307]

Ces symboles peuvent s'appliquer aux problèmes quotidiens des lecteurs qui sont invités implicitement à respecter les interdits de la vie. Hampaté Bâ met l'accent sur les enseignements tirés des expériences difficiles des principaux personnages et renforce la personnalité des lecteurs qui découvrent, au détour des textes, des vertus incommensurables. Parmi les symboles et les enseignements dispensés par les récits, il n'y a rien qui ne soit interprétable en vue de son application dans la vie courante. Il insiste, par exemple, sur l'acquisition de la sagesse par Hammadi, la détermination de Bagumawel, la quête et l'acquisition de l'exercice du pouvoir par Jom-Jeeri. Les nombreuses qualités des différents personnages mis en scène présentent indiscutablement une valeur éducative, d'autant plus qu'elles sont proposées comme des modèles à imiter. Ces textes, de ce point de vue, impliquent un effort constant de la part du lecteur qui doit consulter les informations complémentaires pour renforcer sa maîtrise des récits.

[307] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Op. Cit. p.309.

A un deuxième niveau, Hampaté Bâ se consacre à apporter des informations sur les mythes et croyances religieuses peule et bambara, et à rendre ainsi davantage intelligibles les fondements qui structurent les récits initiatiques. On lira à ce propos, dans l'introduction de *Njeddo Dewal mère de la calamité,* le commentaire suivant *:*

> Le conte Njeddo Dewal présente un intérêt tout particulier en ce qu'il pose, dès le départ, le problème de l'origine des Peuls. Il nous décrit en effet le pays fabuleux de Heli et Yoyo où il y a très longtemps, avant leur dispersion à travers l'Afrique, les Peuls auraient vécu heureux, comblés de toutes les richesses et protégés de tout mal, même de la mort. Par la suite, leur mauvaise conduite et leur ingratitude auraient provoqué le courroux divin. Guéno (le Dieu suprême, l'Eternel) décida de les châtier et suscita à cet effet une terrible et maléfique créature, Njeddo Dewal la grande sorcière, dont les sortilèges feront tomber sur les malheureux habitants de Heli et Yoyo des calamités si épouvantables que, pour y échapper, ils devront fuir à travers le monde.[308]

Le commentateur apporte ainsi un éclaircissement nouveau aux lecteurs sur la raison principale de la dispersion des Peuls à travers toute l'Afrique. Ce peuple nomade se retrouve, en effet, partout en Afrique.

On retrouve, à la fin des récits, de longues explications qui relèvent plutôt de l'ésotérie musulmane. Ces explications ne s'adressent pas uniquement aux initiés, mais à tous les lecteurs désireux d'être éclairés davantage sur les symboles mis en évidence par le traditionnaliste. C'est ce que témoigne l'explication suivante apportée pour éclairer les lecteurs sur la symbolique de l'hexagramme :

[308] Amadou Hampaté Bâ, Op. Cit., p.11.

> L'hexagramme est considéré comme la graphie géométrique du grand nom de Dieu : Allâh. La dernière lettre, le « hâ » (dont la forme stylisée est celle d'un triangle), sert à former le triangle montant, dit « triangle de la ferveur ». Les éléments verticaux des trois autres lettres (Alif-lam-lam) servent à former le triangle descendant, ou « triangle de la Miséricorde divine ». Pour l'initié musulman, l'hexagramme n'est donc pas considéré comme un symbole exclusivement hébraïque, mais comme un symbole éternel figurant l'union de la terre et du ciel, autrement dit de l'âme contingente et du Dieu transcendant.[309]

On remarque que Amadou Hampaté Bâ est visiblement soucieux de la prise en compte des interprétations qu'il apporte comme clés d'accès à ses récits initiatiques qui sont, en conséquence, invariablement accompagnés de textes marginaux : préfaces, postfaces, introductions et de très nombreuses notes de bas de page.

En dehors de ces textes d'escorte, de nombreux procédés narratifs sont mis en œuvre par l'auteur, et permettent aux lecteurs de déchiffrer les symboles et les paraboles qui constituent les principaux canaux de transmission des récits initiatiques. Il s'agit, par exemple, des interpellations, des rappels et des nombreuses explications apportées hors textes pour compléter les informations du lecteur.

Les interpellations, comme on peut s'en rendre compte, établissent une certaine complicité entre le lecteur et le narrateur. Par l'emploi notamment du pronom personnel « nous », qui a une fonction inclusive, l'écrivain rapproche le lecteur du narrateur comme dans l'oralité. Nous

[309] Amadou Hampaté Bâ, op cit pp.350-351.

avons, par exemple, dans *Kaïdara*, « *nos trois dormeurs se retrouvèrent soudain sous un soleil de plomb qui les tira de leur somnolence* » [310] ou « *Le vieillard sorti, nos trois amis se mirent en devoir de capturer le bélier* »[311]. Le conteur, soucieux de maintenir l'attention des lecteurs, les invite à réaliser ce que vivent les personnages du récit. Il embarque le lecteur dans l'aventure de ses personnages et l'invite à un effort supplémentaire. Dans *L'éclat de la grande étoile*, par exemple, le lecteur est invité comme on peut le réaliser, à un exercice peu ordinaire :

> …une théorie de bûcherons, par groupes de dix, et cela vingt fois
> -qui veulent couper et abattre les grands caïlcédrat mâles
> Qui, comptés et recomptés, font quatre fois le cent des Bambaras
> Et auxquels s'ajoutent treize caïlcédrat.
> Pour ceux qui ont dessein d'y tailler des pirogues
> Celles-ci seront dix auxquelles s'ajoutent deux ;
> Vois, elles vogueront sur les fleuves,
> Ce sont douze immenses fleuves.
> Que transportent donc toutes ses pirogues ?
> Quatre rois, tous mendiants.
> Compte ce qui a été énuméré, additionne et tu comprendras. [312]

Pour déterminer la valeur ésotérique de ce calcul, le lecteur est sollicité: *« compte ce qui a été énuméré, additionne et tu comprendras* ». Si celui-ci désire vraiment accéder à la valeur ésotérique des chiffres qui

[310] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, Op. Cit., p. 266.
[310] Idem., p.271.
[311] Ibidem.
[312] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, pp.35-36.

s'offrent comme une symbolique numérologique, il doit obligatoirement recourir aux notes ajoutées par le conteur lui-même.

L'auteur recourt enfin aux rappels qui ne sont pas moins indispensables aux lecteurs attentifs. Les rappels, de leurs côtés, constituent une technique didactique qui se veut un moyen supplémentaire de resserrer les liens entre les deux instances principales de l'acte énonciatif que sont le lecteur et le narrateur et /ou l'auteur. Les explications apportées dans un récit réapparaissent dans un autre comme un rappel. Ainsi, de nombreuses explications renvoient le lecteur de *L'éclat de la grande étoile* au conte *Kaïdara*. Nous pouvons, par exemple lire une note dans *L'éclat de la grande étoile* où le lecteur est invité à se référer aux explications de *Kaïdara* : « *Trente-trois lames de lumière ; trente-trois est un chiffre ésotérique parmi les plus secrets des multiples de onze (voir valeur de onze dans Kaydara*) ».[313]

Comme on peut s'en apercevoir, le conteur Amadou Hampaté Bâ apporte aux lecteurs de nombreuses explications, sur des aspects variés de son écriture, allant des us et coutumes à la botanique et à l'ésotérisme. Dans ses récits, les notes consacrées aux enseignements à tirer de la narration suivent la progression des épisodes et permettent de dévoiler le sens caché des faits vécus par les antagonistes.

Nous pouvons retenir, en somme, que l'initiation, dans les récits d'Amadou Hampaté Bâ, inspirés des traditions orales peules et bambara, constitue pour les lecteurs, un parcours d'enseignement par symboles. Le

[313] Amadou Hampaté Bâ, Op. Cit., *L'éclat de la grande étoile*, p.53.

lecteur ne sort pas indemne de ses lectures. Eclairé et avisé, il accède à de nombreux enseignements susceptibles de transformer sa vie et sa personnalité. Ce qui a fait dire à l'écrivain malien que :

> La tradition orale est la grande école de la vie,
> Dont elle recouvre et concerne tous les aspects.
> Elle peut paraître chaos à celui qui n'en pénètre
> Pas le secret et dérouter l'esprit cartésien habitué
> à tout séparer en catégories bien définies. [314]

La vraie connaissance est, par conséquent, celle qui transforme la personnalité de l'individu et lui permet d'accéder à « *la grande lumière* ».[315] Le traditionnaliste prône en même temps l'importance de l'interprétation des lois profondes qui gouvernent la quête initiatique et l'initié.

Conforme à la morale initiatique, les romans de Bhêly-Quenum traduisent également le même didactisme qui caractérise les contes initiatiques de son aîné Hampaté Bâ. Ces récits, sans être l'initiation, permettent, quelque peu, aux lecteurs d'accéder à la connaissance des choses cachées, gage de maîtrise de soi et des mystères du monde. Ainsi, ces œuvres élèvent moralement et intellectuellement leurs lecteurs.

[314] Postface, Propos d'Amadou Hampaté Bâ sur le conte Kaïdara (choisis et présentés par Hélène Heckmann, Légataire littéraire d'Amadou Hampaté Bâ et responsable de son fonds d'archives, p.335.
[315] La grande lumière renvoie à la paix intérieure, à la grâce que connaît l'initié au terme de son parcours ou cheminement initiatique.

6-2- Olympe Bhêly-Quenum : entre enracinement culturel et ouverture

Tout comme Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum s'inspire également de sa longue expérience de chercheur au service de l'UNESCO[316] mais aussi de son expérience personnelle, dans son approche de l'expression des traditions africaines dans ses œuvres, particulièrement dans le traitement de l'expression de l'initiation. Etant Franc-Maçon lui-même, il n'est pas exclu qu'à l'arrière-plan du comportement et des prises de position de son héros Marc Tingo, se profilent les idéaux de cet ordre ésotérique non africain dont la devise est : « Liberté égalité fraternité ». Marc Tingo affirme en effet que, sans être lui-même un Franc-Maçon, il a beaucoup d'amis parmi les Francs-Maçons et qu'il considère leur ordre comme « *l'un des ordres les plus humains du monde* »[317] où se cultive « *le sens de la vraie fraternité* ». Cette déclaration trahit l'expérience et la posture personnelle de l'écrivain Olympe Bhêly-Quenum lui-même qui se glisse derrière son héros, un « profane » par rapport à la Franc-Maçonnerie, pour soutenir et défendre l'idéalisme maçonnique.

Sous un angle d'analyse plus large, à travers Marc Tingo, Bhêly-Quenum traduit sa vision de l'initiation qu'il présente comme une expérience personnelle conduisant à un modèle d'initié, capable de réaliser son équilibre intérieur sans être obligé de se rallier à une croyance religieuse particulière. C'est ce qui explique la posture énigmatique de son héros qui, sans rejeter les croyances et les pratiques religieuses occidentales et africaines, ne pratique aucune religion. Sa vision du profil social de

[316] 1968-1988.
[317] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié*, p. 238.

l'initié est avant tout celle de l'humaniste tolérant à l'égard des choix religieux ou idéologiques de chacun. C'est aussi une vision compatible avec le didactisme qui se dégage de l'ensemble de ses récits initiatiques. Comme chez Hampaté Bâ, ces récits, sans être l'initiation, permettent au lecteur d'accéder à la connaissance des choses cachées derrière les apparences de la vie. Ils favorisent le ressourcement de l'écrivain Olympe Bhêly-Quenum dans les valeurs culturelles de son terroir, que celles-ci relèvent des croyances cultuelles ou des pratiques ésotériques. Démarche de ressourcement que Bhêly-Quenum justifie par le devoir pour l'écrivain africain de coller au vécu quotidien de son peuple :

> Nous sommes des historiens du quotidien, du permanent. Je crois que l'écrivain africain est celui qui vit dans le peuple, avec le peuple, qui observe le peuple et qui connaît parfaitement les milieux sociaux, les mœurs, les coutumes, etc. C'est celui qui essaie de saisir ce qui est permanent.[318]

L'écriture de Bhêly-Quenum répond ainsi à la mission culturelle suivante : décrire les mœurs et coutumes qui caractérisent son peuple et transmettre aux lecteurs les valeurs morales ou éthiques qui en découlent.

Cet avis est partagé par Barthélemy Kochy qui estime que **«** *la connaissance de ses propres valeurs est la voie la plus sûre pour accéder à la culture universelle* **».**[319] Le système de valeurs auquel le romancier lui-même adhère détermine l'identité de ses personnages dont le charisme

[318] Bhêly-Quenum, Olympe, in *Littératures Nationales d'écriture française*, Paris, Éditions Bordas, 1987, p.14.
[319] Barthélemy Kochy, « Discours inaugural », *Actes du colloque d'Abidjan*, op. cit., p. 12.

influence les lecteurs, quelle que soit leur appartenance culturelle et religieuse. La force morale qu'incarnent ces personnages explique non seulement le didactisme des récits, mais surtout révèle la mise en œuvre d'une pédagogie initiatique. Dans *Les appels du vodùn,* on perçoit clairement une correspondance entre le sacré qui caractérise l'environnement culturel de l'auteur et les faits religieux mis en scène. Il y a une concordance entre ce récit et les réalités culturelles béninoises. Les couvents, les lieux de culte et les sanctuaires constituent, certes, un élément déterminant pour la structure spatiale du récit, mais ils ont une valeur significative dans la formation du lecteur qui opère une descente dans l'univers sacré du vodùn au Bénin. Les nombreuses précisions apportées par l'écrivain béninois sur l'organisation de la confrérie vodùn révèlent une grande part de réalisme ethnographique. De même, les litanies, les panégyriques, les hymnes mis en évidence par le romancier procèdent de sa volonté de porter un témoignage réaliste sur la cosmogonie religieuse du groupe ethnique fon de Ouidah. L'univers du roman est une mosaïque culturelle que l'auteur réhabilite et met au service des lecteurs africains et occidentaux.

Ce rapport au lecteur explique la démarche ethno-sociologique qu'il adopte pour présenter la ville de Ouidah (ou Gléxwé) comme un espace mystique, le lieu de manifestation du sacré sous diverses formes, singulièrement sous la forme de l'éloge à la puissance des divinités vodùn comme dans l'exemple ci-dessous :

N' klinto ma xwè !(ter)
Vodùn lè guèdè ba vi ba non!

Xogbonuto baba!
O ku ô! O ku ô ! O ku ô !
Nya gnon denu ma gbo dé[320] !

(Que ne se taise !
Le vodùn mystérieux recherche l'enfant et sa mère !
Je salue le Digne fils de Xogbonu[321]!)

Lorsqu'il décrit à l'attention du lecteur les détails des fonctions des divinités fondatrices de sa ville natale à travers son personnage-narrateur Agblo, il se met encore plus dans la position de l'ethno-sociologue et du pédagogue des religions, comme le montre le commentaire ci-après :

> Six mois auparavant, le hasard l'avait fait assister à deux des rares processions cultuelles spécifiques de Gléxwé qui l'avaient convaincu de l'enracinement et de la force des Vodùn : les célébrations du Gozin en l'honneur du dieu Dangbé, le Python, et du dieu Xu, l'Océan, s'étaient succédé. Dangbé est la divinité des Xwéda, l'ethnie de Kpatê, fondateur de Gléxwé ; Xu est la plus ancienne déité de la ville.[322]

Gléxwé est ainsi donnée à voir comme une ville de ressourcement culturel pour le lecteur et pour l'auteur lui-même. C'est aussi un espace initiatique où ont été forgées la personnalité du personnage-narrateur Agblo, substitut fictionnel de l'auteur Bhêly-Quenum, et son assurance face aux épreuves de la vie :

> Il avait l'impression d'être dans les mains de Gléxwé comme un vase sacerdotal sorti de Kpassè-Zunmè où il aurait été infusé et oint de

[320] *Les appels du vodùn,* Op. Cit., p.192.
[321] Traduction française proposée par le doctorant
[322]Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn,* Op. Cit., p.430.

> fluide pour faire face aux luttes de sa vie et telle une offrande, Agblo sentait la douceur, la discrète sensualité, l'équilibre des forces qui participent de l'harmonie de Gléxwé, image même de son paysage intérieur que reflète la vie quotidienne des aborigènes. Singulièrement détendu, à son aise, rien ne lui faisait peur dans sa ville natale où il ne redoutait aucune adversité : c'était l'unique ville du monde où, Gléxwévidjidji, il avait la certitude qu'aucun mal ne pouvait lui arriver[323].

De l'enfant initié, sorti du vase sacerdotal qui « oint de fluide pour faire face aux luttes de sa vie » dans *Les appels du vodùn*, à l'adulte ou au jeune homme initié aux forces obscures de son terroir dans les autres récits, il n'y a qu'un pas que Bhêly-Quenum franchit sans difficulté pour renforcer sa position de défenseur et de promoteur des valeurs culturelles de la terre de ses ancêtres. Le roman *L'initié*, et les nouvelles *Promenade dans la forêt* et *Oni Loni Jè* se lisent comme des témoignages de l'auteur et des signes de son attachement fidèle à l'ésotérisme de sa terre natale. On perçoit, à travers la trame de chacune de ces œuvres, son souci de témoignage sur la force opératoire de la mise en application, dans les milieux traditionnels béninois, du principe des noms premiers des choses, des êtres et des phénomènes. A titre d'illustration, les paroles ésotériques prononcées par Marc Tingo, le héros de *L'initié*, pour guérir le sexe du personnage de Sinhou, paralysé par une mystérieuse maladie de grossissement démesuré, se lisent comme un appel de l'auteur au lecteur invité à opérer, avec le personnage, une descente intérieure dans les arcanes des forces naturelles opératoires des sociétés africaines traditionnelles. Le didactisme qui en

[323] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn,* Op. Cit., p.451.

découle, c'est que tout homme possède au fond de lui-même les ressources intérieures nécessaires pour lui permettre de vaincre tout ce qui empêche le fonctionnement harmonieux de son corps et son épanouissement. C'est ce que suggèrent ces propos de Marc Tingo :

> Aucune difficulté n'est insurmontable.
> ANA ! Le sexe est un pont jeté entre l'homme et la femme ;
> Il les unit dans l'amour et les plonge dans la mort. ANA ! Source de bonheur et de tout malheur ;
> Parfait équilibre entre la vie et la mort.
> Nul ne meurt définitivement.
> ANA ! Nul n'a le pouvoir de détruire l'homme par son sexe.
> GUEN ! Oko ! Tu es un pont. Tu es le pont.
> Wêlêêê… A chacun sa mesure.
> Reprends la tienne. [324]

Malgré la distance critique qu'il est légitime d'observer à l'égard de ce type insolite de thérapie africaine traditionnelle, le lecteur peut apprécier la charge poétique et émotionnelle de ce discours incantatoire, surtout s'il est locuteur de la langue fon du Bénin où les vocables de « guen » et d'« ana » désignent respectivement les sexes mâle et femelle.

C'est le moule culturel et initiatique de Gléxwé, mis en évidence dans *Les appels du vodùn*, *L'initié* et les nouvelles *Promenade dans la forêt* et *Oni Loni Jè*, qui rend Olympe Bhêly-Quenum fier de son statut de « gléxwévidjidji », c'est-à-dire de « natif même de Gléxwé ». C'est ce moule qui lui permet d'arborer la posture de l'écrivain défenseur de l'identité culturelle africaine et de prolonger l'historique combat des

[324] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié*, Op. Cit., p.122.

promoteurs de la négritude, dans le sillage du poète Léopold Sédar Senghor dont il est l'un des épigones culturels.

Loin d'être fortuit, le rapprochement entre Bhêly-Quenum et Senghor relève d'un réseau de convergences significatives entre les deux écrivains. Le poète sénégalais est réputé pour sa posture historique de théoricien et de défenseur des « valeurs de civilisation du monde noir », mais aussi de leur ouverture aux autres dans le cadre du métissage culturel, porté par la théorie de la Civilisation de l'Universel héritée du chercheur français Pierre Teilhard de Chardin. A un premier niveau, l'acte d'écriture par lequel Bhêly-Quenum tente de réhabiliter son patrimoine culturel et religieux révèle la première convergence de positionnement avec le poète sénégalais autour de la nécessité d'enracinement dans les valeurs culturelles la terre de ses aïeux, une terre qu'il redécouvre et célèbre à l'occasion des obsèques de sa mère. A un deuxième niveau, cet acte d'écriture traduit aussi sa convergence avec Senghor autour de la nécessité d'ouverture des cultures africaines aux autres cultures. Ce discours sur l'enracinement et l'ouverture culturels transparaît du commentaire ci-dessous, que Bhêly-Quenum propose à ses lecteurs sur le positionnement culturel des intellectuels natifs de la ville de Gléxwé :

> Ce qui entre autres caractérise un authentique enfant de Gléxwé, c'est la soif de son pays, la sensation de ses racines dans sa ville natale, la conquête d'autres cultures ; un tel natif aime à accumuler les savoirs qu'il fait officialiser ; on dit qu'au pays des blancs les diplômes font partie des béquilles du savoir et de la connaissance ; un enfant de Gléxwé s'en

> caparaçonne et apparaît comme un cheval de carnaval sur le marché du travail.[325]

Par déduction, le type d'intellectuel africain moderne, qui fusionne dans sa personnalité les fruits des racines culturelles de sa terre natale et les outils de connaissance et de développement du « pays des Blancs », est représenté par le personnage de Marc Tingo. Dans son double statut d'initié africain et de médecin moderne formé dans les écoles occidentales, il associe les ressources secrètes de son initiation en terre africaine et ses connaissances professionnelles acquises en Europe pour soigner efficacement les malades de son milieu social africain. A travers les revendications de biculturalisme des « gléxwévidjidji » et à travers l'exemple du personnage de Marc Tingo, Olympe Bhêly-Quenum montre bien qu'il est un écrivain profondément engagé dans l'action pour l'enracinement (ré-enracinement) de l'Africain dans les traditions culturelles de ses ancêtres, mais aussi pour l'ouverture aux valeurs de modernité des autres cultures, afin de compléter le savoir africain par d'autres « béquilles du savoir » susceptibles d'aider à mieux affronter le « marché du travail ». Ce didactisme culturel tranche avec la position de Zadi Zaourou qui fait une autre approche de l'exploitation des cultures endogènes africaines face aux défis des transformations du monde moderne. Il sort l'initié de la tradition pour le transformer en un héros justicier politique moderne.

6-3 Bottey Zadi Zaourou : initiation et engagement sociopolitique

[325] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn,* Op. Cit., p.451.

En tant que promoteur du rituel et de la philosophie du didiga traditionnel des chasseurs bété de Côte d'Ivoire, Bottey Zadi Zaourou s'inscrit, ainsi qu'on l'a déjà vu, dans la même logique d'enracinement dans les cultures africaines qu'Amadou Hampaté Bâ et Olympe Bhêly-Quenum. Comme les deux premiers écrivains, il s'appuie sur les ressources des pratiques initiatiques africaines pour mettre en scène des personnages fictionnels initiés et porteurs de valeurs endogènes africaines, exploitables aussi bien dans le développement de la personnalité chez chaque individu que dans l'action au service de la société. Cette voie de créativité endogène, il la revendique ouvertement dans la postface du recueil dramatique *La guerre des femmes suivie de La termitière* lorsqu'il invoque l'autorité de ses devanciers dans la recherche en littérature orale tels que Amadou Hampaté Bâ, Pacéré Titinga et même « les pères de la négritude » qui, précise-t-il, « *ont ouvert au Nègre le chemin sacré de la source en puisant dans le trésor de l'oralité* »[326]. Par cette stratégie de légitimation de sa démarche d'écrivain, il renforce son positionnement en faveur de la sauvegarde et de l'affirmation de l'identité africaine dans le vaste mouvement mondial du brassage des cultures et des civilisations. Prévenant ses contemporains contre les dangers culturels de la mondialisation, il écrit dans la même postface :

> Même si la mondialisation devait signifier la mort des spécificités,
> ce dont je doute fort, elle ne signifiera jamais qu'il faut aller au

[326] Bottey Zadi Zaourou, « Postface » de *La guerre des femmes suivie de La termitière*, p. 142.

> monde sans âme, sans personnalité. Ceux qui opteront pour cette voie-là seront les esclaves culturels de demain, donc des esclaves tout court[327].

Mais cette option d'affirmation et de défense de l'identité culturelle africaine ne signifie pas que Zadi Zaourou rejette le défi de la mondialisation. Très réaliste, il choisit les armes qu'il juge efficaces pour aller à la rencontre des cultures. L'art et le rituel du didiga constituent, pour lui, les composantes de l'âme ou de la personnalité africaine à préserver pour « aller au monde », dans une perspective de modernité et de progrès. Les héros qu'il met en scène, du Néophyte à Shéhérazade en passant par Niobé-la-peste, sont des personnages coulés dans le moule culturel et initiatique africain et qui s'appuient sur ce socle endogène pour se lancer dans l'action politique dans une perspective de justice et de progrès social. Selon ses propres déclarations, son théâtre est fondé sur un projet esthétique d'engagement sociopolitique qu'il explique clairement dans ses diverses interviews. En 1981, après la sortie de *La termitière*, il explique : *« Je le réitère, mon théâtre est politique, je reste fidèle à mon option »*[328]. Son engagement politique le conduit, vers les années 1990, à laisser carrément le théâtre pour une action politique plus directe et plus vivante. Il crée alors son propre parti politique, l'Union des socio-démocrates (U.S.D), et, en 1993, il occupe le poste de Ministre de la culture sous la présidence d'Henri Konan Bédié.

[327] Idem, pp. 142-143.
[328] Jean Servais Bakyono, « Bernard Zadi Zaourou, dramaturge », *Ivoire Dimanche*, n°519, 18 janvier, 1981, p.38.

L'essentiel de la thématique de ses pièces dont nous faisons l'étude est orienté vers cette option politique. A l'analyse, on se rend compte que, sous les apparences de monarques et de sultans d'un autre âge mis en scène dans les pièces, ce sont les nouveaux contextes sociaux issus des indépendances politiques africaines qui constituent les espaces de déploiement du parcours initiatique de ses personnages. Les pièces mettent en scène des situations de sociétés en crise, marquées par la dictature de dirigeants incapables de satisfaire les attentes des populations qui croupissent dans la peur et dans la misère. Le recours à la symbolique du didiga traditionnel- l'art de rendre la justice – se lit comme une stratégie de positionnement subtile du dramaturge dans les rangs des intellectuels africains engagés dans la lutte contre les pouvoirs politiques tyranniques et pour l'instauration d'une gouvernance plus démocratique. C'est ce qui explique que, dans les trois pièces étudiées, la situation dramatique initiale découle toujours d'une injustice, d'un déséquilibre que cherche à corriger un héros justicier. Quoique différentes dans la forme, les parcours initiatiques des héros justiciers s'achèvent toujours par la libération du peuple dominé et opprimé. A l'instar du héros chasseur du Didiga traditionnel, Djergbeugbeu, l'initié sort toujours vainqueur, fortifié par les expériences acquises au cours de sa quête initiatique.

Dans *La guerre des femmes*, Shéhérazade engage une lutte contre la tyrannie du sultan Shariar. Elle se libère et libère le peuple du joug du Sultan. L'engagement politique est aussi le principal motif de l'expression du didiga dans *La termitière*. L'initié, dans cette pièce, est un héros justicier dont le projet est également de libérer son peuple du joug d'un

monarque dictateur. Présenté au début de l'action dramatique dans le statut de néophyte, il entreprend un parcours initiatique au terme duquel il devient un initié aux pouvoirs extraordinaires dont il se sert pour vaincre le monarque dictateur et libérer le peuple assujetti qui retrouve la paix. Dans *Le secret des dieux* enfin, Zadi Zaourou met en scène le même type de héros, Niobé-la-peste, qui dirige le groupe des jeunes révoltés de la « vallée des pestiférés », avec la caution morale de leur maître d'initiation Doozi, et parvient à vaincre l'empereur despotique Edoukou, devant le peuple assemblé.

L'aspect le plus intéressant, ici, c'est le recours à l'héroïsme féminin qui place Zadi Zaourou dans la posture de l'écrivain féministe. La littérature dramatique africaine nous a habitués aux héros politiques hommes qui portent les idéaux de libération de leurs peuples comme c'est le cas dans les œuvres comme *Les Sofa*s de Zadi Zaourou lui-même, *Kondo le requin* de Jean Pliya. *Chaka* de Léopold Sédar Senghor ou *La mort de Chaka* de Seydou Badian. Mais, dans le cas qui nous concerne ici, sur les trois héros des pièces étudiées, deux sont des personnages féminins qui portent l'action dramatique et la réalisent avec les armes spirituelles de l'initiation. Ce choix de faire porter les transformations sociales et politiques par des héroïnes plutôt que par des héros marque un positionnement de Zadi Zaourou qui l'installe dans le rôle de défenseur de la cause féminine, dans les pas de ses aînés et devanciers Cheikh Hamidou Kane et Bernard Dadié, respectivement auteurs du roman *L'aventure ambiguë* et de la pièce de théâtre *Béatrice du Congo*. La Grande Royale, la deuxième principale figure du roman de Cheikh Hamidou Kane après le

héros Samba Diallo, et Dona Béatrice, l'héroïne de la pièce de Bernard Dadié, sont traitées comme des prototypes fictionnels de femmes leaders politiques africains de la décennie 1960 à 1970, bien avant la montée au pouvoir des femmes africaines dans certains pays comme le Libéria et l'Île Maurice. La première héroïne féminine, la Grande Royale, incarne le choix de la modernité au nom du réalisme politique en pleine période coloniale, en poussant l'élite politique des Diallobé à envoyer les enfants de chefs à l'école occidentale pour « apprendre à lier le bois au bois ». La deuxième, Dona Béatrice, s'illustre par son opposition radicale à la collaboration avec l'occupant acceptée par l'élite politique de son pays et par son engagement révolutionnaire à la tête de la lutte armée contre le pouvoir colonial.

Sur le plan sociopolitique, Niobé-la-peste et Shéhérazade sont comparables aux personnages de La Grande Royale et de Béatrice du Congo. L'une et l'autre sont traitées comme des femmes leaders, engagées dans la lutte pour la libération et le bonheur de leurs peuples respectifs. Révoltée par les peines de son peuple meurtri, Niobé-la-peste avoue avoir appris à compter les plaies, non pas « *celles qui affectent le corps, mais les blessures de l'idéal et de l'esprit »*[329]. Elle a aussi appris à réfléchir à *« la manière de les guérir »* en s'engageant dans l'action révolutionnaire à la tête des jeunes épris de justice et de liberté. De son côté, à son retour de son séjour initiatique au fond de la mer, Shéhérazade s'est engagée dans une stratégie de conquête du cœur endurci du tyran Shariar, pour le convertir à la prise de conscience du pouvoir alchimique de l'amour dans la bonne

[329] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, Op. Cit., p.98

gouvernance politique et l'instauration d'un climat de paix. Au terme de leurs parcours, l'une et l'autre sont montrées comme des héroïnes de la victoire sur les pouvoirs politiques despotiques et des artisans de la liberté des peuples.

On perçoit bien, derrière ce positionnement des personnages féminins leaders, le sens de l'engagement sociopolitique chez Zadi Zaourou, porté deux critères essentiels : la détermination autour de l'idéal de justice et de liberté, puis le statut d'initié aux arcanes de la vie mystique africaine. Ces critères essentiels pour le succès de l'action politique sont valables aussi bien pour les femmes que pour les hommes. Dans le didiga traditionnel, la scène d'action des chasseurs initiés et de leur héros mythique Djergbeugbeu était la jungle, et les prédateurs à combattre étaient des bêtes sauvages. Mais dans le didiga moderne dramatisé par Zadi Zaourou, la jungle traditionnelle est remplacée par le peuple, le héros mythique Djergbeugbeu change de nom selon les pièces mais garde toujours son statut d'initié renforcé par celui de justicier. Enfin, aux prédateurs traditionnels sont substitués les tyrans qui oppriment leurs peuples.

Par cette transposition du mythe ou de l'art traditionnel sur la scène théâtrale moderne, Zadi Zaourou illustre sa posture littéraire fondée sur l'enracinement dans les valeurs constitutives de l'âme ou de la personnalité de l'Afrique, pour mieux s'engager dans la lutte de la modernité politique en vue de libérer les peuples des régimes dictatoriaux qui les écrasent.

Il ressort de l'analyse des différents fondements socioculturels et politiques du traitement de l'initiation chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, que les discours littéraires des trois écrivains sont tributaires de leurs expériences et de leurs positionnements personnels. Hampaté Bâ fonde ses récits initiatiques sur sa longue expérience dans le domaine de la recherche sur les traditions orales africaines et sur l'exploration du champ initiatique peul et bambara du Mali et de l'ensemble de la sous-région ouest-africaine du Sahel. Il se positionne ainsi comme un pionnier parmi les écrivains traditionnalistes africains. Le Béninois Bhêly-Quenum, lui, s'appuie sur les expériences de son enfance à Ouidah, sa ville natale, et sur ses recherches socio-ethnologiques menées dans le cadre de ses missions au service de l'UNESCO, pour proposer au lecteur des récits initiatiques centrés sur son positionnement biculturel d'enracinement dans les traditions africaines et d'ouverture aux autres cultures. Enfin, en donnant à l'art traditionnel de l'initiation didiga une forme moderne et un contenu politique orienté vers la défense des faibles, Zadi Zaourou se positionne dans les rangs des écrivains africains engagés dans la lutte pour plus de démocratie et une meilleure gouvernance politique sur le continent.

* *

*

Après avoir présenté dans la première partie de cette recherche les **« aspects du fait initiatique dans les sociétés traditionnelles et la littérature francophone de l'Afrique de l'Ouest »,** nous avons, dans une approche comparatiste, consacré la deuxième partie, aux « **Formes d'initiation et aux types d'initiés chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou »**. L'effort d'analyse, dans un premier temps, a pris en compte l'initiation religieuse et l'initié vodùn chez Olympe Bhêly-Quenum. Dans un second temps, ont été étudiés respectivement chez Hampaté Ba, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, l'initiation mystique et le personnage de l'initié. Les fondements socioculturels et politiques de l'initiation chez Hampaté Ba Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou constituent le dernier aspect de cette deuxième partie de l'étude. Nous soumettrons à la même analyse critique, la troisième et dernière partie de cette étude consacrée aux motifs esthétiques du phénomène initiatique chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou.

TROISEME PARTIE :

MOTIFS ESTHETIQUES DU PHENOMENE INITIATIQUE CHEZ HAMPATE BA, OLYMPE-BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

« *Lumière sans couleur, obscurité brillante, c'est, enfin, le séjour de la totale Vérité : Ceux qui ont le bonheur de parvenir au degré de cette lumière perdent leur identité et deviennent ce que devient une goutte d'eau tombant dans une mer infiniment vaste en étendue et en profondeur…* » Cité par maître Tierno Bokar, fondateur d'une école coranique à Bandiagara, au Mali (1875-1939 www.science-et magie.com/archives02num/sm57/5700bokar.htm) [consulté le 22 mars 2018]

Le but des chapitres septième, huitième et neuvième est d'étudier les motifs esthétiques du phénomène initiatique chez Hampaté Bâ, olympe-Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou. Il sera question d'examiner, d'une part, le

traitement du fantastique, du merveilleux et de la dérision chez les trois écrivains et, d'autre part, le fonctionnement du langage symbolique qui caractérise leurs écritures. En dernier lieu, nous étudierons la poétique du sacré chez Hampaté Bâ, olympe-Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou.

CHAPITRE SEPTIEME : LE MERVEILLEUX, LE FANTASTIQUE ET LA DERISION AU SERVICE DE L'EXPRESSION DU FAIT INITIATIQUE CHEZ AMADOU HAMPATE BA, OLYMPE BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

Ce chapitre permettra, d'une part, d'analyser le merveilleux et le fantastique comme moyens d'expression du phénomène initiatique chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou et, d'autre part, de montrer comment chacun d'eux a exploité la dérision comme outil esthétique de dépréciation des personnages négatifs de leurs œuvres. A l'évidence, le merveilleux et le fantastique qui ont une influence profonde dans les fictions initiatiques du corpus offrent, à l'analyse, des manifestations qui relèvent du surnaturel. Ainsi, à l'extraordinaire des situations, de l'intrigue ou des actions des personnages, s'ajoutent le doute et l'incertitude qu'entretiennent les écrivains dans l'esprit du lecteur.

Le merveilleux, on l'a vu dans la première partie de cette étude, renvoie à ce qui éblouit, fascine et transporte dans un monde féerique. Comme le définissent Joëlle Gardes-Tamine et de Marie-Claude Hubert dans leur *Dictionnaire de critique littéraire*, il correspond à la situation où le *« surnaturel ne produit alors aucune surprise, ni chez un personnage du récit, ni chez le lecteur (…) Le charme agit sur le personnage comme sur le lecteur qui abandonne alors, par convention, tout esprit critique »*[330]. Selon une classification proposée par le formaliste d'origine bulgare Tzvetan Todorov, on distingue le merveilleux pur, le merveilleux instrumental et scientifique et le merveilleux hyperbolique.

Le fantastique, ainsi que nous l'avons également vu, se définit comme *« l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois*

[330] Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, deuxième édition revue et augmentée, 2002, p.80.

*naturelles, face à un événement en apparence surnature*l »[331]. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux du réel et du surnaturel. Il renvoie, ainsi qu'on vient de le rappeler, à ce qui provoque une hésitation ou un doute face à un fait ou événement non ordinaire. Sigmund Freud explique cet état d'âme par l'inquiétante étrangeté, *«unheimliche »,* terme allemand qui signifie : « non-familier, inquiétant ». Le propre du fantastique serait de révéler des choses habituellement cachées, des choses que nous dédaignons : le sang, la mort, les cadavres. Une analyse proposée par José Manuel da-Silva[332] révèle plusieurs types de motifs fantastiques. Il s'agit, entre autres, du fantastique atavique, du fantastique politique, du fantastique traditionnel et social, du fantastique psychologique et du fantastique mystique et poétique, sans qu'il y ait une cloison étanche entre les différents types de fantastique ; les éléments d'un type peuvent se retrouver dans l'autre.

7-1 L'expression du merveilleux et du fantastique chez Hampaté Bâ

On découvre, dans les contes initiatiques de Hampaté Bâ, la structure des contes merveilleux et celle des contes fantastiques qui placent le lecteur dans une illusion volontaire. De nombreux indices renvoient, par exemple dans le conte *Njeddo Dewal, mère de calamité*, au merveilleux hyperbolique et au fantastique mystique. Le merveilleux hyperbolique, selon Tzvetan Todorov, présente des phénomènes qui ne *«ne sont*

[331] Tzvetan Todorov, Op.Cit. p.29.
[332] José-Manuel Silva (Da), *La mort, la peur et l'animation de l'objet : aspects du fantastique dans la littérature béninoise*, Mémoire de DEA, FLASH/ UAC, 2011,74p.

surnaturels que par leurs dimensions supérieures à celles qui nous sont familières. »[333] Le fantastique mystique, pour sa part, se caractérise par le charme et la séduction que suscitent l'étrange et le mystère qu'inspire le sacré.

Les marques du merveilleux hyperbolique affleurent dans le portrait ci-dessous du personnage de Njeddo Dewal, présenté dans une apparence de démesure, avec des oreilles mal formées « *qu'aucune créature n'a jamais vu(es) »*[334]. Tout son être traduit l'horreur et le dégoût *:*

> Elle était là, sept oreilles et trois yeux bien ouverts. Quand elle toussait, des étincelles jaillissaient de ses poumons. Quand elle se grattait, des abeilles sortaient de son corps. Si elle respirait, face à un arbre, il se desséchait.[335]

L'intérêt de cet extrait est qu'il mélange dans l'univers mythique du conte les personnages humains, animaliers et les actants végétaux, en référence à l'environnement socioculturel des récits pour enfants dont se réclame le conteur Amadou Hampaté Bâ. La perception esthétique qui s'en dégage est celle de l'esthétique du laid ou de l'horreur, propre aux récits initiatiques, et qui s'inscrit dans le schéma classique de la formation du quêteur ou du disciple à l'endurance et la maîtrise de sa personnalité.

A la démesure physique s'ajoutent les métamorphoses et les actions rocambolesques du personnage capable de se transformer, à sa guise, tantôt

[333] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, 1970, p.60.
[334] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, p.37.
[335] Idem, p.39.

en jujubier, tantôt en montagne, tantôt encore en se faisant transporter par un boa comme dans les exemples suivants :

> Le boa volant et le coursier ailé de Njeddo se livrèrent alors dans l'espace un duel fantastique. Ils s'élevaient si haut qu'ils en frôlaient le plafond du ciel où les étoiles semblaient paître comme du bétail paisible, ou descendaient si bas qu'ils rasaient le sommet des collines.[336]

Dans le même conte *Njeddo Dewal, mère de la calamité,* le fantastique transparaît également à travers la suppression des repères temporels et les multiples métamorphoses auxquelles on assiste tout au long du récit : *« …l'arbre se transforma en un gros ver de terre »*[337], « *Njeddo se transforma en inondation »*[338], *« Bâgoumawel se transforma en une pirogue volante*[339].

On assiste également dans le conte *Kaïdara* aux mêmes manifestations du fantastique mystique et du merveilleux hyperbolique.

En témoignent les métamorphoses du jeune coq qui se transforme successivement « *en un gros bélier menaçant* »[340], en « *un taureau de douze ans* »[341] puis « *en une grosse braise ardente »*[342] pour réduire en cendres le village qui accueille Hammadi et ses compagnons de voyage.

---

[336] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la grande calamité*, p.96.
[337] Amadou Hampaté Bâ, Idem, p.116.
[338] Idem p.233.
[339] Idem, p 176. Le fleuve, dans la cosmogonie peule, étant considéré comme la route menant à la Connaissance, la pirogue est considérée, par analogie, comme le véhicule de l'initié pour son voyage spirituel.
[340] *Kaïdara*, pp.271-273.
[341] Ibidem.

Dans *Kaïdara,* de nombreux épisodes traduisent également le caractère fantastique et merveilleux des récits initiatiques d'Amadou Hampaté Bâ. Toutes les rencontres que font les postulants tout au long de leur parcours installent le lecteur dans un monde autre que le monde ordinaire des faits auquel est habituée la logique humaine. Ce conte présente surtout un univers animalier en appoint au monde des végétaux et qui vient à la rescousse des candidats à l'initiation. Ce qui place le lecteur ou l'auditeur en présence de trois types de motifs[343] du merveilleux ou du fantastique : le motif humain, c'est-à-dire les candidats à l'initiation, le motif animalier comme le scinque, l'outarde, le serpent, et le motif végétal comme le tamarinier, le baobab, le caïlcédrat pour ne citer que ceux-là. Ces différents motifs contribuent à installer davantage l'univers fantastique et merveilleux par des métamorphoses qui leur permettent de participer au débat des humains.

A l'instar des deux premiers contes, *L'éclat de la grande étoile* regorge aussi d'épisodes fantastiques et merveilleux. Le cas le plus illustratif est, bien entendu, la résurrection de Hammadi pour assister son petit-fils Jom-Jeeri dans sa quête du savoir et du pouvoir, ainsi que le montre l'extrait ci-dessous :

> Au bout d'un bref instant, les yeux de Hammadi s'entrouvrirent,
> Il sourit, laissant paraître la lisière de ses dents
> Le sourire des morts qui reviennent à la vie »

[342] Ibidem.

[343] Terme utilisé par Salim José-Manuel da-Silva dans *La mort, la peur et l'animation de l'objet* : *aspects du fantastique dans la littérature béninoise,* Mémoire de DEA, FLASH/ UAC, 2011.

> La surprise saisit Jom-Jeeri jusqu'à l'anéantir (…)
> Il questionna et dit : « Grand-père, est-ce vraiment toi
> qui as (sic) ainsi ressuscité
> Et quitté les morts pour revenir parmi les vivants ?
> (…) Le ressuscité dit (…).Toi, petit-fils bien-aimé, sois-en clairement convaincu : je suis ressuscité et revenu, et je suis à nouveau de ce monde ».[344]

Cette intrusion des morts dans le monde des vivants explique le caractère mystique du fantastique qui, tout en intervenant dans l'initiation du candidat Jom-Jeeri, opère la fusion du visible et de l'invisible. On se souvient alors de Birago Diop qui dit qu'en Afrique « *les morts ne sont pas morts* », car ils continuent de participer au bon fonctionnement de la société. Hammadi, ressuscité, vient achever l'initiation de son petit-fils. Il le confirme lui-même à travers son aveu : *« Toi, petit-fils bien-aimé, sois-en clairement convaincu : je suis ressuscité et revenu, et je suis à nouveau de ce monde. »* A cette étape de son initiation, le jeune Jom-Jeeri a surtout besoin de la lumière de son grand-père mort depuis très longtemps. Cette lumière qui procède du monde invisible installe, par sa présence dans le conte, le lecteur dans l'univers du merveilleux.

7-2 L'expression du fantastique chez Bhêly-Quenum

Par comparaison à Hampaté Bâ qui accorde beaucoup d'intérêt aux manifestations du merveilleux dans ses contes, on observe chez Olympe Bhêly-Quenum beaucoup moins la présence du merveilleux que celle du

[344] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, pp. 50-51.

fantastique. Il s'agit notamment du fantastique atavique, du fantastique psychologique et du fantastique mystique.

Pour José Manuel da-Silva, *« le fantastique atavique se fonde sur les traditions dont il met en valeur certains aspects. »*[345] Il prend son essence dans les traditions auxquelles il emprunte ses valeurs et ses thèmes. Le fantastique psychologique, lui, installe le héros ainsi que le lecteur dans un univers où le surnaturel, le paranormal et la réalité se confondent. Le fantastique mystique, enfin, ainsi qu'on l'a vu plus haut, se caractérise par le charme et la séduction que suscitent l'étrange et le mystère qu'inspire le sacré. Il est surtout présent dans les rituels initiatiques.

Les récits initiatiques de Bhêly-Quenum sont moulés par la présence marquante des thèmes fantastiques comme la mort, les squelettes, les fantômes, la sexualité. Les œuvres qui portent surtout ces thèmes sont le roman *Les appels du vodùn* et les nouvelles « Promenade dans la forêt » et « Oni Loni Jè ».

Dans *Les appels du vodùn* les manifestations du fantastique se traduisent par les apparitions de fantômes, le phénomène d'ubiquité et le phénomène abikou, propre à l'aire culturelle traditionnelle de l'ancien Golfe de Guinée qui comprend le Nigéria, le Bénin et le Togo.

Les apparitions de fantômes concernent principalement Comlanvi, le frère consanguin du narrateur Agblo, et Vicédessin, la mère du narrateur,

[345]Salim José-Manuel (da) Silva dans *La mort, la peur et l'animation de l'objet : aspects du fantastique dans la littérature béninoise*, Mémoire de DEA, FLASH/ UAC, 2011.Idem.

dont les corps continuent de se rendre visibles aux parents et aux proches parents, alors qu'ils sont déjà tous deux décédés.

Quoique mort, le corps de Comlanvi se manifeste de manière visible à divers endroits : à Vicédessin à la gare de Sègboxwè, à Daagbo le grand-père paternel d'Agblo à la sortie de sa ferme d'Agbanto, puis aux ouvriers de son père à qui il donne des instructions dans la ferme d'Aziouto.

Le détail le plus important de toutes ces apparitions, c'est qu'elles ont eu lieu au moment où les personnages rencontrés ne sont pas encore informés de la mort de Comlanvi. La réaction de Vicédessin, après sa rencontre avec le fantôme de Comlanvi, révèle bien son état de trouble intérieur devant l'inquiétante apparence du fils de sa coépouse dont les yeux reflétaient une luminosité « d'une limpidité et d'une transparence insoutenables » qui lui ont fait redouter le pire :

> Désorientée, en proie à des prémonitions … Non… ça ne peut pas être ça. […] Elle s'avançait et un soliloque se déclencha : « Ce n'est pas possible, qu'est-ce que ça signifie ? Cet enfant est mort, voilà les mots qui me liaient la langue depuis que je l'ai rencontré ; oui, j'ai certainement parlé avec un mort.[346]

En ce qui concerne Daagbo, l'apparition de son petit-fils Comlanvi déclenche en lui une réaction d'initié habitué à la lecture des arcanes du monde spirituel. Pour s'assurer qu'il est en face de la forme spectrale de Comlanvi, il fixe son regard dans le sien tout en prononçant des paroles secrètes :

[346] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn,* p.370 et 376.

> D'emblée au cœur des choses, le vieil homme, regardant son propre petit-fils droit dans les yeux, prononça en silence les mots appropriés ; le poids de sa voix des vivants d'un autre ordre parvint à Comlanvi avec le sourire de la Mort…Il parut troublé ; le message avait atteint son être actuel ; il vacilla légèrement, son grand-père s'en aperçut et sut désormais qu'il ne s'était pas mépris.[347]

En dehors des apparitions à Vicédessin et à Daagbo, et aux ouvriers du père de Comlanvi, le narrateur se plaît à évoquer, sous la forme de témoignages d'acteurs du récit, une série d'autres manifestations fantomatiques de son personnage après son décès :

> Comlanvi multipliait ses apparitions : plus d'une personne le rencontra à Gléxwé, au quartier familial Magnàkwè ainsi qu'au marché de Kindji (…) au Togo, à Nouadja, village de sa mère, il annonça que Yaoguinnou y serait dans quelques semaines ;
>
> La farce d'outre-tombe eut pour conséquence que personne ne crut qu'il mourut le jour où chacun affirma l'avoir rencontré et avoir parlé avec lui, quand, une semaine plus tard, on fit part de son décès.[348]

A l'intention de manipuler le lecteur, qu'il est légitime de prêter au narrateur, il faut associer la différence qu'il glisse entre l'attitude des personnages initiés de son récit et celle des personnages profanes devant les manifestations du fantastique. En initiée *vodùn*, Vicédessin, quoique troublée par l'apparition de Comlanvi, prend conscience du phénomène anormal qui se produit devant elle et en conclut qu'elle s'est probablement

[347] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p. 370.
[348] Idem, p. 381.

entretenue avec un mort. Daagbo, présenté dans le roman comme le sage de la famille Houénou, fait preuve de sa maîtrise des lois secrètes de l'initiation qu'il exploite pour entrer en contact avec l'être spirituel de son petit-fils et le soumettre à l'épreuve de vérité. *« Sa nouvelle personnalité m'avait donné des frissons »*, avoue-il à son fils Paul Houénou le père d'Agblo et de Comlanvi, *« je l'ai confrontée dans son état de non-existant ; alors il a vacillé et m'a quitté »*.

A l'opposé de ces réactions d'hésitation prudente devant l'irrationnel, les réactions des personnages profanes des *Appels du vodùn* varient du rejet du phénomène inexplicable à la panique : rejet catégorique de l'annonce de la mort de Comlanvi par ses proches parents qui l'avaient rencontré à *Gléxwé,* mais panique dans les rangs des ouvriers de la ferme de son père dont certains « tremblaient d'une peur affreuse » tandis que d'autres, pris d'une fièvre virulente, « se mit à vomir ».[349]

Le même phénomène d'apparition de fantôme ou de corps errant se produit à la mort de Vicédessin elle-même. Son corps se manifeste à plusieurs personnages du roman qui se déclarent surpris par l'annonce de sa mort :

> -Je l'ai rencontré ce matin, vers les neuf heures
>
> -Moi aussi et elle avait fait quelques pas jusqu'au goudron comme si elle attendait quelqu'un ; elle était revenue sur ses pas et j'ai même un peu palabré avec elle
>
> -Moi je l'ai croisée avant dix heures…elle causait avec une dame du quartier.

[349] Olympe Bhêly-Quenum, Idem, p. 380.

> - C'est vrai, je l'ai même saluée et elle a demandé les nouvelles de mes parents, dit quelqu'un d'autre.[350]

A la suite des autres personnages de son récit, le narrateur Agblo, lui-même, rend compte de son expérience de communication des consciences avec sa mère qui vient de décéder au Bénin, alors que lui-même se trouve dans sa résidence à Paris :

> Dans la banlieue de Paris où il résidait, ce dimanche-là se passait comme d'habitude quand rien n'obligeait Agblo à sortir,…il s'installa dans le fauteuil de son bureau, mais une impression de coup de pompe le poussa doucement vers le dossier du siège ; il s'y appuya et, tandis que ses paupières se fermaient lentement et qu'un frisson l'arpentait, il perçut des pas feutrés dans le bureau et ses yeux s'ouvrirent ; il n'y avait personne mais en lui frémit puis surgit soudain dans son cerveau l'image de sa mère. [351]

Ce début de contact fantastique est amplifié par le même narrateur qui, dans un mélange de discours indirect libre et de prosopopée, plonge le lecteur dans la conscience de la défunte et prête à celle-ci un soliloque intérieur sur ses premières impressions de corps errant, suivi d'un dialogue d'initié entre elle et ses parents décédés avant elle :

> […] Que s'est-il passé qu'est-ce-qui m'est arrivé le temps en moi s'est arrêté je suis morte ; mon pauvre garçon me voici à Gléxwé errant dans les rues d'autrefois à l'appel du vodùn…
>
> -Merci divinités de ma vie de m'avoir créée je vous rejoins aujourd'hui en route déjà

[350] Idem, p.31.
[351] Idem, p.33.

> accueillie par quelques-uns des miens partis bien avant moi.
>
> -Ma petite, personne ne t'attendait tu es venue trop tôt que s'est-il passé pourquoi tant de hâte à nous rejoindre ?
>
> -Mère, Tante, Frère, laissons les vivants à leurs affaires je rends grâce aux divinités que vous soyez venus à ma rencontre. (…) dieux de ma vie que je servais faites qu'à cause de mon successeur comme vous m'y aviez aidée il n'entre dans votre Couvent où la nudité des choses m'a été révélée pas un postulant qui puisse se montrer un jour indigne de vous et de notre Confrérie.[352]

Outre le fait que cette mise en scène du dialogue fictif entre les morts renvoie à l'une des multiples variantes de la prosopopée présente dans la littérature mondiale depuis l'antiquité grecque chez Homère[353] ou chez Platon,[354] qui faisaient parler les dieux ou les lois grecques, jusqu'à notre ère, on peut observer que le début de la citation induit le recours au fantastique au second degré. Le premier degré de fantastique est constitué par les apparitions du corps de Vicédessin aux personnages membres de sa famille à l'échelle du roman. Le second degré pousse la fiction jusqu'à imaginer l'inquiétante étrangeté dans la conscience de la défunte qui s'interroge sur son propre statut dans l'au-delà et se surprend à errer dans la

[352] Idem, pp.25-27.

[353] Ulysse, au cours de ses pérégrinations, se retrouve au pays des morts, sur les conseils de Tirésias, et il s'entretient avec nombre de ses parents défunts « Bientôt les âmes des morts se rassemblèrent, celle de Tirésias et les autres […] Et Ulysse leur parla à toutes : l'âme de sa mère et celles de tous les héros qui étaient tombés devant Troie, Achille en particulier. Il vit aussi Tantale, debout dans un lac. […] Il vit aussi Sisyphe, qui poussait sans répit une énorme pierre vers le sommet d'une colline. Homère, dans *L'Iliade et l'odyssée*, consulté sur le site internet www.iliadeodyssee.com [consulté le 28 décembre 2017].

[354] Platon dans *Criton* fait parler les lois grecques. Socrate raconte son songe à son ami Criton qui lui propose de s'évader de la prison pour échapper à sa condamnation à mort : « J'ai cru voir venir à moi une femme belle et majestueuse, vêtue de blanc, qui m'appelait et me disait : « Socrate, tu arriveras dans trois jours dans la fertile Phthie »

ville de *Glèxwé* avec la complicité du narrateur Agblo qui rend compte au lecteur de ce monologue intérieur d'un mort.

A y réfléchir de près, cette insistance sur les apparitions de fantômes ou sur le contact avec les morts dans le récit de Bhêly-Quenum serait-elle le fruit de son attachement aux croyances populaires du sud du Bénin dont il est originaire ? Ou bien proviendrait-elle du souci de porter un témoignage sur les liens mystiques entre le fantastique et l'univers spirituel des personnages initiés de son récit ? Il est difficile de tenter de donner des réponses à ces questions.

Ce qui est certain, c'est que le phénomène de corps errant renvoie à la notion de fantôme qui désigne, *« une apparition, une vision ou une illusion, interprétée comme une manifestation surnaturelle d'une personne décédée »*.[355] Il s'agit ici d'une manifestation surnaturelle où une personne morte réapparaît, soit sous son ancienne apparence, soit dans la tenue caractéristique attribuée aux fantômes : suaire, chaîne, etc. Résultent alors de l'existence du fantôme, tel que défini par le dictionnaire deux critères à partir desquels on peut reconnaître un fantôme. Tout d'abord, le fantôme renvoie à une entité surnaturelle, voire mystique qui échappe au raisonnement cartésien. Ensuite, on ne parle de fantôme qu'au sujet d'une personne décédée qui réapparaît sous telle ou telle forme. Ces deux critères se manifestent notamment dans le roman *Les appels du vodùn*. Les fantômes qui apparaissent dans ce roman sont des personnages morts qui reviennent dans leurs anciennes formes et participent à la vie de leur communauté.

[355] https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantôme. [Consulté le 28 décembre 2017]

Ce qui est plus facile d'expliquer, c'est qu'il est généralement accepté, dans les milieux culturels populaires du sud Bénin, que les personnes décédées sont capables de se manifester par des apparitions à des parents ou à des proches n'ayant pas encore connaissance de leurs morts, comme c'est le cas des apparitions des fantômes de Comlanvi et de Vicédessin. Mais la question des fantômes ou des corps errants, on le sait bien, ne relève pas uniquement de la sphère culturelle du Bénin ou de l'Afrique. Toutes les civilisations du monde possèdent leur fond culturel d'imagerie populaire nimbée de spiritisme, de croyances aux revenants ou aux contacts avec les morts, dont se nourrissent toutes les formes de littératures fantastiques européenne, américaine, asiatique ou africaine. La touche particulière que lui donnent les récits initiatiques de Bhêly-Quenum, c'est que l'écrivain inscrit les faits fantastiques rapportés dans un « no man's land » générique, à la frontière entre l'autobiographie (récit de sa vie réelle dans sa famille de Ouidah sur laquelle il porte un témoignage) et la fiction littéraire laissée en pâture au lecteur, placé dans une attitude d'hésitation qui l'oblige à se poser des questions sur la crédibilité ou la véracité des événements dont les récits lui sont proposés.

L'anthropologie de la mort, dans la cosmogonie fon[356] à laquelle appartient l'auteur, indique que l'âme d'un mort, après avoir quitté le corps qui l'abritait, entreprend une errance. Soit, elle se pose sur un arbre, sous la forme d'un oiseau, soit, elle se présente sous la forme d'un rêve ou encore sous la forme d'un frisson qui arpente tout le corps de ses proches. Les

[356] Y. K. Bamunoba, B. Adoukonou, *La mort dans la vie africaine,* Paris, Présence Africaine-UNESCO, 1979.

représentations symboliques de l'âme sont aussi nombreuses que les croyances à son sujet.

Au regard de ces différentes manifestations relatives aux réapparitions des fantômes dans le roman, nous pouvons retenir que le fantastique occupe une place primordiale dans le roman *Les appels du vodùn* de Bhêly-Quenum. Et, on l'a vu, l'auteur béninois consacre un intérêt particulier au fantastique dans ses œuvres romanesques. Le fantastique, selon la définition proposée par Todorov Tzvetan oblige *«oblige le lecteur […] à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. »*[357] La nouvelle « Les brigands et suites fantastiques » est un titre qui confirme l'hypothèse selon laquelle Olympe Bhêly-Quenum convoque régulièrement le surnaturel et l'ésotérique comme modes opératoires de ses fictions narratives.

De toute évidence, les histoires relatives aux revenants ou aux fantômes dans la littérature sont, pour une bonne part, la restitution des croyances religieuses des sociétés africaines où des cultes sont voués aux morts. Même si la science ne parvient pas à attester la recevabilité de ces phénomènes, leur présence dans le roman de Bhêly-Quenum a valeur de témoignage autant que de construction esthétique fictionnelle. C'est ainsi qu'on peut comprendre les apparitions de Vicédessin et de Comlanvi après leur décès dans le roman *Les appels du vodùn*. Ces manifestations des fantômes dans le réel installent le lecteur au confluent du paranormal et du cheminement mystique (ou spirituel) des personnages initiés et se lisent

[357]Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 29.

aussi bien comme un motif du fantastique atavique que du fantastique psychologique.

Dans *Promenade dans la forêt*, l'auteur soumet les lecteurs à la même hésitation face à l'attitude du jeune garçon qui se promène dans la forêt en compagnie d'un squelette dans un espace souterrain rappelant la mort. Il est vrai, le jeune garçon n'est apparemment pas troublé par cette expérience singulière. Mais cela suscite, tout de même, chez le lecteur une série d'interrogations sur les fondements de ce fait insolite : la forêt, en Afrique, serait-elle l'habitacle des morts ou des squelettes ? Un garçon serait-il en mesure de se promener seul dans une forêt ? Un squelette pourrait-il réellement tenir la main d'un enfant ? Combien de temps a duré cette promenade ?

On voit, en réalité, que c'est le réseau lexical choisi à dessein par l'écrivain qui impose ce doute cartésien qu'observe le lecteur : *« squelette, pagne blanc, serpents, cercueils, crânes humains, etc. »* Face à ces motifs étranges, le fantastique naît surtout du langage ou plus précisément du vocabulaire de la peur, de l'angoisse ambiante. L'auteur, dans ce contexte, vise plus à émouvoir le lecteur qu'à lui donner raison.

La sexualité, telle que décrite par l'écrivain, dans cette nouvelle, se révèle comme un autre aspect du fantastique traditionnel. Selon le psychanalyste Sigmund Freud[358], la sexualité prend en compte tout ce qui touche au désir, à la libido, et s'inscrit dans la relation entre trois instances

[358] Sigmund Freud, « Grandeur et servitude du Moi » in Lebovici *et alii, Le Ça, le Moi, le Surmoi : la personnalité et ses instances*, Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 140.

de la personnalité humaine : le Ça, le Surmoi et le Moi. Le Ça est le siège de la vie pulsionnelle qui cherche, à chaque instant, à se manifester sans délai et sans compromis ni détour. De son côté, le Surmoi, représentant l'instance de l'appareil psychique, exerce le rôle de censeur ; il cherche à faire respecter les normes ou prescriptions, même les plus implacables, généralement intériorisées par le biais de la tradition. Pratiquement au service de ces deux maîtres auxquels s'ajoutent les exigences du monde extérieur, le Moi doit tenir, entre tous les trois, le délicat rôle d'un équilibriste.

On assiste donc à des conflits entre le moi et les tendances sexuelles qui apparaissent parfois comme incompatibles avec les exigences éthiques. Toujours dans la même perspective psychanalytique, les pulsions sexuelles qui franchissent les limites imposées par la morale sociale sont perçues comme le fruit d'une force diabolique. Le désir, dans ce cas, se veut une pulsion du diable, d'autant que la libido est représentée comme la figure du diable. Elle désigne en psychanalyse,

> la force avec laquelle se manifeste la pulsion sexuelle. C'est l'énergie, soit une grandeur quantitative quoique non mesurable, qui est liée à titre essentiel à la sexualité et qui a affaire avec tout ce que nous désignons sous le nom d'amour.[359]

Le diable, dans cette approche, désigne généralement la femme en tant qu'objet de désir.

[359] Sigmund Freud *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (Traduit de l'allemand par Marc Géraud, Présentation et notes par Fabien Lamouche, Paris, Éditions Points, avril 2012, p.7-8.

Malgré les réserves que pourrait susciter cette approche de la sexualité dans le monde d'aujourd'hui, l'analyse freudienne peut s'appliquer à bien des égards au passage ci-dessous, extrait de la nouvelle « Promenade dans la forêt » :

> J'étais à Wassaï, petite maison close sans propriétaire sur l'autre bord du chemin. J'entrai. Les jambes agiles joliment musclées rapidement mêlées me précipitèrent doucement dans de voluptueuses profondeurs. Et je connus à Wassaï d'inoubliables petites secousses procurées par de jeunes filles que je ne connaissais point. (…) J'ai fait parmi elles ma propre éducation sexuelle jusqu'à l'épanouissement en moi de toutes les fleurs du monde ; jusqu'à l'éclosion d'un œuf dur dont je sentais en moi l'insolite présence. Rien ne me surprendra plus d'un sexe en révolte. J'ai épuisé tous les domaines à Wassaï, terrible fleur noire lentement éclose dans les nuits profondes d'une demeure sans maître.[360]

Le jeune narrateur reconnaît avoir réussi cette expérience sexuelle juvénile, *« jusqu'à l'épanouissement de toutes les fleurs du monde ; jusqu'à l'éclosion d'un œuf dur »* dont il sentait en lui l'insolite présence. Refoulés ou étouffés, ces désirs, inavouables dans un contexte socioculturel traditionnel africain dominé par les tabous, se sont révélés au grand jour et, dans la démesure. C'est ce que confirme cet aveu qu'il fait :

> Rien ne me surprendra plus d'un sexe en révolte. J'ai épuisé tous les domaines à Wassaï, terrible fleur noire lentement éclose dans les nuits profondes d'une demeure sans maître.[361]

[360] Olympe Bhêly-Quenum, « Promenade dans la forêt », p.23.
[361] Ibidem.

Un enfant serait-il en mesure de réaliser cet exploit en Afrique où le sexe est généralement considéré comme un tabou ? Ce doute qui plane atteste justement de la validité du fantastique dans cet univers libidinal et pousse à donner au lecteur l'impression d'être en présence d'une écriture cathartique (exutoire) par laquelle l'auteur Bhêly-Quenum, jeune enfant, se libère de son désir sexuel à travers une expérience onirique. Le fantastique, ici, semble refléter bien plus les angoisses éprouvées par l'auteur que son imaginaire. La peur de la mort, en tant que menace, en constitue l'élément essentiel. Elle est inhérente au statut d'Abikou dont se réclame l'auteur et qui affleure dans son roman semi-autobiographique *Les appels du vodùn* et dans la nouvelle « La naissance d'Abikou » au moment de la cérémonie traditionnelle de présentation du nouveau-né Codjo dans le cercle familial ou « *agbassadidé* ».[362]

> Pour sûr, ce sont les jumeaux qui nous sont revenus en un seul…
>
> C'était prévu : ils devaient revenir et il faut les maintenir, conserver en les fixant solidement en lui. Il faut lutter contre lui pour l'empêcher de s'échapper ! Ah, ces ABIKOU !!!
>
> Oui, Codjo-Abikou : celui qui est revenu après être parti plusieurs fois, et qui doit rester.[363]

L'illusion obsédante de la présence de la mort comme hantise ne procède donc pas d'un danger visible. Elle est le témoignage de la volonté

[362] Olympe Bhêly-Quenum, « Agbassadidé » est une cérémonie au cours de laquelle le bokonon (le devin) consulte le Fa (l'oracle) pour révéler l'ancêtre qui avait « extrait la terre avec laquelle a été moulé l'être du nouveau-né, in *Les appels du vodùn*, p.15.

[363] Olympe Bhêly-Quenum, *La naissance d'Abikou* (nouvelles) PHOENIX AFRIQUE, 1998, pp.36-37.

de l'écrivain de transcender sa nature d'Abikou. En réalité, dans la mythologie des Fon et des Yoruba, né après le décès d'un ou plusieurs enfants, un Abikou est censé être le retour de celui ou ceux qui s'en étaient allés en bas âge. C'est donc un enfant fragile venu au monde pour repartir tôt. Alors, pour conjurer le mauvais sort, de nombreuses cérémonies sont organisées par les grands prêtres qui exigent parfois de lourds sacrifices. Au terme des rituels organisés, des scarifications sont marquées sur la joue de l'enfant qui porte également, dans certains cas, des grelots aux pieds.

Abikou, selon Daté Atavito Barnabé-Akayi, serait :

> un nom yoruba qui veut dire : « Naître pour mourir » ; mais il peut également signifier : « J'ai enfanté la mort ». Ce nom suppose non seulement l'incarnation de la mort en une espèce humaine, mais aussi procède à son exorcisme, la mort ne pouvant attaquer la mort, deux aimants de même pôle se repoussant[364].

Les Abikou doivent la vie à leur affrontement avec la vie, à leur refus de venir à la vie, à leur profond désir de mourir. De fait, ils ne trouvent leur salut que dans la contradiction, le désordre, le renoncement au monde des vivants.

Bhêly-Quenum, reconnaît lui-même, dans ses interviews, être Abikou : *« Je suis né Abikou »*, l'enfant qui naît après la mort de ses frères

[364] Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Esthétique de la poésie rituélique chez Mahougnon Kakpo*, Mémoire de Maîtrise soutenu en 2017 à l'Université d'Abomey Calavi (sous la dir.) de Pierre Médéhouègnon), p.10.

ou sœurs en bas âge, confie-il à Jean-Norbert Vignondé[365]. Et par-dessus tout, de santé très fragile, il inquiétait tout son entourage qui avait peur de le perdre, comme il le rapporte dans ce témoignage :

> Abikou, j'étais un enfant très fragile né pour mourir entre trois et onze ans ; passé ce délai, je devrais être consolidé ; l'oracle, m'apprendrait-on plus tard, l'avait prédit quand j'avais deux mois ; Ma mère tremblait quand je ne me portais pas bien, dévoré par des fièvres qui me faisaient délirer. Enfant très surveillé, les consultations de devins se sont suivies jusqu'à mon âge de onze ans ; après quoi, j'étais entré dans la normalité ; je me souviens parfaitement que l'ultime cérémonie eut lieu quand j'avais treize ans et que mes parents avaient moins peur.[366]

L'influence de cette ambiance d'excès d'attention n'est pas absente de l'œuvre de Bhêly-Quenum dont l'écriture fonctionnerait comme un moyen cathartique de libérer ses peurs et ses angoisses de l'enfance. Comme le révèlent les analyses de Carl Gustav Jung[367] sur l'inconscient collectif, l'esprit humain fonctionne comme un réservoir ou une poche qui emmagasine des souvenirs, même plusieurs fois séculaires, avant de les transmettre sous forme d'images ou de symboles. Les romans du Béninois ne représenteraient-ils pas ces symboles ?

---

[365] Jean-Norbert Vignondé, « Rencontre avec Olympe Bhêly-Quenum », 16 janvier 2000 dans Olympe Bhêly-Quenum *L'appel de l'Afrique des profondeurs, Mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum, Grelef*, 2000, p.181.

[366] Entretien avec Olympe Bhêly-Quenum
par Jean Moreau. Consulté en ligne www.obhelyquenum [date de consultation :16 mai 2016]

[367] Carl Gustav Jung, psychiatre suisse (1875–1961), créateur du concept, de l'inconscient collectif qui constitue « une condition ou une base de la psyché en soi, condition omniprésente, immuable, identique à elle-même en tous lieux » *https://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient_collectif* [consulté le 4 janvier 2018]

Au total, on retient que le roman *Les appels du vodùn* de Bhêly-Quenum se prête à l'expression du fantastique dont le fondement relève de l'obscur, de l'inexplicable. L'écrivain béninois a recours à un fantastique qui a pour toile de fond le surnaturel.

Tout comme chez Hampaté Bâ et Bhêly-Quenum, on identifie dans les fables dramaturgiques de Zadi Zaourou aussi bien le merveilleux que le fantastique, au sens habituellement affecté à ces différents concepts par les spécialistes.

7-3 L'expression du fantastique et du merveilleux chez Zadi Zaourou

Si le merveilleux relève du monde du surnaturel et désigne ce qui est inexplicable de façon naturelle sans susciter la crainte ou la surprise, on peut dire que les fables dramaturgiques de Zadi Zaourou, issues des mythes africains, en portent bien les marques. Les récits mythiques exploités dans le théâtre didiga, sont en effet marqués du sceau du merveilleux. Il y est question de génie océanique africain ou d'une vieille femme se livrant à des séances de métamorphoses magiques. C'est ce que suggèrent, par exemple, les apparitions de Mamie Wata dans *La guerre des femmes* et les métamorphoses de la vieille femme initiatrice du héros dans *La termitière*. Dans la première pièce, sous une forme humaine, la déesse des eaux propose son aide à Shéhérazade : « *Mamie Wata surgit de l'eau…N'aie pas peur. Je suis la reine des eaux…Tu vois à présent que je ne suis pas un personnage de conte mais un être de lumière* ».[368] Sous le charme de ce

[368]Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, pp.18-19.

personnage surnaturel, Shéhérazade accepte l'aide de la déesse qui l'entraîne sous l'océan, l'héberge, l'instruit et l'initie à l'art de séduire et de convertir à l'amour universel le cœur endurci du sultan Shariar. Le merveilleux transparaît également dans le dernier tableau de la pièce qui présente le décor féérique des noces de Shariar et de Shéhérazade au bord de la mer, avec la bénédiction de *« Mamie Wata surgie des eaux »*[369], et devant les représentants de tous les peuples de la terre symboliquement assemblés.

Dans *La termitière*, le merveilleux se manifeste par les métamorphoses successives de la vieille femme rencontrée par le néophyte dans la forêt. Elle prend respectivement la forme d'une vieille femme affreuse, d'une jeune fille ravissante, d'une masse de terre rouge puis d'un masque, créant ainsi chez le néophyte un mélange d'enchantement et de trouble, ainsi que le montre l'extrait suivant :

> **La jeune fille**
>
> Regarde-moi droit dans les yeux.
>
> **Le néophyte**
>
> Je te vois plus pure, plus radieuse qu'un jet d'étoiles filantes.
>
> **La jeune fille**
>
> Regarde encore et vois ce que tu n'oses voir.
>
> (……..)
>
> **Le néophyte**
>
> Je vois ta main…mais… ce n'est plus une main ! C'est un cône de latérite. Je vois tes jambes…mais…ce ne sont plus des jambes

[369] Idem, p 68-69.

> mais un socle de terre rouge. Et ton corps…si beau, si fluet, si rayonnant de charmes à l'instant même…mais…ce n'est plus un corps de femme couleur d'huile d'olive ! C'est une masse de terre rouge tendue de toutes ses forces vers les horizons solaires. Mais …, femme …, tu es devenue …, (*nouvel élan vers elle*) – et je te vois. Et je te caresse. Et je …[370]
>
> **La jeune fille**
>
> Arrière ! Mains et regards sacrilèges !

En exploitant ainsi le symbolisme de la termitière, Zadi Zaourou recourt aussi bien au merveilleux qu'au fantastique, comme dans la scène du monstre à trois têtes, formée par le monarque et ses esprits protecteurs, Ouga et Oudigo, et qui sont opposés dans un combat épique contre le néophyte devenu Initié (à la fin de la pièce):

> L'Initié s'est redressé, il arrache sa tunique qu'un villageois recueille, jette sa canne à un autre et bondit sur Ouga en hurlant de défi. C'est le début d'un duel impitoyable dont l'issue semble incertaine. Brandissant en emblèmes la tunique et la canne, le peuple est tendu vers l'Initié en un geste de soutien. Derrière le rempart de Ouga, le monarque de son côté supporte son combattant. Crispés, haletants, les assaillants s'affrontent farouchement, mais sans jamais se toucher. Les assauts se succèdent. L'initié recule, puis revient au combat. Ouga dégage alors sa main droite et foudroie son adversaire qui s'effondre.
>
> Est-ce la fin du combat ? Non, l'Initié parvient encore à se relever, stimulé par le peuple dont il est l'espoir[371].

[370] Zadi Zaourou, *La termitière*, Op., Cit, p.100.
[371] Zadi Zaourou, *Op. Cit.* p.122.

Dans la troisième pièce du dramaturge ivoirien, *Le secret des dieux,* le merveilleux disparaît au profit du fantastique au sens que lui donne Todorov :

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien, il s'agit d'une illusion de sens, d'un produit de l'imagination, et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien, l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par *« des lois inconnues de nous* ».[372]

Toute l'essence du fantastique résiderait alors dans l'instant de cette hésitation. Cette acception du mot s'applique bien à l'univers fictionnel mis en scène dans *Le secret des dieux*, en appoint au symbolique. Le personnage symbolique de l'homme-sans-visage, qui s'introduit devant le monarque Edoukou avec ses lutins, produit non seulement une situation de fantastique d'éprouvante, mais crée aussi chez le lecteur le doute et l'hésitation :

> La lumière baisse, baisse […] et revient aussitôt quand commencent à battre les tam-tams qui annoncent l'entrée des esprits qui accompagnent l'homme-sans-visage. …L'empereur est ahuri et pris d'épouvante à

[372] Idem.

> mesure que les trois esprits exécutent leur danse effrénée.[373]

La présence de ces êtres surnaturels sur la scène dramatique produit un effet de choc sur le personnage d'Edoukou « ahuri et pris d'épouvante », puis un effet d'hésitation sur le lecteur placé dans une situation de spectateur invité à donner son adhésion à la scène d'irruption du surnaturel dans le réel qui se déroule devant lui ou à la rejeter. Plus loin, l'image choquante et inimaginable de l'inceste rituel, qu'offre Edoukou-roi, violant sa propre mère en public sous la menace de l'homme-sans-visage avec qui il avait signé un pacte diabolique au début de son règne, provoque le même désarroi tant chez le peuple scandalisé que chez le lecteur.

> - **L'empereur** (*lui fermant la bouche d'une main vigoureuse*)
> - Tais-toi, sale garce, bouche insatiable et cupide et gloutonne. Le temps est venu de payer. (*Il la jette au sol sans ménagement* […] *Dans le noir, la mère pousse un cri de douleur. Il l'a violée.* […]
> -
> - **Premier vieux**
> - Il a violé sa mère !
> -
> - **Deuxième vieux**
> - Surtout en public.[374]

L'expression du fantastique se confond ainsi avec le projet esthétique du didiga organisé autour de l'art de l'impensable. Impensable est, en effet, cette mise en scène osée de l'inceste public d'un monarque avec sa propre mère, même s'il ne s'agit que d'une création fictionnelle. Cet effort d'esthétisation du drame, par le recours au fantastique en rapport avec le

[373] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, Op, Cit, p.128.
[374] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p. 142-144.

merveilleux, s'explique chez Zadi Zaourou comme un projet de réécriture du réel et de l'imaginaire populaire qui se confond, dans les aires culturelles traditionnelles africaines, avec l'univers surnaturel des mythes.

Il ressort, de l'ensemble de l'analyse faite depuis le début de ce chapitre, que le fantastique et le merveilleux sont exploités, chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi-Zaourou, comme des motifs esthétiques qui concourent à conférer à l'expression de l'initiation une originalité que chacun des auteurs illustre à sa manière dans ses œuvres. Au-delà de l'originalité du merveilleux et du fantastique, la dérision se veut, chez les trois auteurs, un procédé esthétique dont l'objectif est de faire la satire des comportements des initiés dévoyés.

7-4 La dérision comme procédé de satire socioculturelle chez Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou

Emprunté au latin « *derisio* », le terme dérision se définit comme une « moquerie, une raillerie mêlées de mépris »[375]. La version électronique du Dictionnaire le Grand Robert définit la dérision comme le *« mépris qui incite à rire* », c'est aussi le fait de *«se moquer de quelqu'un ou de quelque chose ».*

Dans le cadre de notre étude, la dérision se traduit par la distance dépréciative adoptée par le narrateur ou l'auteur à l'égard des personnages ou des situations mis en scène dans les fictions narratives ou dramatiques. La dérision, dans ce cas, vise un objectif particulier : celui de dénoncer les

[375] http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9rision [consulté le 2 janvier 2018]

contre-valeurs affichées par les initiés dévoyés, aux fins de rétablir l'équilibre moral de l'environnement socioculturel.

Certaines œuvres du corpus fournissent des éléments qui illustrent l'expression de la dérision. Dans *Njeddo Dewal mère de la calamité,* le dédain et le mépris se lisent dans le portrait foncièrement négatif que nous présente Hampaté Bâ de la grande sorcière :

> Dès que le tonnerre des cris poussés par la grande sorcière cessa de retentir, l'inondation disparut et Njeddo Dewal reprit sa forme habituelle ; mais c'était une Njeddo Dewal devenue aveugle et muette. Affolée, courant de tous côtés, elle butait contre les obstacles, tombait, se relevait et reprenait sa course désordonnée. Pour finir, trébuchante, elle alla s'affaler sur la pointe aigue d'une souche de bois aussi dure que du métal trempé, et s'y empala. Son ventre fut déchiré et tout l'intérieur de son corps -intestins, foie, pancréas, poumons, cœur- se répandit sur le sol. Ainsi périt l'incarnation du mal, Njeddo Dewal, mère de la calamité.[376]

De la vaillante sorcière couverte de mille victoires, il ne reste plus qu'un amas de chair répandue sur le sol. Comme châtiment, elle perd d'abord l'usage de certains de ses organes vitaux : *« elle est devenue aveugle et muette* » avant de connaître le sort réservé aux êtres cruels de son espèce : « *ventre déchiré et vidé de tout son contenu : intestins, foie, pancréas, poumons, cœur »*. Cette manière dépréciative de présenter la fin de la grande sorcière, dont les organes sont désarticulés et répandus sur le sol comme chez un vulgaire animal, se veut un enseignement destiné à ceux qui se croient invincibles. La grande sorcière reconnaît elle-même

[376] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, pp. 237-238.

cette loi naturelle avant de périr : *« Le plus vaillant des guerriers*, [dira-t-elle] *fût-il couvert de mille victoires, peut tomber un jour sur le champ de bataille. »*[377]

A travers la déchéance du personnage, il se dégage de l'écriture du conteur un didactisme traditionnel de la loi de la compensation naturelle : celui qui fait le bien récolte le bien et l'agent du mal récolte le mal. La grande sorcière Njeddo Dewal, initiée dévoyée au service du mal, perd toute sa puissance et son caractère sacré, et sa triste fin est présentée comme une grande leçon de justice naturelle conforme au dénouement des récits didactiques et initiatiques : *« Ainsi périt l'incarnation du mal, Njeddo Dewal, mère de la calamité »*

A l'instar de Hampaté Bâ à l'égard de son personnage de Njeddo Dewal, l'incarnation du mal, Olympe Bhêly-Quenum, dans son roman *L'initié*, se sert de la dérision et du sarcasme pour décrire le corps de Djessou, un autre initié au service des forces du mal, foudroyé,

> roulé en spirale tel un calicoque fumé. Ramassé en boule sur son pénis réduit en une curieuse virgule, l'air à la fois furieux et surpris, la bouche remplie de sang comme s'il venait d'en boire. Son visage, vu sous cet angle, ressemblait à celui d'un cochon ; sous un autre, à celui d'un monstre.[378]

Le lexique du bestiaire qui émaille ce portrait (*calicoque, cochon, monstre*), ainsi que les constructions morphosyntaxiques à effet dépréciatif (*roulé en spirale comme un calicoque fumé, pénis réduit en une curieuse*

[377] Idem, p.236.
[378] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié*, p.246.

virgule), rendent comptent de la stratégie de communication mise en œuvre par l'auteur-narrateur pour ridiculiser le tout puissant sorcier Djessou, jadis terreur de son entourage.

Loin de susciter la pitié et le recueillement, le corps calciné de Djessou, on l'a remarqué, est plutôt présenté comme vulgaire et répugnant. Bhêly-Quenum réussit, par ce portrait, à mettre à nu l'imposture de l'initié dévoyé qui constitue pour sa communauté une peste. Comme le suggère son nom, le personnage de Djessou est la personnification de la mort. Traduit littéralement en fongbé[379], le nom « Abadahoué Djessou » renvoie à la mort et suscite l'effroi. Il correspond bien au profil de malfaiteur de son porteur.

Zadi Zaourou, à l'instar de Hampaté Bâ et de Bhêly-Quenum, exploite lui aussi, dans sa fiction dramatique, la dérision pour projeter la fin funeste des dirigeants africains transformés en monstres par le pouvoir politique. Dans *La termitière*, on remarque que le monarque, à l'issue de son affrontement épique avec l'Initié, perd progressivement ses forces. Alors, il

> semble sortir péniblement d'un rêve. Il se soulève, puis retombe. Enfin, il parvient à s'asseoir et même à se relever en vacillant. Il titube, fait quelques pas mal assurés…. Pris de panique en voyant son pouvoir remis en question et sa personne même prise à parti, il jette des regards éperdus autour de lui, tandis que le cercle menaçant des conjurés se resserre dans un silence inquiétant. Enfin, après avoir pris leur élan, poussant une grande

[379] La langue Fongbé est parlée au Sud et au centre du Bénin

> clameur, ils foncent sur le monarque qui s'effondre, inanimé.[380]

Il se dégage, de ce tableau pathétique de la déchéance morale progressive du monarque, une isotopie largement consacrée à la caractérisation du monarque déchu : *« Il se soulève, puis retombe…en vacillant, il titube, fait quelques pas mal assurés, sa personne même prise à parti… »* Ces indices, manifestement, renforcent le portrait que propose le dramaturge du nouveau statut du monarque entre crise morale et défaillance physique. Privé de ses forces, le monarque finit par s'écrouler sur lui-même *« comme une poupée de chiffon. »* Cette comparaison réduit le monarque en un pantin sans volonté. Il finira par s'effondrer, *« inanimé »*, abandonnant ainsi le pouvoir et tous les honneurs y afférents.

Enfin, dans la dernière pièce, *Le secret des dieux*, la déchéance est d'autant plus cruelle que le monarque a abandonné ses attributs royaux avant d'abandonner son trône :

> D'étape en étape, il [le monarque] se débarrasse de ses attributs royaux qui semblent désormais lui labourer le corps. Il jette les sandales…Il jette la chaine en or. Il jette la couronne, le sceptre, etc. Mais à mesure qu'il se dépouille ainsi, il s'affaiblit à vue d'œil et sa danse devient pesante et disgracieuse. Il a le vertige, Edoukou, et il tangue et titube maintenant. Commence, lors, sa marche désespérée vers on ne sait quel destin nouveau[381].

[380] Zadi Zaourou, *La termitière*, p.121.
[381] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p.150.

L'abandon d'attributs royaux se lit comme un dépouillement politique et moral. Comme sous le coup d'une malédiction, *« il jette les sandales »,* symbole d'autorité ; *« il jette la chaine en or », « il jette la couronne, le sceptre, »,* emblèmes du pouvoir royal. Que lui reste-t-il de son autorité désormais foulée à terre ? L'objectif du dramaturge dans cette présentation est de montrer sa vision de la fin misérable des tyrans, fussent-ils des initiés soutenus par des esprits protecteurs.

* *

*

En guise de synthèse pour ce chapitre, nous pouvons retenir que le phénomène de l'initiation se donne à lire au moyen de procédés esthétiques variés. Pour rendre compte de l'esthétique du sacré, les trois auteurs ont convoqué le merveilleux, le fantastique et la dérision dans leurs œuvres. Le recours au merveilleux et au fantastique a permis de mettre en évidence les motifs du fantastique traditionnel, du fantastique atavique et du fantastique mystique. Le phénomène du corps errant et des fantômes, mis en scène dans les œuvres, est venu en appoint à l'expression du fantastique dans le contexte socioculturel négro-africain traditionnel, dominé par les croyances aux revenants ou aux contacts avec les morts. Enfin, le recours au procédé de la dérision a permis à chacun des trois auteurs de soumettre les personnages initiés négatifs, démiurges, sorciers ou tyrans, à un traitement satirique fortement dépréciatif, aux fins d'opposer leur

dévoiement prismatique au charisme des initiés positifs dont les qualités ont été célébrées tout au long des œuvres.

Tout comme le merveilleux, le fantastique et la dérision, le recours au langage symbolique contribue à l'expression de l'esthétique du phénomène initiatique chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou.

CHAPITRE HUITIEME : LE LANGAGE SYMBOLIQUE DANS LES ECRITS INITIATIQUES DE HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

Les spécialistes des questions africaines, tels que Marcel Griaule et Amadou Hampaté Bâ, s'accordent pour reconnaître que, dans les civilisations orales africaines, le système éducatif traditionnel a souvent recours aux signes ou aux symboles pour révéler les connaissances cachées de la vie, au moyen de mythes, de contes et de récits didactiques ou initiatiques. Dans son ouvrage *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmeli*[382], Marcel Griaule analyse la cosmogonie des Dogons du Mali dont la société

[382] Marcel Griaule, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmeli*, Paris, Fayard, 1966.

est régie par le fonctionnement de multiples symboles qui rythment la vie. Pour Ogotemmeli, le sage de Bandiagara et personnage central de cet ouvrage, tout est signe, tout est symbole d'une autre réalité ; par conséquent, il faut apprendre à lire le monde si l'on veut le comprendre et agir sur lui sans le ramener au chaos. S'appuyant sur l'étude des sociétés peule et bambara et sur les résultats de ses pérégrinations à travers toute l'Afrique coloniale et postcoloniale, Amadou Hampaté Bâ inscrit également l'ensemble des cosmogonies des sociétés traditionnelles africaines dans cette philosophie symbolique dont la pédagogie initiatique structure ses contes et récits initiatiques. Selon ces cosmogonies, le système de formation de l'homme repose sur un réseau de symboles adaptés aux besoins de connaissances du groupe social et au niveau d'apprentissage correspondant. Pour accéder aux différents degrés de ces connaissances, les sages de la tradition orale proposent une série d'initiations qui contribuent à consolider la personnalité de l'individu en quête d'élévation spirituelle. Les symboles constituent donc des canaux importants dans le processus de formation (éducation) et d'initiation dans les civilisations africaines. On comprend, alors, que Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou y aient constamment recours dans leurs fictions où ils remplissent diverses fonctions dans le parcours des candidats à l'initiation. De fait, ces écrivains s'inspirent beaucoup des traditions culturelles et religieuses de leurs régions pour fonder l'esthétique de leurs créations fictionnelles. Hampaté Bâ s'appuie sur les contes initiatiques peuls et bambaras. Bhêly-Quenum, lui, s'inspire des rituels et des hymnes *vodùn* de ses parents au Bénin, tandis que Zadi Zaourou exploite les résultats de ses

recherches sur l'initiation didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire. De là découle, chez eux, le recours fréquent au langage symbolique caractéristique du discours initiatique.

8-1 Précisions conceptuelles sur les symboles et la numérologie initiatiques

Ainsi qu'il a été défini dans la première partie de la présente étude, le symbole est un signe figuratif, un être animé ou une chose qui renvoie à quelque chose d'autre. A ce titre, tout symbole « *suggère, évoque, sans la circonscrire, une réalité plus profonde, multiple, avec une base naturelle* »[383]. C'est pourquoi Hampaté Bâ reconnaît qu' :

> au côté visible et apparent des choses,
> correspond toujours un aspect invisible et caché
> qui en est comme la source ou le principe…
> A chaque science apparente correspondra
> donc toujours une science beaucoup plus profonde…ésotérique,
> basée sur la conception fondamentale de l'unité de la vie
> et de l'inter-relation, au sein de cette unité,
> de tous les niveaux d'existence.[384]

L'aspect visible et caché des choses apparentes, dont fait cas le conteur dans sa réflexion, est bien présent dans les œuvres initiatiques objet de la présente étude. Les multiples symboles auxquels l'auteur fait allusion, lors du parcours des personnages initiés sont investis d'une signification

[383]http://fr.m.wikipedia.org/wiki/symbologie, [consulté le 01 août 2016].

[384]Amadou Hampaté Bâ in Interview complète reproduite dans *Aspects de la civilisation africaine*, (Interview télévisée d'A.H. Bâ par Enrico Fulchignoni, de l'Unesco. Série « Un certain regard », service de la recherche, ORTF, Paris, 1969 (Archives INA). pp.25-26.

ésotérique profonde. Leur analyse ou leur interprétation s'inscrit logiquement dans la symbologie et la numérologie de l'aire culturelle dont se réclame chacun des auteurs. La symbologie est généralement définie comme la science ou la théorie des symboles. Le site Wikipédia la définit comme « *une théorie des symboles ou la "science" des symboles, symboles en général ou symboles propres à un peuple, une culture, à une religion, à une époque, à une technique, etc*. », avant d'ajouter qu'elle « *étudie leur définition, leur histoire, leur typologie, les utilisations possibles* »[385]. A la symbologie est généralement associée la symbolique que la revue *Planète* définit comme « *l'ensemble des symboles d'une religion ou d'actes considérés comme sacrés* »[386], mais dont l'usage courant étend le sens à tout système de symboles sacrés ou profanes.

La numérologie, quant à elle, entretient des liens étroits avec le symbolisme et joue un rôle très important dans l'expression du phénomène initiatique. Du latin *« numerus »* (nombre) et du grec *« logos »* (discours), elle est généralement entendue comme la « science » qui étudie les nombres[387]. Elle repose sur un ensemble de croyances et de pratiques tendant à attribuer aux nombres (ou aux chiffres) des propriétés variables selon les contextes et les époques. Certaines sources la font remonter à la Kabbale et à Pythagore. Mais pour l'usage courant, l'interprétation de la signification ou de la valeur des nombres est incorporée dans l'étude des symboles. Le recours aux nombres fait aussi partie des croyances et des pratiques culturelles et religieuses africaines et les écrivains comme

[385] http ://fr.m.wikipedia.org/wiki/symbologie, [consulté le 01 août 2016].
[386] Revue Planète, *Les sociétés secrètes*, Paris, Editions Retz, 1968, p. 254.
[387] www.numerologie.ch/apprendre/définition.php, [consulté le 01 aout 2016]

Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, qui ont choisi d'orienter leurs plumes vers l'exploration des traditions initiatiques africaines, en font un usage fréquent en appoint à l'expression des symboles dans leurs œuvres.

Au regard de cet ensemble de définitions, l'étude du symbolisme et de la numérologie dans les œuvres de notre corpus se fera autour de quelques symboles majeurs qui structurent à la fois le parcours des initiés et l'action fictionnelle dans chacune des œuvres, et autour de quelques symboles d'appoint. Les symboles majeurs sont représentés par Njeddo Dewal, Kaïdara et la Grande Etoile chez Hampaté Bâ, par Atchê et Djessou chez Bhêly-Quenum, puis par la termitière, l'homme-sans-visage et Mamie Wata chez Zadi Zaourou. Les symboles d'appoint que nous retenons concernent essentiellement les nombres symboliques, les représentations de l'espace et du temps, puis le traitement du corps. La plupart des autres symboles mineurs ayant déjà été abordés dans les analyses précédentes consacrées au parcours de l'initié, l'étude des symboles majeurs apportera plus d'éclairage sur la structuration et le sens unitaire du traitement de l'initié chez chacun des auteurs.

8-2 Les symboles majeurs chez les trois auteurs

8-2-1 Les symboles majeurs chez Hampaté Bâ

Les trois symboles majeurs, qui structurent les récits initiatiques de Hampaté Bâ, ont comme dénominateur commun l'illumination ou la sagesse spirituelle qui confère le pouvoir. C'est l'aboutissement de la quête

de chacun des initiés. Kaïdara et la Grande Etoile incarnent le statut de maître dans les contes initiatiques du Sage de Bandiagara, tandis que Njeddo Dewal est la représentante du mal.

On retrouve Kaïdara dans le conte du même nom. Il est présenté comme un être surnaturel, susceptible de prendre plusieurs formes. Il s'est ainsi manifesté à Hammadi et à ses deux compagnons de voyage successivement sous la forme d'une voix, d'un être polymorphe pourvu de plusieurs membres et d'un petit vieillard morveux. Le narrateur le présente comme un être surnaturel possédant *« sept têtes, douze bras et trente pieds. […] qui change à volonté de forme sans en avoir une qui soit permanente »*[388].

A la fin de sa quête initiatique, Hammadi, l'un des trois aspirants à la Connaissance et à la Sagesse, a le grand privilège de rencontrer à nouveau le mystérieux Kaïdara qui se révèle entièrement à lui, lui donnant la signification des symboles rencontrés lors de son parcours initiatique. Ici, tout comme à l'entrée du monde souterrain, Kaïdara est vêtu de toute sa magnificence, de sorte que la nature elle-même change d'aspect :

> […] les dernières étoiles disparurent du ciel(…)
> La lumière d'une aurore pleine d'espoir
> fendit l'obscurité et embrasa l'horizon oriental.
> Kaïdara étendit ses ailes constellées d'or et s'éleva
> majestueusement dans l'espace. Il s'envola, fendant les airs, laissant Hammadi prosterné sur le sol,
> pantelant de surprise et de joie, empli de science et de sagesse.[389]

[388] Olympe Bhêly-Quenum, *Kaïdara, p.278.*
[389] Olympe Bhêly-Quenum, *Kaïdara,* p.41.

Kaïdara est un être surnaturel invisible mais qui peut se manifester à l'initié ayant atteint la maturité requise. Il prend ici la forme d'un oiseau extraordinaire, muni *« d'ailes constellées d'or »*. On le voit dans l'espace, s'envolant et fendant les airs, abandonnant le disciple extasié. Ce que nous pouvons retenir ici, c'est que Kaïdara, loin d'être une personne humaine, se donne à voir comme un corps astral, un être éthéré qui se révèle à l'initié sous la forme qu'il juge adaptée à sa maturité spirituelle. A la limite, il est assimilable à la Conscience Divine et le narrateur le qualifie souvent de « dieu de l'or et de la connaissance ». En tout cas, dans le récit de Hampaté Bâ, il fonctionne comme le Maître de la Sagesse qui confère à l'adepte l'initiation suprême de la révélation mystique et de l'élévation à la Connaissance Spirituelle.

Le symbole majeur du conte *L'éclat de la Grande Etoile* est représenté par l'étoile appelée Koodal. Elle a cinq têtes et pourrait être rapprochée de celle des bergers dont parlent La Bible des chrétiens et Le Coran des musulmans. Le conteur la considère comme l'un des médiateurs de l'initié Jom-Jeeri qui aspire à la royauté. C'est, en réalité, la Grande Etoile qui constitue le principal objet de la quête du jeune roi dont le désir est d'accéder à la connaissance complète de son univers. Cette étoile, qui fascine tous ceux qui la perçoivent, est le symbole de l'énigme sacrée dont la signification est dévoilée sous forme d'initiation et de communion extatique au moment de la grande révélation prophétique qui fortifie la personnalité de l'initié Jom-Jeeri et annonce l'avenir prospère de son royaume :

Le secret de la grande étoile qui a strié le ciel et qui luit
Fut aperçu dans le bosquet des énigmes
Qui, au long des âges, se muera
En une vaste terre peuplée d'îles et de forêts ;
Au milieu des îles s'édifiera la capitale,
parmi les cent îles arrosées de fleuves,
de vingt grands fleuves très célèbres ;
un ciel d'un bel indigo s'y mire,
ce sont les nuages qui l'assombrissent,
il y en a deux cent soixante-dix
qui se raidissent sous le poids des ondes
des ondes bénies qui font germer les semences.[390]

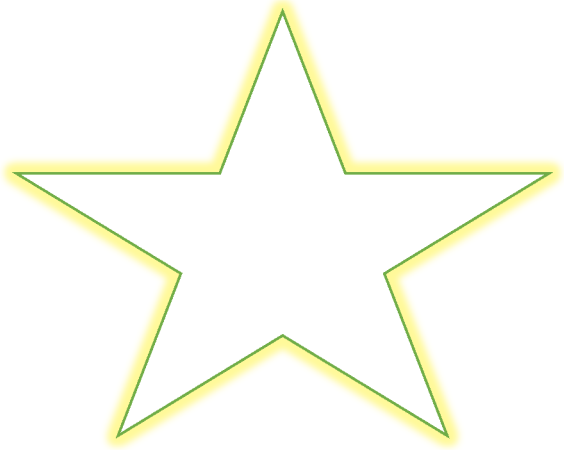
Symbole de flux et de mouvements, l'étoile revêt des significations particulières. Dans la mythologie peule, par exemple, elle symbolise la lumière des voies célestes. Guide spirituel et abstrait, elle invite à la découverte, à la Connaissance et illumine le parcours de tous ceux qui aspirent à une connaissance profonde et qui entreprennent une quête de la vérité. Etroitement liée au ciel dont elle dépend, elle est considérée comme « *la manifestation de Dieu dans la nuit* »[391], car elle luit non seulement dans le ciel physique, mais aussi dans le cœur de l'homme, plongé dans la nuit des sens et obscurci par les passions.

Par comparaison, dans le judaïsme et le christianisme, les mouvements de l'étoile dans le ciel sont aussi gouvernés par la volonté de Dieu. C'est pourquoi l'étoile de Bethléem, selon le Nouveau Testament, est considérée par la plupart des historiens de religion comme annonciatrice de l'Eglise chrétienne naissante. Les rois mages ont, en effet, entrepris leur

[390]Amadou Hampaté Bâ, Lilyan Kesteloot, Christiane Seydou, Alfâ Ibrahim Sow, *L'éclat de la grande étoile* in *Récits initiatiques*, Classiques africains, Paris, Armand Colin, 1974, p. 38.
[391] CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, Op.Cit, p.419.

voyage pour rendre hommage à la naissance du Christ, en suivant l'étoile de Sirius.[392]

Les étoiles se distinguent les unes des autres par leurs formes diverses ; aussi leurs symboliques varient-elles suivant leurs formes et le nombre de branches qui les déterminent. Les branches des étoiles varient de quatre à trente-deux. L'étoile dont fait cas l'auteur dans *L'éclat de la grande étoile* a cinq branches et représente, dans les cosmogonies peule et bambara, le symbole de la connaissance suprême, celle qui élève Jom-Jeeri au-dessus de tous les Silatigui[393]. On peut la représenter graphiquement suivant la figure ci-après :



Légende : étoile à cinq branches

(*Source : villemin. Gerard.free.fr/Wwwgvmm/Geometri/CinqEtoi.htn)*

[392] « Jésus étant né à Bethléem de Judée, au temps du roi Hérode, voici que des mages venus d'Orient arrivèrent à Jérusalem et demandèrent : '' où est le roi des Juifs qui vient de naître. Nous avons vu son astre à l'Orient et nous sommes venus lui rendre hommage. ''… et voici que l'astre, qu'ils avaient vu à l'Orient avançait devant eux jusqu'à ce qu'il vint s'arrêter au-dessus de l'endroit où était né l'enfant. A la vue de l'astre, ils éprouvaient une très grande joie ». Evangile selon Saint Matthieu 2 verset 1-3 et 9-10.Voir Traduction œcuménique de La Bible, ALLIANCE BIBLIQUE UNIVERSELLE-LE CERF, Nouvelle édition revue, 1991, P.1434.

[393] Silatigui est dans la tradition peule un guide spirituel. Chez les Fulbé pasteurs, c'est le *Silatigui* qui connaissait la brousse, lisait les robes des animaux, connaissait et interprétait hommes et choses.

Une lecture anthropomorphique de cette étoile amène à assimiler ses cinq pointes à cinq têtes : « l*a grande scintillante à cinq têtes* »[394]. Amadou Hampaté Bâ souligne que Koodal est : « *une étoile anthropomorphe, avec des pieds, une tête, des mains: ses ''cinq têtes'' symbolisent les cinq sens : sa valeur numérique est 561* »[395]. Elle illumine l'homme qui aspire à la connaissance. Son interprétation se rapproche aussi de celle de Werewere Liking qui compare l'étoile à cinq branches, utilisée dans plusieurs rituels initiatiques africains, à l'architecture de la structure de Kaydara. Elle ajoute aussi que :

> L'étoile à cinq branches représente, dans l'acception que nous avons choisie d'utiliser, l'homme initié, microcosme parfait, scintillant sur toutes ses pointes: le corps, les émotions, les pensées ou l'intellect, la volonté ou le mental, et la conscience.[396]

Cependant, dans les récits de Hampaté Bâ, à la différence de Kaïdara, Njeddo Dewal, loin d'être d'essence divine, est considérée comme l'instrument maléfique de la colère de Guéno. Cette incarnation du mal revêt une symbolique plutôt négative et, à ce titre, constitue le binôme négatif de la dualité de forces qui gouverne le monde. Son rôle est de représenter les épreuves et les obstacles que l'initié est appelé à vaincre pour faire triompher le Bien sur le Mal.

[394] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile,* p.199.
[395] Idem, p.16.
[396] Werewere Liking. *Une vision de Kaydara d'Amadou Hampaté Ba,* p. 15.

Njeddo Dewal[397], la grande sorcière est, comme le précise le conteur, *« un instrument du mal, de formation incomplète, déséquilibrée, puisque uniquement composée à partir d'éléments ténébreux »*[398]. Elle est capable de se métamorphoser à volonté et a recours aux forces de la nature pour nuire à toute force bienfaisante. Elle connaît, en effet, *« les sept sons des paroles magiques »*[399], *« toutes les incantations propres à commander aux esprits du mal des quatre éléments et des six points de l'espace »*[400].

Njeddo Dewal représente ainsi, sur le chemin du candidat à l'initiation, l'obstacle de la confusion et de l'illusion. C'est pourquoi, par le biais de ses filles, elle a voulu nuire aux neveux de Bagumawel. Hypnotisés par la beauté singulière des filles de la sorcière, les neveux immatures de Bagumawel ont failli y laisser leur vie. Sur le plan symbolique, Njeddo Dewal et ses agents représentent le tentateur, les faiblesses et les infirmités quotidiennes qui empêchent l'initié d'émerger en vue de réaliser son « moi personnel ».

Le tentateur, on l'a vu, est perçu, dans le cheminement initiatique, comme un obstacle provisoire, destiné à tester la maturité et la force de la personnalité du postulant. Tout comme chez Hampaté Bâ, le tentateur se manifeste aussi chez Bhêly-Quenum à travers le personnage de Djessou qui s'oppose au personnage d'Atchê, incarnation de la lumière.

---

[397] Njeddo vient de « Jeddi,» qui signifie sept. C'est donc la « septénaire ». Dewal est composé de dew (femme) et de la désinence « al » qui peut être péjorative ou admirative, selon le contexte. Dewal pourrait signifier la « la femme extraordinaire ».

[398] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la grande calamité*, p.52.

[399] Idem.

[400] Idem, p.37.

8-2-2 Les symboles majeurs chez Bhêly-Quenum

Dans la cosmogonie fon d'où est originaire l'écrivain béninois, il existe une relation indéniable entre l'homme et le nom qu'il porte. Les anthroponymes sont associés aux traits caractériels de leurs porteurs et, parfois aussi, à la manière dont ils sont perçus dans leur groupe social. Les noms attribués aux individus ont souvent des contenus sémantiques variés et peuvent, selon le contexte, susciter dans leur communauté d'appartenance estime, admiration ou, au contraire, mépris et haine. Il en est ainsi des noms sémantisés « Djessou » et « Atchê » qui, dans la langue et le groupe ethnique *fon* du Bénin, sont porteurs d'une symbolique particulière. Le nom « Djessou » est, dans la langue *fon*, un diminutif du nom composé *« abadahoué-djessou »* ou *« okou djessou »* qui signifie littéralement : « la demeure de la mort ». Il symbolise l'*« esprit maléfique »*[401] qui exerce son pouvoir sur les forces occultes pour dominer les superstitieux et les esprits faibles. Djessou évoque, en conséquence, les forces des ténèbres, les puissances du mal, à l'opposé de la grâce et de la bonté représentées par le personnage d'Atchê. Le nom « Atchê » lui-même, dérivé également de la langue fon du Bénin et signifiant la grâce ou la bénédiction, suggère l'idée de l'énergie spirituelle positive, qui émane des mânes des ancêtres, des divinités ou des sages de la tribu. Métaphoriquement, Atchê représente l'énergie rayonnante, source de la lumière et de la sagesse qui imprègnent l'initié et assurent en lui la prise de conscience et le développement équilibré et maîtrisé. L'oncle Atchê,

[401] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié,* p.102.

l'initiateur de Marc Tingo, symbolise ainsi la réussite de l'alchimie spirituelle de l'initié accompli, devenu maître de la sagesse.

Les deux personnages d'Atchê et de Djessou symbolisent les deux principales forces qui, depuis l'origine des temps, s'opposent dans le monde du « manifesté » : le Bien et le Mal. Ils constituent, comme le montre l'analyse de Pierre Médéhouègnon,

> les deux principes distinctifs de la double voie caractéristique de toute entreprise de développement intérieur de l'homme : la voie Ténébreuse ou négative et la voie Royale ou positive. L'une et l'autre ont pour point de départ l'étude de l'être humain et l'apprentissage des lois secrètes de l'univers. Mais elles divergent fondamentalement l'une de l'autre dans leurs applications et dans leurs effets.[402]

Djessou, l'ange de la mort, incarne la voie ténébreuse, celle du tentateur qui conduit à travers des illusions ou des subterfuges, à l'impasse de l'échec ou de l'autodestruction. A l'inverse, la voie royale, celle matérialisée par Atchê, est la voie de la grâce, de l'illumination mystique qui conduit, au détour d'expériences éprouvantes, à la lumière, à la connaissance et à la Sagesse, au service de l'humanité. Du point de vue de l'éveil des facultés psychiques, on le voit bien, Atchê maîtrise beaucoup plus de pouvoirs que Djessou, c'est pourquoi il se conforme à la tradition et met de son côté les forces telluriques et spirituelles nécessaires au succès de la transmission initiatique. Le fait, pour Koffi Marc, d'être initié par

[402] Pierre Médéhouègnon, « Olympe Bhêly-Quenum : de l'initiation africaine à la Franc-Maçonnerie », pp.71-72.

Atchê dans un bois sacré le place dans une position privilégiée de fils de la lumière, au-dessus, des forces obscures désormais inefficaces contre lui.

A l'issue de son initiation, Atchê, l'oncle de Marc Tingo, lui livre les secrets de son initiation en ces termes *: « Quiconque abuse des forces naturelles que le privilège de l'initiation a permis de lui révéler raccourcit la durée de sa propre existence … tu es le fils de la lumière»*[403]

Il ressort de cette analyse que les symboles majeurs exploités par Bhêly-Quenum sont fondamentalement centrés sur des personnages et permettent de mettre en évidence la fonction symbolique des récits initiatiques. Ces personnages sont caractéristiques de nos états humains. Ils révèlent l'homme dans sa dualité : dans ses faiblesses et dans ses réussites. A l'opposé de Bhêly-Quenum, les symboles majeurs exploités par Zadi Zaourou ne sont pas, à proprement parler, des personnages humains. Ils sont plutôt, comme nous le montrerons dans l'analyse suivante, des entités surnaturelles auxquelles le dramaturge confère le rôle de personnages.

8-2-3 Les symboles majeurs chez Zadi Zaourou

Les symboles majeurs qu'exploite le dramaturge sont entièrement investis dans la symbolique initiatique africaine. Il s'agit de la termitière, de l'homme-sans-visage et de la déesse Mamie Wata. Si les disciples sont représentés par des personnages humains, le maître d'initiation, les représentants du mal ou le tentateur ne sont pas forcément des personnages humains. Ils peuvent se manifester sous divers aspects allant de

[403] Olympe Bhêly-Quenum, *L'initié,* p.15.

l'anthropomorphisme à la forme spirituelle ou éthérée, en passant par diverses transformations au gré des exigences de l'initiation.

Le premier symbole majeur, la termitière, représente un monticule de terre durcie, percé de nombreuses ouvertures et de canaux communiquant avec les galeries et les chambres du sous-sol. Dans la tradition orale africaine, cette bosse de terre qui sert d'habitat aux termites, revêt une symbolique plurielle. C'est le symbole de l'élévation, de l'harmonie et de l'unité sociale. De par son érection vers le ciel, semblable à un clitoris, elle évoque le côté mâle de la femme. Dans certaines communautés traditionnelles africaines, ses galeries souterraines, qui suggèrent la féminité et la fécondité, sont considérées comme des espaces sacrés exploités lors des sacrifices rituels.

Selon une étude d'Abiola Félix Iroko, la termitière, symbole intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, le naturel et le surnaturel, occupe *« une place particulière dans les mythes archétypaux des civilisations de l'Afrique »*.[404] En dehors des bienfaits qu'elle apporte dans l'enrichissement et la conservation des sols, elle nourrit plusieurs mythes fondateurs de l'origine du monde et abrite des divinités et des génies.

Bottey Zadi Zaourou lui aussi attribue à la termitière un symbolisme pluriel et positif dans les sociétés traditionnelles africaines qui y ont recours, notamment en Côte d'Ivoire, au Burkina-Faso et au Mali. Elle induit une diversité de rapports et de significations que le dramaturge résume comme suit :

[404]Félix Iroko, *L'homme et les termitières en Afrique*, Paris, Editions Karthala, 1996. [consulté en ligne le 18 janvier 2018]

> Elle symbolise en effet, d'une part, la chaine des générations dans leur perpétuel effort d'union pour la construction de la société. […] elle symbolise d'autre part, la parole souterraine des ancêtres et constitue pour cela une réserve inépuisable des forces (au sens métaphysique et mystique du terme : Force = énergie vitale, puissance des légats de Dieu). […] La termitière enfin, c'est l'énigme du pouvoir et le symbole de l'unité des contraires. Il en va ainsi parce que la termitière, l'enseignaient les Anciens, unit le ventre de la terre (où résident les immortelles) et le monde fini des vivants, donc l'ésotérie à l'exotérie, l'opaque au transparent etc. Bref, notre tradition orale, la termitière est un symbole riche et positif.[405]

La termitière fonctionne comme un « foyer de référents » dans la tradition bété. C'est une force représentant l'énergie vitale. Dans la pièce du même nom, la termitière incarne d'autres dimensions qui révèlent son essence surnaturelle et ésotérique. Le dramaturge lui confère un double symbolisme négatif et positif. Dans le cheminement du néophyte, elle représente, à la fois, le mal et le bien. En tant que symbole du mal, dans la pièce, elle se démultiplie dans la trinité de puissances des ténèbres incarnée par le Monarque et ses deux lutins Ouga et Woudigô. Mais une fois le monarque vaincu, son esprit protecteur Ouga *« fut pétrifié en termitière. Et c'est aux portes de la cité qu'elle germa. La termitière invisible et mystérieuse »*.[406]

Cette métamorphose de l'esprit protecteur du monarque induit le symbolisme positif de la termitière. En fait, Ouga constituait avec le

[405] Bottey Zadi Zaourou, *La termitière*, Postface, p.138.
[406] Idem, p.141.

monarque un seul et même personnage susceptible de dédoublement. Ouga représente le pouvoir occulte, sacré et invisible, sur lequel le monarque s'appuie pour exercer son pouvoir politique tyrannique. En le transformant en termitière, Zadi Zaourou convertit ce symbole de la tradition orale en un symbole de stagnation, mais rempli de mystères et prêt à se régénérer dans son rôle initial de centre d'énergie spirituelle au service de la communauté des initiés. C'est ce qui explique la transformation de Ouga en une termitière *« invisible et mystérieuse »*. Par le symbolisme de la termitière, le dramaturge invite les détenteurs du pouvoir politique à la prise de conscience et à la modération dans la gestion des hommes, car *« le pouvoir ne dévore que ceux qui s'en servent pour dévorer l'homme »*[407].

En dehors de sa symbolique politique, la termitière a aussi un symbolisme ésotérique par ses métamorphoses successives dans le processus de l'initiation du néophyte. Elle prend, tour à tour, la forme d'une vieille femme affreuse recouverte de plaies, l'apparence d'une jeune fille splendide, avant de se révéler au postulant à qui il livre le secret de son existence double : à la fois visible et invisible. Pour le néophyte devenu initié à la fin de la pièce, elle symbolise la loi mystique de l'unité des contraires ou, encore, celle de l'unité matricielle dans la diversité des monticules qui la constituent.

En dehors de la termitière, l'homme-sans-visage représente le deuxième symbole majeur exploité par le dramaturge Zadi Zaourou. Nous allons, avant de nous consacrer au symbolisme de l'homme-sans-visage, nous intéresser, quelque peu, au symbolisme du visage. Le visage, selon le

[407] Zadi Zaourou, *La termitière*, p.106.

dictionnaire des symboles, est *« un dévoilement incomplet et passager de la personne* […] *Le symbole de ce qu'il y a de divin en l'homme. C'est une porte qui donne accès à l'invisible* ». Le visage permet donc à l'homme de reconnaître les autres et d'être reconnu. Il est l'écran de réaction de notre monde intérieur vers le monde extérieur. De ce point de vue, l'homme-sans-visage se révèle comme une entité surnaturelle sans identité précise ou, du moins, qui a masqué sa vraie identité. Ce personnage étrange de la pièce conclut avec Edoukou un pacte scélérat qui lui enjoint de violer sa propre mère pour payer le prix de sa soif démesurée du pouvoir. Devenu roi, Edoukou règne en monarque absolu, enfermé dans son palais, loin des préoccupations du peuple. C'est alors qu'apparaît l'homme-sans-visage, symbole du temps en évolution, pour le mettre en demeure de respecter son pacte. C'est ce qu'explique le personnage énigmatique vers la fin de la pièce :

> […] J'aurais pu renoncer à ce pacte scélérat que tu as désiré de toutes tes forces. Il eût suffi pour cela que tu fusses un autre chef et non ce tyran qui se rassasie de la faim des autres, de la souffrance des autres […] Je ne peux comprendre ce mépris dont tu écrases ton peuple, et tous ces crimes, et cette faim que tu offres à chaque famille, à chaque masure. Voilà donc pourquoi je suis venu, moi-même, l'homme-sans-visage. Et je viens réclamer mon dû.[408]

L'homme-sans-visage est comparable au temps qui permet à l'acte humain de se développer et d'avoir un terme surtout quand il est négatif

[408] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p.136.

comme la tyrannie exercée par Edoukou-roi. Dans une analyse consacrée à ce personnage étrange, Pierre Médéhouègnon affirme que

> l'homme-sans-visage est un personnage surnaturel, sous une apparence humaine avec le visage masqué. Il symbolise tout à la fois le temps, la conscience et la loi du changement, inexorable à l'égard des pouvoirs iniques et tyranniques. C'est à la limite, la loi de l'autodestruction de ceux qui ont vendu leur âme à la toute-puissance diabolique des honneurs et de l'autoritarisme »[409].

L'homme-sans-visage symbolise donc, comme l'explique Zadi Zaourou lui-même dans la préface de la pièce, le changement politique. Ce changement politique est assimilable à la révolution ou, du moins, à la révolte populaire contre le souverain qui, finalement, est déchu.

Le dernier symbole majeur chez Zadi Zaourou est Mamie Wata. Mamie Wata. Comme nous l'avons brièvement indiqué dans les chapitres précédents, elle est généralement décrite comme une divinité aquatique.

Selon diverses sources, le culte de Mamie Wata (ou Mamy Wata ou encore Mami Watta) est très répandu en Afrique de l'Ouest, du Centre et du Sud, dans la diaspora africaine, les Caraïbes et même dans certaines régions d'Amérique du Sud. Le nom de cette déesse pourrait être une adaptation de l'anglais « mummy water » mais il existe d'autres explications sur l'étymologie du mot. Dans la tradition du vodùn haïtien, par exemple, où un culte spécial lui est également consacré, elle est désignée par le nom Yemendja. Cette créature fabuleuse, au regard irrésistible, serait d'une grande beauté au teint clair, aux longs cheveux

[409] Pierre Médéhouègnon, Op. Cit.

noirs bouclés ou crépus, qui porte des bijoux éblouissants, avec parfois un grand serpent enroulé autour d'elle avec sa tête posée entre ses seins. Incarnation des principes mâle et femelle, Mamie Wata est l'objet de cultes et de croyances qui varient selon les lieux et les époques. Mi-femme mi-poisson, mi-terrestre mi-aquatique, cette divinité des eaux serait, selon les contes et légendes africains, une créature hybride, résultante de trois règnes : animal, humain et spirituel. C'est donc cette hybridité qui expliquerait ses pouvoirs surnaturels mis au service de ses adeptes.

Dans la pièce *La guerre des femmes*, elle est investie du rôle hiératique de déesse de la sagesse et de l'initiation, dont la demeure est au fond des eaux marines. Cette divinité des eaux serait née, selon le dramaturge, de la fusion de Mahié, la mère de toutes les filles de la communauté, et de Zouzou, le seul mâle du groupe. Aussi, dira-t-elle :

> Je suis Mamie Wata, Mahié, c'est moi. Zouzou, c'est encore moi. Je suis l'esprit de la femme et l'esprit de l'homme. [410]

Mamie Wata se présente donc comme l'expression de l'achèvement et de l'union de l'homme et de la femme. C'est à ce titre qu'elle se fait le maître d'initiation de la jeune Schéhérazade après sa fuite du palais du sultan Shariar.

Les symboles majeurs, dont nous venons de faire l'analyse dans les écrits initiatiques de Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, sont soutenus par des symboles d'appoint auxquels nous allons à présent nous intéresser.

[410] Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes,* Tableau XVI, p.59.

8-3 Les symboles d'appoint chez les trois auteurs

Les parcours des initiés chez les trois auteurs du corpus sont parsemés d'une multitude de symboles d'appoint dont certains ont déjà été expliqués dans nos analyses antérieures. Nous nous proposons ici d'étudier ceux qui, parmi eux, ont une signification particulière dans les œuvres en relation avec le processus initiatique. Il s'agit des nombres, de l'espace-temps et du traitement particulier du corps.

8-3-1 les nombres symboliques

Les nombres exploités par les auteurs, ne sont pas de simples outils qui servent à compter ou à énumérer ; ils représentent, sur le plan symbolique, les clés de l'accomplissement des choses et des actions humaines. Ils permettent à l'individu de rétablir ses rapports avec le sacré, d'accéder au sacré à travers le réel. Les nombres les plus caractéristiques qui favorisent ce rapport alchimique avec le sacré sont les nombres un, deux, quatre, sept, neuf et onze et leurs multiples.

Le nombre sept marque l'achèvement d'un cycle et le début d'un autre. Il est, selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *« un nombre faste, symbole de perfection »* et marque *« l'achèvement du monde et la plénitude des temps ».*[411]Ce nombre est également exploité dans un sens voisin dans nombre de traditions africaines, notamment en Côte d'Ivoire, au Togo, au Bénin où il est souvent associé au nombre trois.

Le nombre sept, chez Hampaté Bâ, se présente sous deux aspects : bénéfique et maléfique. Vu sous son angle positif, il représente d'abord,

[411] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Op. Cit., p.862.

dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité,* la nature et son harmonie. Dans ce récit, le narrateur et ses personnages ne tarissent pas d'éloges pour magnifier les sept composantes de la nature, à travers la description du merveilleux pays de Heli et Yoyo, chanté par les aèdes :

> Les griots de Heli et Yoyo ont chanté en long et en large
> ce merveilleux pays. Ils l'ont appelé le « pays septénaire,
> car sept grands fleuves y serpentaient à travers sept hautes montagnes
> tandis que l'on comptait sept grandes plaines sablonneuses (…)
> les arbres qui peuplaient la brousse présentaient sept espèces dominantes.[412]

Le nombre sept représente ensuite le signe de la plénitude en initiation et exprime les différentes étapes de la maturité de l'âme humaine. Dans *L'éclat de la grande étoile,* Hampaté Bâ offre une illustration de la symbolique de sept comme nombre de l'ascension spirituelle. Cette symbolique se révèle à travers le rituel de l'intronisation de Jom-Jeeri qui, par le biais de son guide spirituel, Bagumawel, rencontre son grand-père, Hammadi, ressuscité, pour achever son parcours initiatique. C'est le moment où Jom-Jeeri gravit les sept marches de la Connaissance pour accéder à la clairvoyance:

> A présent, entrons ensemble dans la demeure
> Où ton aïeul fut enseveli (…)
> Jom-Jeeri ouvrit la porte de la maison
> (…) Ce qu'aperçut son œil le stupéfia
> (…) A l'intérieur était maçonnée une estrade,

[412] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité* suivi de *Kaïdara,* Abidjan, NEI, 1993, p.30.

> un lit en or était disposé dessus
> Il était garni de marches
> Sept belles marches superposées et hautes
> (…) Bagumawel aida Jom- Jeeri à gravir les sept marches
> Jusqu'au niveau du trône disposé sur l'estrade.[413]

Ces sept marches représentent les sept degrés de l'initiation. Le candidat à l'initiation, par les marches de l'escalier, opère une ascension qui l'élève spirituellement et achève son alchimie personnelle. L'escalier est en outre le symbole de la progression vers le savoir, de l'ascension vers la connaissance et représente le secret de la connaissance ésotérique et exotérique. De même, le Silatigui accède à la perfection initiatique par un rituel fondé sur le nombre sept : il est invité à faire sept fois le tour du trône royal avant la consécration de Jom-Jeeri. Ces rituels organisés autour du nombre sept constituent la clé de la connaissance en initiation. D'un autre point de vue, les sept portes auxquelles donnent accès les sept marches, représentent, selon les explications proposées par le Silatigui,[414] les sept ouvertures de la tête qui permettent à l'individu de passer du visible à l'invisible, du matériel à l'immatériel et de l'exotérisme à l'ésotérisme. Ces sept portes de notre tête sont : les deux yeux qui voient, les deux oreilles qui entendent, les deux narines du nez pour accueillir l'air et la bouche.

Par ailleurs, le nombre sept, comme nous l'avons annoncé plus haut, peut revêtir un aspect maléfique. Cet aspect négatif transparaît, surtout dans

[413] Amadou Hampaté Bâ et alii, *L'éclat de la grande étoile* in *Récits initiatiques*, classiques africains, Paris, Armand Colin, 1974, p.66.
[414] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité* suivi de *Kaïdara,* Abidjan, NEI, 1993, pp. 65-66.

Njeddo Dewal, mère de la calamité, de l'attitude de la sorcière qui y a recours à travers toutes ses actions maléfiques contre Bagumawel. Elle invoque les sept éléments de la nature pour nuire à son ennemi, en poussant *« sept cris stridents »*[415], et en prononçant *« sept paroles magiques »*. Le nombre sept apparaît sous cet angle comme un nombre sacré, doté d'un pouvoir d'accomplissement magique susceptible d'inverser l'ordre de la nature.

En dehors du nombre sept, nous avons le nombre neuf qui a également une grande dimension symbolique. Selon les commentaires proposés par Hampaté Bâ, en marge de ses récits, neuf est le nombre de la réalisation de l'être, du don de soi. En ésotérie islamique comme en ésotérie peule, ce nombre symbolise les neuf ouvertures du corps qui donnent accès aux neuf sens par le crâne. Hampaté Bâ explique que, dans la tradition peule, neuf os composent le crâne humain et constituent les neuf voies de l'initiation. Le neuvième os, considéré comme le symbole de l'unité inconnaissable et indéterminée, est invisible.

Dans *Kaïdara*, le nombre neuf correspond aux différents degrés de la connaissance. Les neuf marches de l'escalier qui conduisent Hammadi et ses deux compagnons de route dans le monde souterrain, représentent les étapes fondamentales de la quête initiatique. La descente dans le monde souterrain symbolise la mise à mort de l'adepte et le retour correspond à l'étape de sa renaissance.

[415] Amadou Hampaté Bâ, idem. p.90.

Dans *L'éclat de la grande étoile*, on retrouve la symbolique du nombre neuf à l'occasion de l'initiation de Jom-Jeeri, appelé à maîtriser l'homme et sa nature. C'est justement ce à quoi fait allusion Bagumawel quand il rappelle les raisons qui ont poussé Hammadi à revenir parmi les vivants :

> Si Kaïdara est revenu, c'est qu'il avait promis
> Qu'il viendrait et que Hammadi revivrait afin qu'il lui enseigne
> Les neuf portes pratiquées dans le corps
> Et qui sont pour les hommes autant de signes superposés,
> Autant de degrés successifs de leur valeur.
> Ces degrés sont au nombre de neuf. [416]

La connaissance de ces neuf portes du crâne constitue, en effet, pour l'initié, la maîtrise des neuf voies de l'initiation car le crâne, assimilé par l'auteur à l'œuf cosmique, est considéré comme la matrice du savoir, le réceptacle des forces célestes. On peut alors considérer cette connaissance du crâne comme une connaissance ésotérique qui appartient à un degré plus élevé.

Le nombre onze, qui constitue un nombre particulièrement ésotérique dans la tradition peule, est enfin le dernier nombre auquel nous nous intéressons dans notre étude. Dans la tradition peule, il est mis en relation avec les mystères de la fécondité; la femme a onze ouvertures et l'homme, neuf; l'enfant qui vient au monde reçoit les onze forces divines par les onze ouvertures de sa mère. Le chiffre onze, pris dans un sens favorable,

[416]Amadou Hampaté Bâ et alii, *L'éclat de la grande étoile* in *Récits initiatiques*, classiques africains, Paris, Armand Colin, 1974, pp.55-56.

symbolise le renouvellement des forces vitales. Il reflète l'intuition et le don de clairvoyance.

Dans la numérologie peule, on distingue onze forces fondamentales. Ce sont : la pierre, le fer, le feu, l'eau, l'air, l'homme, l'ivresse, le sommeil, les soucis, la mort, la résurrection. Chacun de ces éléments a la propriété d'exercer un pouvoir alchimique sur les autres auxquels il est associé. Ainsi, la pierre est fendue par le fer ; le fer est fondu par le feu ; le feu est éteint par l'eau ; l'eau est asséchée par le vent ; l'homme peut triompher du vent (il est le seul à marcher contre le vent, les animaux ne le font pas) ; l'ivresse anéantit l'homme ; le sommeil a raison de l'ivresse ; les soucis font disparaître le sommeil ; à son tour, la mort tue le sommeil, mais la résurrection anéantit la mort. Toutes ces forces sont constitutives de la nature de l'homme.

Dans *Njeddo Dewal, mère de calamité*, le personnage Bagumawel, l'enfant prédestiné, reçoit un enseignement sur la symbolique de « onze » de la part de La Reine abeille qui explique :

> Guéno a superposé onze forces fondamentales dans la nature.
> Elles procèdent toutes les unes des autres, chacune pouvant
> détruire celle dont elle est issue. Ainsi le fer, qui provient
> de la pierre, a le pouvoir de la briser. [417]

Il apparaît donc évident que les nombres, expression du monde invisible, ont un pouvoir alchimique dans les récits d'Amadou Hampaté

[417]Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité* suivi de *Kaïdara,* Abidjan, NEI, 1993, p. 207.

Bâ. Ils sont généralement associés aux figures géométriques qui revêtent une symbolique capitale dans l'initiation des postulants. Olympe Bhêly-Quenum n'a visiblement pas exploité la symbolique des nombres au même degré que le Malien. Dans la nouvelle *Oni Loni Jè*, il a recours au nombre sept, notamment lors de l'initiation du jeune garçon dans le Bois Sacré : « *Parvenus à l'orée du Bois Sacré, nous fîmes sept fois le tour d'un tumulus planté de cactus avant de pénétrer dans le cercle d'arbres* ».[418] Après ces sept tours, le jeune garçon est présenté aux forces naturelles de la forêt pour être initié par son oncle Atchê. Sept constitue donc le chiffre de l'accomplissement du jeune initié, désormais capable de nommer la nature et ses éléments constitutifs par leurs noms premiers et de s'orienter par rapport aux quatre points cardinaux dont le symbolisme n'est pas expliqué dans la nouvelle.

En dehors de cette référence passagère à l'exploitation des nombres dans la formation initiatique, on ne retrouve plus pratiquement de trace de la numérologie chez Bhêly-Quenum. En revanche, dans la trilogie dramatique de Zadi Zaourou, les nombres deux, trois et sept sont exploités au service du didiga.

Dans *La guerre des femmes*, le nombre deux est symbolisé par le couple Shariar/ Shéhérazade qui représentent deux antipodes de la vie : le bien et le mal. Les deux personnages forment l'union des contraires. Le nombre deux symbolise également l'union formée par le mâle et la femelle. Shariar, en s'unissant à Shéhérazade, forme avec elle un seul élément. Les deux êtres, plongés dans le flux de l'amour à la fin de la pièce, constituent

[418] Olympe Bhêly-Quenum, *Oni Loni Jè*, p.219.

une totalité fusionnelle, une image de l'unité globale de l'univers. Les deux, ensemble, deviennent le « un » qui transcende le temps et l'espace.

Dans *La termitière*, la symbolique du chiffre sept se confond avec celle du chiffre trois. Le nombre sept, on le sait, dans nombre de traditions africaines, notamment en Côte d'Ivoire, au Togo, et au Bénin, est associé au nombre trois. On se rappelle l'image du monstre à trois têtes formée par le monarque et ses esprits protecteurs dans *La termitière*. On se rappelle aussi les trois métamorphoses de la termitière et les trois affrontements entre Ouga et l'initié dans la même pièce. Ce recours persistant au nombre trois traduit l'achèvement de l'accomplissement. Trois et sept remplissent, en quelque sorte, la même fonction ésotérique, d'autant qu'ils sont perçus par les devins, lors des rituels, comme des nombres d'achèvement du cycle de la création.

Face à la tyrannie de l'empereur dans *Le secret des dieux*, les jeunes bannis de la vallée des pestiférés ont mis à profit leur initiation ésotérique pour faire soutenir et coordonner leur action par les forces occultes du pays des mystères. Sur un ton de mantra, leur chef Niobé-La-peste répète le nombre ésotérique sept, au début de leur révolte :

> […] Tous les étudiants désertent l'amphithéâtre, laissant Niobé face à elle-même. La jeune fille inspecte les lieux […] Elle s'arrête, fixe le vide et, dans une sorte d'extase mystique, se parle à elle-même. Sept ! Sept ! Sept !... Ce disant, elle marche à pas mesurés, droit devant elle, le regard fuyant vers le lointain. [419]

[419] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p.46.

Illuminée, la jeune fille révolutionnaire vient ainsi de s'apercevoir qu'elle incarne une force mystique. Elle initie le peuple qui la soutient dans sa démarche de libération et, dans un élan rythmique, la foule reprend en chœur le nombre sept. La même scène se produit devant le conseil impérial et, en compagnie de ses fidèles, la jeune révolutionnaire, transformée en prophétesse, déstabilise l'empereur subitement pris de malaise : *« Il est alors pris de panique et il s'en suit un malaise. On le sort précipitamment, juste au moment où il menace de s'écrouler ».*[420] Le nombre sept, prononcé par Niobé-La-peste et le groupe des pestiférés fonctionne comme un mot de puissance qui consacre la fin du cycle nocturne du pouvoir tyrannique de l'empereur Edoukou et met en mouvement les énergies re-créatrices du changement au profit du peuple.

Enfin, dans *La guerre des femmes*, on retrouve le nombre sept à travers le personnage de Mamie Wata, la déesse des eaux. En initiant les femmes et les hommes à l'union dans l'amour à travers l'expérience mythique de Mahié, Mamie Wata a achevé un cycle d'apaisement du conflit entre l'homme et la femme et a provoqué le démarrage d'un autre cycle, celui de l'amour et de l'harmonie symbolisé par l'union de Shariar et de Schéhérazade. Elle marque donc la manifestation du symbolisme du nombre sept. Lorsqu'elle se proclame l'unité parfaite et qu'elle en déduit le rapport arithmétique défiant toute raison « 7= 1 », il faut, au-delà de la résonance didiga de cette affirmation, recourir à la numérologie pour expliquer que, du point de vue symbolique, l'achèvement d'un parcours ou d'un cycle d'accomplissement marqué par le nombre sept constitue une

[420] Idem, p.102.

boucle et, par conséquent, une unité à mettre en relation avec le démarrage du cycle suivant. Le nombre sept contiendrait donc en puissance le nombre un et vice-versa, et renverrait au symbolisme traditionnel universel de l'unité contenant en puissance la diversité, ou encore au symbolisme de l'œuf cosmique contenant tous les germes du manifesté. Il faut faire observer que la symbolique des nombres recouvre également celle des figures géométriques, représentations de l'espace et du temps.

8-3-2 les représentations de l'espace et du temps

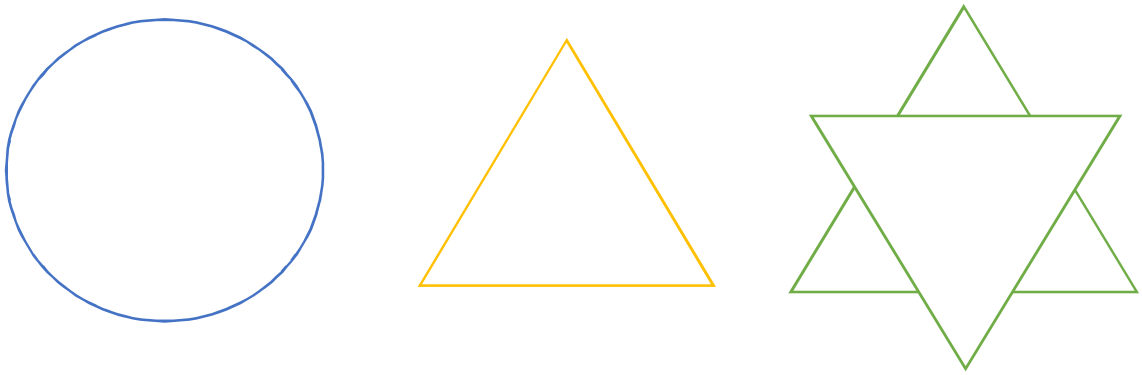
L'univers, en tant que grand espace (système planétaire) contenant tout ce qui existe, est généralement perçu comme un réservoir inépuisable de signes que savent déchiffrer les initiés réputés être à même de lire ou d'interpréter, mieux que les profanes, les rapports entre le monde matériel et le monde immatériel ou spirituel. Charles Baudelaire, s'inscrivant dans cette logique, considère que :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.[421]

On en déduit alors que les artistes, en général, et ceux s'inscrivant dans le courant du symbolisme en particulier, savent déchiffrer le sens des analogies qui permettent de passer du monde des perceptions à celui des

[421] Charles Baudelaire, « Correspondances », in *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Larousse, (coll. Choix de poèmes), 1972, p. 19.

idées. Ils traduisent, à travers leurs œuvres d'art, les manifestations du monde immatériel inaccessible aux profanes. Le symbolisme des nombres recouvre celui des figures géométriques, notamment le triangle, le cercle et l'hexagramme. Ces figures apparaissent en initiation comme des espaces sacrés qui contribuent à la réalisation spirituelle des initiés, dans le but de les aider à mieux se connaître pour connaître l'univers et les dieux, comme le laisse entendre la formule inscrite au fronton du temple de Delphes en Grèce : « *Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les dieux*. »[422]



Le cercle Le triangle l'hexagramme

Source : dictionnaire des symboles

Dans la tradition initiatique, la symbolique du cercle se confond avec celle du carré et représente le *« signe de l'Unité principielle ».*[423] C'est la figure dont la forme enveloppante symbolise la protection et la sécurité. Elle évoque, dans certains cas, une idée de mouvement et de changement

[422] Cité par Pierre Médéhouègnon dans son article : « Olympe Bhêly Quenum de l'initiation africaine à la Franc-Maçonnerie », in *Olympe Bhêly Quenum : l'appel de l'Afrique des profondeurs* (mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum), Dijon, Centre Gaston Bachelard, 2001, p.78.
[423] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit.,p.192.

d'ordre ou de niveau. Dans *Oni Loni Jè,* les rituels d'intégration du garçon dans le Bois Sacré se déroulent dans un cercle. L'écrivain béninois investit cette figure d'une symbolique particulière et lui confère alors une fonction sacrée et une valeur magique. L'allégeance que font le jeune garçon et son oncle Atchê au centre du cercle d'initiation confirme cette évidence :

> Nos corps se ployèrent et nos lèvres pour un ultime baiser touchèrent la terre au centre du cercle …Quand nous fûmes sur le point de partir, mon oncle me demanda si j'avais quelque chose à offrir au Centre du Cercle.[424]

Plus qu'une figure ordinaire, le narrateur considère le cercle plutôt comme un espace sacré investi de spiritualité et qui nécessite une vénération particulière. C'est ce qui explique la question de l'oncle qui demande au jeune initié ce qu'il a à offrir au centre du cercle. Comme on le voit à travers ce rituel, le cercle ou encore le centre revêt un symbolisme riche et varié dont la signification diffère selon les civilisations et les pratiques religieuses. Dans le contexte de la nouvelle de Bhêly-Quenum, il évoque également l'idée du temps, de l'évolution, mais aussi celle de l'atemporalité spirituelle comme le fait remarquer le narrateur : *« Je suis ONI LONI JE, l'instant bouclé circulairement actif hors du temps ».*[425] Le cercle chez Bhêly-Quenum participe ainsi de l'accomplissement spirituel de l'initié.

[424] Olympe Bhêly-Quenum, *Oni Loni Jè*, p.223.
[425] Idem, p.242.

La seconde figure qui a une valeur ésotérique dans le processus de l'initiation est le triangle. On le retrouve surtout dans les récits initiatiques de Hampaté Bâ. Selon le *Dictionnaire des symboles*, le triangle, symbole de la stabilité, représente également la spiritualité[426]. Dans certaines sociétés traditionnelles, cette figure, mère de la géométrie, appartient au symbolisme de trois. Le foyer (feu) entretenu par la femme est constitué de trois pierres dont la disposition évoque le triangle. Dans plusieurs traditions initiatiques occidentales et africaines, le triangle est utilisé comme l'image de la « *tri-unité de l'être vivant : corps, âme et esprit* ».[427]

Dans *Kaïdara*, après le rituel sacrificiel qui consacre le départ des trois compagnons au pays de Kaïdara, ils se retrouvent comme par enchantement dans un triangle qui confirme le caractère sacré de cette rencontre inopinée : *« L'enchantement était rompu ; (…) et tous trois se trouvèrent disposés en triangle, comme les trois pierres d'un foyer* »[428]. Sous l'effet magnétique du triangle ésotérique, les trois voyageurs sympathisent sans s'étonner de cette rencontre imprévue. Aussi, s'aimeront-ils comme des frères tout le long du parcours. Cet amour puissant, qui les anime et les pousse vers la demeure de Kaïdara, émane bien évidemment de la puissance de la figure qui les a réunis, puisque le triangle symbolise, en dehors de la spiritualité, l'amour et la communion. Cet acte qui unit les fils du dieu Kaïdara est l'expression d'une alliance de

[426]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., pp. 967-969.
[427] Idem.
[428]Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité* suivi de *Kaïdara,* Abidjan, NEI, 1993, p. 252.

fraternité entre les postulants qui resteront ensemble pendant vingt et une années.

L'hexagramme est la troisième figure géométrique de notre analyse. Cette figure, comme on le sait, est composée de deux triangles équilatéraux qui s'interpénètrent, l'un orienté vers le haut et l'autre vers le bas, de sorte que l'ensemble forme une étoile à six branches.

Selon *les notes annexes de Njeddo Dewal*[429], pour les Peuls et les Bambaras, c'est une figure de grande protection qui symbolise l'univers. En ésotérie musulmane,

> l'hexagramme est considéré comme la graphie géométrique
> du grand nom de Dieu : Allâh. La dernière lettre,
> le « hâ » (dont la forme stylisée est celle d'un triangle),
> sert à former le triangle montant, dit « triangle de la ferveur ».
> Les éléments verticaux des trois autres lettres (Alif-lam-lam)
> servent à former le triangle descendant
> ou « triangle de la Miséricorde divine »[430].

Nous avons la preuve de cette interpénétrabilité des deux figures dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité* où une autruche exécute une danse magique en traçant, autour des deux compagnons d'infortune, Bâ Wam'ndé et Siré, un hexagramme qui assure leur protection :

[429]Amadou Hampaté Bâ, Notes annexes de *Njeddo Dewal,* dans *Contes initiatiques peuls,* Abidjan, N.E.I et Stock, 1993, p.350.
[430]Amadou Hampaté Bâ, Ibidem.

> Le magicien ailé entama sa danse hiératique.
> Evoluant de gauche à droite, il traça un premier
> triangle dont il entoura ses protégés,
> puis un second triangle de forme inversée,
> obtenant ainsi une figure composée de six cases
> encerclant une septième case centrale.[431]

Cette démonstration de l'autruche montre toute la dimension ésotérique de l'hexagramme qui favorise une communication entre les hommes et les forces invisibles. L'aspect sacré de l'hexagramme se manifeste aussi lorsque Ba Wam'ndé, en difficulté, consulte un mystérieux crâne qui lui recommande de tracer un hexagramme sur le sol et de dire l'incantation suivante : « *''O merveilleux crâne d'un homme que je ne connais pas mais qui fut sans nul doute une personnalité sans pareille (…)'' Et le crâne parla* ».[432]

Il découle des exemples cités ci-dessus que les figures géométriques, à l'instar des nombres, ont une grande portée spirituelle dont l'interprétation relève avant tout de la compétence des devins, sorciers, hiérophantes et autres initiés.

Au même titre que les nombres et les figures géométriques, le temps du cheminement initiatique est un aspect qui suscite un intérêt particulier. Quelle symbolique revêt ce temps ? Combien de temps peut durer la quête de la connaissance ? Le temps de l'initiation correspond-il au temps ordinaire ?

[431]Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal,* dans *Contes initiatiques peuls,* Abidjan, N.E.I, 1993, pp.104-105.
[432]Amadou Hampaté Bâ, Idem, p.120.

Dans la plupart des civilisations africaines, le temps a un double symbolisme. On distingue le temps mythique et le temps profane. Le temps mythique est celui exploité habituellement dans les contes et récits mythiques. Il a la particularité d'échapper à la chronologie ordinaire et est mis en étroite relation avec le temps primordial. Il évoque l'ordre originel et se présente comme le temps des phénomènes insolites et merveilleux. A l'inverse, le temps profane, celui des humains, est considéré comme une grandeur mesurable fondée sur l'hypothèse de la constance de la vitesse de rotation de la Terre. Il est déterminé par l'attribution de normes conventionnelles, réglées par l'horlogerie et les calendriers. Pour évoquer le temps des origines, considéré comme le temps des ancêtres, les gardiens de la tradition ont recours aux mythes qui expliquent comment une réalité est venue à l'existence. Étant donné que le monde, l'homme et la vie, selon les mythes, *« ont une origine et une histoire surnaturelle et que cette histoire est significative, précieuse et exemplaire »*[433], les récits mythiques favorisent le retour au temps primordial et la projection dans son univers allégorique, celui des dieux et des génies.

C'est pourquoi, pour écrire ses récits, Hampaté Bâ s'appuie souvent sur des sources sacrées et a recours au langage symbolique. Les actions des personnages, dans ce cas, se situent dans un passé mythique, dans le temps cyclique des commencements dont parle Mircea Eliade dans ses analyses.

Le conte *Njeddo Dewal, mère de calamité*, sur ce plan, présente un intérêt particulier, en ce sens qu'il plonge l'auditeur ou le lecteur dans

[433]Mircea Eliade, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard (idées), 1983, p.31.

l'origine mythique des peuls, une origine proche de l'allégorie du jardin d'Eden et de la tour de Babel du mythe chrétien de la genèse :

> L'histoire se passe dans le Wâlo, au pays mythique de Héli et Yoyo où l'on ignorait ce qu'était passer une nuit sans souper. En ce pays, rien ne manquait : fortune, bétail ou céréales, tout s'y trouvait en abondance.
>
> On n'y connaissait aucun souci. (…)
>
> Tel était le pays où les Peuls vivaient riches et heureux[434].

Puis, comme dans la Bible chrétienne, ce bonheur paradisiaque se transforme en désordre et en perversion sous l'effet des facilités naturelles et des convoitises de l'égo surdimensionné des premiers peuls. Ce qui ne manque pas de déclencher la colère du Créateur Suprême, Guéno, qui, « *ayant décidé que le malheur recouvrirait les Peuls pervers, (…) entreprit de créer l'être qui serait l'agent de ce malheur* ». Ainsi fut créée Njeddo Dewal, mère de la calamité, sous la forme d'une fille monstrueuse, « *vilaine à voir, aux oreilles mal formées* ».

Il est facile de percevoir, en arrière-plan de ce récit, un système métaphysique qui établit un réseau de correspondances entre les mythes génésiaques de plusieurs peuples de la terre, à travers les allégories du péché originel, de la chute ou du paradis perdu. L'intérêt qui s'en dégage pour notre réflexion sur le phénomène initiatique, c'est que la plongée dans le temps mythique ou originel renvoie à l'éternelle question du principe de la dualité de l'homme, à la fois agent du bien et du mal et appelé à

[434] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, p. 15.

apprendre à vaincre le dragon du démon en lui pour accéder à la connaissance réservée aux initiés.

Dans *Kaïdara*, l'expression de la temporalité prend la forme symbolique du couple espace-temps fabuleux des origines mystérieuses, *« que la mémoire humaine ne peut situer exactement ni dans le temps ni dans l'espace. »*[435]. Le héros Hammadi y passe vingt et un ans de quête mystique, vingt et un ans de formation au langage des mythes et des dieux, avant de devenir un initié accompli, c'est-à-dire, en langage initiatique, « *un homme véritable* », car, selon Mircea Eliade, *« on ne devient homme véritable qu'en se conformant à l'enseignement des mythes, en imitant les dieux. »*[436]

Dans le dernier récit de la trilogie initiatique de Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, la symbolique du temps renvoie le lecteur ou l'auditeur au concept du temps métaphysique, correspondant à la durée du séjour dans l'au-delà de Hammadi, après sa mort, avant de ressusciter sous la forme physique de l'ancêtre de Jom-Jeeri. Cette résurrection se réalise, en effet, après une durée mesurable, selon le langage initiatique du conteur, en nombre de mois :

> Six centaines s'ajoutaient
> A cinq fois dix et un mois
> Tel était le temps qu'il passa en terre avant d'être sorti.[437]

[435] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.251.
[436] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op, cit, p.87.
[437] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, p.51.

Chez Bhêly-Quenum, la dimension symbolique du temps transparaît notamment dans les nouvelles *Oni Loni Jè* et *Promenade dans la forêt*. Dans la première nouvelle, le temps est présenté comme une donnée non mesurable et insaisissable qui se résume dans le nom d'initié du jeune garçon : Oni Loni Jè,[438] interprété par son initiateur l'oncle Atchê comme « l'instant bouclé circulairement actif hors du temps » :

> Instant perpétuel ignorant le temps
> Temps à chaque instant digéré par l'instant
> Se saisissant dans l'instant
> Je suis une ténèbre qui luit dans la lumière
> Qu'elle intensifie… [439]

La valeur du temps, dans ce contexte ésotérique, échappe à toute quantification comme le fait remarquer le jeune narrateur : *« instant perpétuel ignorant le temps »*. Cette dimension ésotérique du temps se retrouve aussi dans *Promenade dans la forêt*. En effet, après son séjour initiatique dans le Bois sacré, le jeune narrateur ne parvient pas à évaluer la durée de son absence à la maison ; car ce temps ne relève pas du temps des humains. Le récit du jeune garçon étant le fruit de ses rêves, on ne saura jamais avec exactitude la durée de son séjour initiatique. Dans ce récit, l'espace du déroulement de l'expérience initiatique, le bois sacré, prend plus d'importance que le temps de l'initiation.

A l'échelle de l'ensemble des écrits initiatiques des auteurs de notre corpus, l'espace, on l'a constaté, est inséparable du temps et s'appréhende

[438] Oni Loni Jè signifie en langue yorouba « le moment est venu »
[439] Olympe Bhêly-Quenum, « Oni Loni Jè », p227.

comme un lieu isolé, à l'abri des regards profanes, un lieu d'apprentissage, d'expérimentation et de transformation intérieure des initiés. D'une certaine manière, il représente pendant le temps de l'initiation, *« le cosmos, le monde organisé »*[440], l'univers sacral à l'intérieur duquel ont lieu les expériences reliant l'initié au plan supérieur des manifestations ésotériques ou spirituelles.

L'abondance des motifs symboliques évoquant le cosmos dans les œuvres du corpus retenu témoigne de l'importance de la fonction de l'espace dans le processus de l'initiation. Dans ces différentes œuvres, on l'a vu, l'accomplissement des différents initiés s'est déployé dans des lieux comme le monde souterrain ou le trou, la forêt, le fleuve, la mer, le bois sacré, la brousse, etc. Dans la tradition initiatique, ces différents espaces sont autant de motifs représentatifs de l'univers sacré. C'est cette symbolique que suggèrent le trou dans *Kaïdara*, la montagne dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, l'espace stellaire dans *L'éclat de la grande étoile*, le bois sacré dans *Promenade dans la forêt* et dans *Oni loni Jè*, le couvent dans *Les appels du vodùn*, la termitière dans la pièce éponyme, les profondeurs de la mer dans *La guerre des femmes*, puis la vallée des pestiférés dans *Le secret des dieux*. Ce qui se passe dans ces espaces initiatiques relève du domaine du numineux, hors de l'expérience humaine ordinaire, comme le fait remarquer Simone Vierne :

> Ce qui rapproche tous ces espaces, de l'enclos rudimentaire des primitifs au temple le plus orné [...] c'est qu'ils réalisent un espace dont les caractéristiques diffèrent de celles de l'espace tel

[440] Jean Chevalier et Alain, Gheerbrant *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969, p.414.

> qu'il est saisi par l'expérience. Il est en quelque sorte valorisé et ce qui s'y passe est hors de l'expérience commune.[441]

Les significations de ces lieux s'inscrivent généralement dans les cosmogonies des peuples qui les ont préservés et destinés à l'usage ésotérique. Le cadre spatial dans lequel se déroulent les rites d'initiation porte ainsi la marque de l'identité des cultures qui les pratiquent. Ainsi, l'espace, qui accueille l'initiation des différents héros mis en scène par Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, reproduit une symbolique propre à la culture d'appartenance de ces auteurs. Il en est de même pour l'expression de la symbolique du corps dans les œuvres des mêmes auteurs.

8-3-3 La symbolique du corps chez Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou

La symbolique du corps se lit comme une esthétique particulière dans les œuvres d'Olympe Bhêly-Quenum et de Bottey Zadi Zaourou. Cette esthétique se distingue, en effet, des canons auxquels sont habitués les lecteurs des œuvres négro-africaines. Chez Bhêly-Quenum, elle se structure autour du cadavre de Vicédessin, la mère d'Agblo, à l'occasion de son inhumation rituelle et, chez Zadi Zaourou, elle s'exprime dans la symbolique de la main de l'empereur Edoukou et de celle de Ouga, l'un de ses esprits protecteurs.

Dans *Les appels du vodùn*, Agblo, revenu au pays à l'annonce de la mort de sa mère, insiste pour s'impliquer dans toutes les étapes de son

[441] Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, 1987, pp. 14-15.

inhumation. C'est l'occasion pour lui de célébrer, à travers le cadavre de sa mère, la beauté et la profondeur hiératique des rituels d'inhumation des initiés vodùn. Il permet ainsi de découvrir progressivement la dimension ésotérique et rituélique du corps d'une initiée métamorphosée par la mort.

Le cadavre de l'initié, loin de susciter la peur, invite plutôt à une vénération. Cette enveloppe charnelle, pourtant vidée du principe vital, est investie d'une charge émotionnelle et spirituelle que nous décrit le narrateur. Le corps-cadavre entreprend, en effet, un dialogue avec son fils à qui il réitèrera ses derniers vœux :

> Il se vit nu, accroupi arc-bouté sur lui-même tel un fœtus dans le ventre du cadavre ; il lui fit soudain l'impression de reprendre vie et il entendait les battements du cœur maternel, la régularité de la respiration de Vicédessin ; la souplesse et la douceur des mouvements de ce ventre généraient l'échange des chaleurs. Instant de tendresse. Tête-à-tête dans une tranquillité sans pareille Agblo toute oreille entendait murmurer sa Vieille Fiancée :
>
> Oui, c'est bien ainsi
> C'est toi qui vas m'enterrer
> Tu es venu mon cœur s'en réjouit
> Agblo, mon fils…je vais te le répéter
> C'est toi qui me mettras dans mon cercueil
> Sois vigilant
> N'aie pas peur.[442]

Selon la volonté manifestée par ce corps inerte, seul son fils doit accomplir les derniers rituels qui le conduiront dans sa tombe. Au-delà de son aspect mystique, ce dialogue traduit la profondeur des liens qui ont

[442] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p.55.

existé entre la mère et son fils depuis sa conception. Kazaro Tassou déclare qu'entre Agblo, le fils et Vicédessin, la mère,

> le cordon ombilical devenu corde d'argent n'est pas coupé parce qu'il y a quelque chose qui transcende le thanatos[443] et qu'on appelle l'amour et qui se situe entre le cogito ergo sum rationaliste et le coeo ergo sum[444] (érotique en tant que pulsion de vie et non celui qui passe par le coït fusionnel qui devrait être «tapis de prière » pour l'élévation spirituelle)[445].

Le signe visible de l'amour qui existe entre la mère et l'enfant est ce lien permanent qui les unit. De facto, le dialogue qui s'établit entre les deux confirme ce lien matérialisé par le cordon ombilical, toujours vivace comme la corde d'argent[446] servant de relais à l'eau du milieu amniotique qui fut celui du bébé dans le sein de sa mère. On comprend, dès lors, que, tel un objet d'art, le corps de Vicédessin soit célébré par le narrateur-personnage qui confie tout son bonheur à son contact. Il lui rappelle la chaleur et l'attention que sa mère lui accordait pendant son enfance :

> Le corps de sa mère nue apparut sur une plaque d'acier, la paume de ses mains à plat sur ses cuisses aux muscles longs ; …Le corps nu, froid, rigide que la Mort exposait sous son regard était

[443] On peut insinuer même que, pour garder cet amour visible, il aurait pu solliciter de la tradition qu'elle permette la thanatopraxie (technique de l'embaumement des cadavres) ou encore la cryolisation (technique de congélation des cadavres).

[444] J Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, Quadrige-PUF, 1986, 320 p.

[445] Tassou Kazaro, « Image de la mère et de l'enfant dans le roman Les appels du vodùn » d'Olympe Bhêly-Quenum-Quenum, Université de Lomé, Togo, Revue du CAMES-Nouvelle Série Il, Vol. OU9N°2-2007(2eme Semestre)

[446] Le cordon d'argent ou la corde d'argent désigne, selon les occultistes, un lien subtil qui rattacherait le corps physique à un corps invisible appelé « corps éthérique » ou parfois « corps astral »[1], un peu comme le cordon ombilical rattache le fœtus au placenta. Ce cordon serait lui-même invisible... sauf à des médiums, voyants, rescapés de la mort. Ce serait en raison de sa nature luminescente, voire fluorescente électrique, qu'il est comparé à un éclat argenté et nommé assez communément « cordon d'argent » Cordon d'argent — Wikipédia.htm

> aussi beau que celui contre lequel il se blottissait parfois quand sa mère le lavait. Il prit conscience de son devoir d'entrer dans la trame et les arcanes d'un drame religieux dont l'acteur était ce corps relégué dans une cellule frigorifique de la morgue.[447]

Les raisons qui sous-tendent la détermination du fils à honorer les dernières volontés de sa mère apparaissent clairement. Grand initié lui-même, Agblo a très tôt appréhendé la portée et l'intérêt de la mission que sa mère lui a confiée comme dernière volonté. C'est ce qui explique les dispositions pratiques prises en vue de rendre un profond hommage à sa mère : il réunit les objets hiératiques nécessaires et amorce un rituel funéraire spécial qui ne manque pas de surprendre même les adeptes du vodoùn Alladahouin assemblés autour du corps de sa mère :

> Il ramassa à ses pieds la sabretache de tissage local qu'on voyait suspendue à son épaule depuis son arrivée, en sortit deux étuis en cuir d'où il tira deux couteaux en fer forgé de fabrication artisanale, les mit près du catafalque et se mit à se déshabiller lentement ; de l'assemblée fusaient de murmures d'inquiétude mais il n'entendait rien ; il se débarrassa de ses bagues, de ses lunettes et enleva son slip. Monde clos nudité absolue de l'homme pour la tenue essentiellement vêtu tel que l'Ordre l'exige. Il n'avait plus que son cache-sexe fait d'un cordon de chanvre tressé ceint à la taille servant de support au morceau de percale blanche passée entre ses cuisses. Pieds nus face au corps de sa mère, il murmura des mots inaudibles, ferma les yeux, joignit ses mains qu'il éleva lentement au-dessus de sa tête, les bras tendus vers l'infini du vide qu'il sentait en lui au cœur du silence lourd qui planait sur l'assistance. [448]

[447] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, pp.55-56.
[448] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, pp.484-485.

Il s'agit là, bien sûr d'un rituel funèbre différent de celui des adeptes du vodùn Alladahouin et que Agblo par devoir filial. La première condition de ce rituel, on le perçoit, est la nudité qui n'apparaît plus comme un signe de sensualité. La nudité rituelle représente ici le retour à l'état naturel, en harmonie avec le corps nu et inanimé de la mère, prêt pour l'inhumation.

Cependant, malgré les précautions prises par Agblo pour accomplir son rituel sacré, les grands prêtres se sont d'abord opposés à sa volonté de revoir le corps de sa mère, après les rites ésotériques. En réalité, métamorphosé par les rites intimes appliqués selon les coutumes propres aux adeptes du vodùn Alladahouin, le corps de Vicédessin, ne devrait plus être laissé à la portée des regards profanes. Cependant, rien n'a pu ébranler Agblo résolu à honorer les derniers souhaits de sa mère. A force d'insistance, il a fini par être admis dans le cercle des initiés vodùn assemblés autour du cadavre de Vicédessin.

Ce qu'il a découvert serait indescriptible aux profanes. Le corps avait subi des modifications rituelles destinées à accompagner la grande prêtresse dans son ultime voyage. Malgré sa force morale, Agblo est ému par l'appareillage du corps, mais il finit par comprendre la signification religieuse profonde du culte pratiqué par sa mère durant toute sa vie :

> Ses yeux se fixèrent sur l'ensemble de l'attirail hiératique et il vit, à l'état brut, la réalité du tragique auquel le sacré confère son intensité…en jugulant ensuite toute émotion, il ajouta, d'une voix, basse, pondérée, qu'il savait qu'aucun profane n'aurait pu être admis à jeter

> même un clin d'œil sur l'interdit qu'il avait sous ses yeux.[449]

Mais, une fois passé son état de choc, le corps de sa défunte mère, paré en initié du temps primordial, suscitera en lui un sentiment d'admiration filiale :

> Il admira sa Nandjinon[450] étalée sur un « kplapkpla[451] qui accueille tout élu à qui il est exigé de passer les quarante premières nuits après qu'il a été chevauché et possédé par le vodùn, afin qu'en lui meure sa vie d'avant l'irruption de la divinité. [452]

Enfin, le corps de la grande prêtresse avec son appareillage subit le dernier rituel funéraire :

> Ensemble ils se levèrent, prirent le corps avec son appareillage. Par trois fois ils le balancèrent de gauche à droite, sept fois d'avant en arrière, vinrent dans le couloir et se rangèrent près du cercueil posé sur trois chaises.[453]

Le corps de la mère, ainsi paré dans a tenue hiératique, est prêt pour l'initiation ultime, le grand voyage dans l'au-delà.

A l'opposé de Bhêly-Quenum, Zadi Zaourou a consacré son esthétique du corps à la symbolique de la main. Selon le *Dictionnaire des symboles*, la main « *exprime les idées d'activité, en même temps que de*

[449] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p.497.
[450] Mère en langue fongbé
[451] natte en fibre de palmier raphia
[452] Olympe Bhêly-Quenum, *Les appels du vodùn*, p.497.
[453] Idem, p.499.

puissance et de domination ».[454] Signifiant corporel, elle se lit également comme un emblème royal, un instrument de maîtrise et un signe de domination. Dans *La termitière* et *Le secret des dieux* de Zadi Zaourou, cette partie du corps est présentée comme étant à la fois un instrument d'oppression et de crimes et un symbole de l'exploitation des pouvoirs occultes du monde de l'initiation au service du mal. Bottey Zadi Zaourou y a recours et en fait un langage esthétique de dénonciation du pouvoir despotique dans les pays africains. Le dramaturge explique que, dans *La termitière*, le pouvoir a trois têtes : le Monarque, Ouga et Woudigô. Ouga est la force vitale du Monarque et Woudigô, « l'esprit dévoreur de cerveaux »[455]. Les deux esprits aident le Monarque dans ses dérives et le protègent contre toute perturbation extérieure. Ouga joue le rôle de « la main de fer ou de « la main d'effroi » du Monarque. Il est, en effet, l'instrument d'oppression du peuple réduit au silence. Il intervient à volonté pour frapper et anéantir les opposants au pouvoir politique, pour commettre des crimes gratuits sous le regard impuissant du peuple apeuré. La pièce est parsemée de détails sur l'isotopie de la terreur, symbolisée par la main de Ouga : « *la main pouvait surgir de l'ombre et frapper l'aïeul aussi bien que la fille »*[456]*, « mains et regards sacrilèges »*[457]*, « Ouga ne tarde pas à vaincre de sa main diabolique »*[458]*, « une main, sortant on ne sait d'où s'abat sur lui… La main mystérieuse s'abat sur l'épaule de l'initié… Ils retrouvent les tâches de sang, les touchent au passage de la*

[454] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Op, Cit, *Dictionnaire des symboles*, p.599.
[455] Zadi Zaourou, « Introduction » de *La termitière*, p.31.
[456] Zadi Zaourou, Idem, p.95.
[457] Idem, p.101.
[458] Idem, p.110.

main »[459]*, « Ouga tend sa main meurtrière et gronde….et lance la main d'effroi en direction du peuple effrayé »*[460]*« Ouga dégage sa main droite et foudroie son adversaire qui s'effondre »*[461]

Dans *Le secret des dieux* l'auteur a également recours à la symbolique de la main pour révéler la terreur que vivent les hommes sous le règne d'Edoukou-Roi : *« Il mendie, le peuple la main tendue, le regard éteint, le corps brisé »*[462]*, « son index rageur »*[463]*, « l'empereur lui ferme brutalement la bouche d'une main vigoureuse. »* [464]

Il est facile de percevoir, à travers cet extrait, comment le peuple, zombifié par la politique de terreur de l'empereur, tend la main, « le corps brisé », tandis que le tyran lui-même pointe sur lui « son index rageur », soutenu par ses esprits protecteurs, Ouga et Woudigo. C'est cet univers de tragédie et de psychologie torturée, voire de traumatisme, que révèle l'art dramatique de Bottey Zadi Zaourou, un art qui s'appuie sur l'esthétique de la symbolique initiatique de la main de terreur pour rendre compte des misères et des frustrations dont les peuples africains sont victimes.

* *

*

[459] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p.117.
[460] Zadi Zaourou, Idem, p.121.
[461] Idem, p.122.
[462] Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p.56.
[463] Idem, p.60.
[464] Idem, p.142.

Dans l'analyse que nous venons de faire du langage symbolique appliqué à l'expression du phénomène initiatique dans les œuvres d'amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou, nous avons relevé, chez les trois auteurs, des convergences esthétiques autour de l'expression des symboles majeurs réunis dans le statut de maître d'initiation, représentant du bien (Kaïdara, La grande étoile, Atchê, la Termitière, Mamie Wata), et dans le statut de d'opposant à la quête initiatique, représentant du mal (Njeddo Dewal, Djessou, Ouga). Puis des convergences esthétiques ont été observées aussi dans le traitement des symboles d'appoint tels que les nombres, les figures géométriques, et dans le traitement de l'espace et du temps.

Quelques particularités esthétiques ont cependant été observées au sujet de l'esthétique du corps de l'initié vodùn chez Bhêly-Quenum et au sujet de la symbolique de la main de l'initié ou du monarque chez Zadi Zaourou. En somme, le langage symbolique choisi chaque écrivain pour exprimer le phénomène initiatique traduit son engagement à rendre compte de la poétique du sacré qui constitue le point focal du chapitre neuvième que nous nous proposons d'aborder à partir de maintenant.

CHAPITRE NEUVIEME : POETIQUE DU SACRE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU

Après avoir consacré le chapitre précédent au langage symbolique dans l'écriture initiatique chez Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, nous étudierons dans le présent chapitre les particularités esthétiques, notamment la poétique du sacré, qui sous-tendent leurs œuvres. Au-delà des convergences dans le traitement de l'initiation, il émerge des œuvres d'importantes marques d'originalité propres à chacun des écrivains. L'examen de la démarche esthétique qui caractérise l'écriture des fictions narratives et du théâtre didiga révèle que les œuvres que nous proposent les trois auteurs résultent d'une abondante exploitation des richesses culturelles propres à leur culture d'appartenance. Aussi, remarque-t-on chez Hampaté Bâ, une poétique plutôt caractéristique du conte initiatique peul et/ou bambara. L'originalité de l'écriture chez Bhêly-Quenum procède

d'une initiation religieuse propre à l'aire culturelle béninoise. Enfin, les particularités esthétiques chez Zadi Zaourou résultent de l'apport du didiga traditionnel.

Afin de mieux cerner le contour de ce que nous appelons la poétique du sacré en relation avec l'initiation dans ce chapitre, nous jugeons utile de revenir brièvement sur le concept de sacré, sommairement abordé dans la première partie de la thèse.

Le sacré, nous l'avions vu, désigne ce « *qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (par opposition à ce qui est profane) et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse* ». C'est également ce *« qui est digne de respect absolu, qui a un caractère de valeur absolue »*.

Le sacré désigne ce qui est inaccessible, indisponible, mis hors du monde normal, des choses ordinaires et communes. Tout ce qui s'oppose essentiellement au profane et peut être objet de dévotion et de peur, relève du sacré. Le sacré apparaît comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (les objets de culte), à certains êtres (le roi, le prêtre), à certains espaces (le temple, l'église) etc. C'est, comme le souligne Roger Caillois, *« une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient la leur ajouter »*[465].

Ce qui relève du sacré n'est pas à la portée des personnes non préparées pour l'accueillir. Le secret renforce le sens du sacré et lui confère plus de respect. La notion du sacré est ainsi liée à celle du secret et de l'interdit. Dans les sociétés ésotériques, celui qui entreprend un

[465] Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Editions Gallimard, 1950, p.25.

cheminement initiatique entre dans le secret des choses sacrées qu'il découvre au détour des symboles rencontrés. Le sacré est considéré comme ce qui est caché au profane et révélé à l'initié. Le sacré constitue avec le secret et l'interdit, les fondements du phénomène initiatique qui va de pair avec l'éducation dans les sociétés traditionnelles africaines. Le néophyte qui se prépare à l'initiation religieuse ou mystique est soumis à la loi du secret au moyen d'épreuves diverses. Sa formation ou son parcours est assuré (e) par des paroles, des hymnes, des chants et des danses rituelles. Nous ambitionnons ici d'analyser l'esthétique de ces différents motifs esthétiques.

9-1 La poétique du sacré chez Amadou Hampaté Bâ

La trilogie narrative d'Amadou Hampaté Bâ apparaît comme l'expression d'une tendance poétique qui met en exergue l'attachement de l'auteur à la poésie sacrée qui se manifeste par une abondante utilisation d'images chargées de musicalité. D'une façon générale, la lecture des contes initiatiques permet de constater que l'auteur, à l'instar des artistes de l'oralité, inscrit ses textes dans la rythmique de la culture peule ou bambara. Ce sont souvent des genres de poèmes ou de refrains à formules mystérieuses ou incantatoires et contenant des principes fondamentaux de la philosophie traditionnelle. Les différents personnages ont recours à ces formules pour manifester le pouvoir de la parole libératrice des énergies cosmiques. L'invocation des éléments de la nature par les grands initiés est

censée déclencher des signes qui échappent parfois à la raison cartésienne. Geneviève Calame-Griaule observe à ce propos que « la *valeur religieuse de la parole procède de l'intention du sujet parlant d'établir la communication avec les puissances surnaturelles ou les forces spirituelles, généralement dans le but d'en obtenir quelque chose* »[466]. La sorcière calamiteuse dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité* y a recours pour dérouter son adversaire. C'est justement ce qu'illustre l'extrait suivant :

> O esprit été été, (…)
> O esprit Nenye-Nenye (…)
> O esprit ludendyaw (…)
> O esprit keefadyaw, (…)
> Venez, O esprits ! J'attends votre action
> Du treizième au vingt et unième jour
> De la prochaine lunaison.[467]

Le conteur illustre ainsi la force incantatoire du verbe sacré qui, prononcé dans un certain état d'esprit, entraîne des réactions positives ou négatives selon le cas. Les mots, dans ce poème-verset incantatoire, sont investis d'une force mystérieuse. De la répétition anaphorique qui le structure surgit le pouvoir de la grande sorcière, décidée à en découdre avec le jeune Bagumawel. La force mystérieuse qu'elle libère procède de l'introspection mystique qu'elle opère. De cette descente au fond d'elle-même jaillit, un peu comme chez Marc Tingo le héros de *L'initié* d'Olympe Bhêly-Quenum, cette énergie qui transforme ses obstacles en succès. Cette allusion au verbe sacré transparaît également dans *Kaïdara*. On verra alors l'un des personnages compagnons de Hammadi, paniqué par la présence

[466]Calame Griaule, Ethnologie et langage : *La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965.
[467] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, pp.179-180.

insolite d'un scorpion énorme, invoquer le nom premier de son être en vue de repousser l'énorme bestiole qui les menaçait :

Ö miens organes visuels !
Ö mienne poche digestive !
Ö miens intestins d'évacuation !
Ö miens nerfs de résistance !
Ö colique, ô constipation,
Ö entérite et échauffement ![468]

Selon Hampaté Bâ, ces incantations magiques qui relèvent de l'ésotérie peule visent à délivrer l'individu des forces du mal. C'est ce que nous révèlent d'ailleurs les notes d'escorte de l'auteur qui considèrent cette invocation comme une protection naturelle contre le mal.

S'inscrivant dans la même dynamique, ce poème-verset incantatoire, chargé d'images et de musicalité, plonge autant l'initié que le lecteur dans l'univers mystérieux de l'initiation traditionnelle.

Le personnage-avatar de Kaïdara (Le petit vieux) fait allusion à la loi de « *l'entre-dévorement universel* » [469] et surprend Hammadi qui, émerveillé, s'abstient de tuer le pou qui a sucé le petit vieux. Ce dernier ne condamne point l'insecte qui vit en parasite sur l'homme ; il lui trouve plutôt raison :

J'ai mangé du poulet et le pou m'a mangé…

[468] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.257.
[469] La loi de l'entre-dévorement universel, selon les précisions apportées par Hampaté Bâ, est très proche de celle de l'anéantissement des onze forces l'une par l'autre : la pierre est fendue par le fer ; le fer est fondu par le feu ; le feu est éteint par l'eau ; l'eau est asséchée par le vent ; l'homme triomphe du vent ; l'ivresse anéantit l'homme ; le sommeil tue l'ivresse la mort tue le sommeil, mais la survie de l'âme anéantit la mort.

Jette mon mangeur à terre.
La terre le mangera un jour
La vie est ainsi faite.
Le termite ronge la racine
La poule avale le termite
L'homme mange la poule,
Le fauve mange l'homme.
La terre, patiente, attend
(…) la vie sur terre
consiste à se regarder
Et à s'entre-dévorer.
Nous nous mangeons,
Nous nous remangeons
Et la terre nous mange finalement ».[470]

Rythme et musicalité du verbe poétique caractérisent également le conte *L'éclat de la grande étoile* dont le conteur a proposé une version en vers, en plus de la version en prose. De nombreux passages traduisent ainsi cette volonté de l'auteur de rendre compte du caractère sacré des contes ou des récits mythiques dans les traditions africaines caractérisées par l'oralité. Nous avons, par exemple, l'éloge adressé au nouveau roi, élevé au rang des grands initiés par le Silatigui Bagumawel:

O toi, roi,
Qui que tu sois devenu, tu ne sais ce que tu es
Et il ne t'est point donné de comprendre
et de discerner
Ce qui fut mélangé et dispersé, qui germa
Et devint les neuf grandes positions
Un sage parmi les vauriens ;
Un sage parmi les humains
Un sage parmi les sages
Un humain parmi les vauriens
Un humain parmi les humains,
ses pairs
Un humain parmi les sages
Un vaurien parmi les vauriens ;

[470] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.323.

Un vaurien parmi les humains ;
Un vaurien parmi les sages ».[471]

Le conteur revient, dans ce poème, sur les différentes positions qui caractérisent l'échelle des valeurs dans la société peule. En effet, on distingue neuf grandes positions réparties en trois classes : la classe supérieure, celle des sages, la classe moyenne, celle des humains et la classe inférieure, celle des vauriens. Les sages ou nobles sont doués et très intelligents. Ils ont, en conséquence, des pensées très élevées et fondées sur la valeur morale dont leur place sociale est le reflet. Les humains sont faibles et manquent de rigueur face aux lois cosmiques qui gouvernent le monde. Toutefois, ces humains, considérés comme personnes médianes peuvent suivre et imiter, au besoin, les sages pour comprendre afin de se purifier de la perversité du monde. Cette classe est considérée comme la plus digne de pitié, car les hommes ne parviennent pas à résister aux vices qui souillent l'âme. La dernière classe, celle des gens médiocres, ne jouit d'aucun intérêt particulier étant donné que les hommes appartenant à cette classe n'ont aucune chance de sauver leur âme de la perversion. Dépourvus de toute humilité, ils n'envisagent point d'améliorer leur condition. Ils ne vivent que pour satisfaire leurs instincts pervers et nourrissent leurs cœurs de méchanceté.

L'objectif de ce poème est de mettre en garde Jom-Jeeri, le futur roi, contre les ignominies susceptibles de corrompre son âme et sa gouvernance. Il est invité à s'élever davantage, pour devenir le « *sage parmi les sages* ».

[471]Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara,* p.78.

D'un autre côté, on remarque que la charge ésotérique de ce poème réside dans les répétitions anaphoriques qui confèrent au texte une certaine progression dans l'évocation des trois états de la personnalité que le futur roi, en tant qu'initié, est appelé à maîtriser : l'état de vaurien, celui d'humain, puis celui de sage. Le sage incarne la vérité, l'humain, l'effort permanent et le vaurien, dépourvu de tout rayon lumineux, végète dans ses bassesses. Il est prédestiné à cette vie sans sagesse car son foyer mental gouverné par la pensée, la volonté et l'action, est défaillant.

Enfin, le conteur insiste à travers ce poème-verset sur la fonction initiatique du conte destiné à élever le niveau de conscience du public qui discerne le contenu des messages du conte en fonction de son âge et de son degré de maturité.

C'est justement ce caractère complexe du conte qui explique qu'à l'origine, il n'est pas déroulé « *par n'importe qui, mais par les personnes âgées, dotées d'expériences et de certaines connaissances.* »[472] Le conteur n'est donc pas, *stricto sensu*, un profane. Il est lui aussi un initié à plusieurs titres : initié aux arcanes de la science des sages par son âge et ses expériences, puis initié à l'art de dire la parole devant un public dans la tradition héritée des griots de la famille ou de la tribu.

Soucieux de rendre compte des richesses de cette tradition de l'oralité et de les préserver, Amadou Hampaté Bâ compose ses récits en s'inspirant des schémas traditionnels de l'art de dire la parole sacrée au moyen de récits allégoriques ou mythiques. Educatifs et initiatiques, ces récits offrent une variété de formules qui révèlent l'éloquence et la

[472] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.78.

dextérité des conteurs issus de l'aire culturelle peule et bambara. Le conte *Njeddo Dewal, mère de la calamité* installe le lecteur dans un texte poétique qui fait office de préambule :

> Conte, conte, je veux conter un conte !
> Laissez-moi me coucher sur le dos et faire pantal[473]
> Plonger dans la parole et y nager à grande brassées
> J'y nagerai, et mes pieds battant l'eau feront puntu-panta.
> Ce que je m'en vais dire est plus merveilleux qu'un songe !
> Pourtant, ce ne sont pas des balivernes,
> C'est la langue qui fait éclater la parole !
> Ce n'est pas la ruse qui actionne ma langue,
> Elle tinte plus clairement que la cloche royale,
> Elle montre la route mieux qu'un guide avisé.
> Ma parole intéressera tous les doués d'intelligence,
> Tous ceux qui méditent et réfléchissent.
> Ce conte est un conte mâle.
> A l'écouter, parfois, certains en attrapent la fièvre…[474]

Le conteur, à travers cette formule, sollicite l'attention et l'adhésion de l'auditoire. Il exploite ses ressources d'élocution pour attirer l'attention sur le contenu didactique de sa « parole » au sens multiple, portée par sa langue qui tinte plus clairement que la cloche royale et qui montre mieux la route qu'un guide avisé.

[473] Selon les notes d'escorte, « pantal » désigne cette position de détente traditionnelle : étant couché sur le dos, une jambe est repliée vers soi en gardant la plante du pied au sol ; l'autre jambe est repliée à horizontale, genou vers l'extérieur, le grand pied venant reposer sur la hanche opposée, dessinant une sorte d'équerre.

[474] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, Ibidem.

Kaïdara, le second conte du corpus, respecte le même schéma traditionnel qui caractérise les contes dans les sociétés africaines. Aussi, lit-on à l'entame du récit :

> Conte, conté, à conter…
> Es-tu véridique ?
> Pour les bambins qui s'ébattent au clair de lune,
> Mon conte est une histoire fantastique.
> Pour les fileuses de coton pendant les longues nuits
> De la saison froide, mon récit est un passe-temps
> Délectable.
> Pour les mentons velus et les talons rugueux,
> C'est une véritable révélation.
> Je suis à la fois futile, utile et instructeur.
> Déroule-le donc pour nous…[475]

Le conteur, par ce préambule, rappelle les différentes catégories de gens qui composent son auditoire. Il s'agit des adolescents, ceux qu'il appelle « les bambins qui s'ébattent au clair de lune », des femmes, celles qui, la nuit, filent du coton et enfin des hommes, « les mentons velus et les talons rugueux ». Le message s'adresse à chaque catégorie sociale qui le discernera suivant sa maturité et son intelligence. On pourrait dire que les adolescents perçoivent moins la portée didactique des contes que les femmes et les hommes. C'est ce qui amène le conteur à faire remarquer que le conte est à la fois « *futile, utile et instructeur* » : « futile » pour ces bambins qui s'ébattent au clair de lune ; « utile » aux femmes qui en tirent certainement des leçons de vie et « instructeur » pour les hommes adultes

[475]Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.251.

soumis à l'école des épreuves de la vie. Il en est ainsi parce que, dans les traditions des aires culturelles de l'Afrique au sud du Sahara, le conte est censé porter par les dieux, les génies et les esprits qui leur donnent sens et vitalité, comme l'explique Samuel Tossou dans l'analyse ci-dessous :

> Dans la socio-anthropologie des africains, le conte n'est pas toujours considéré comme une fiction…Dans les aires culturelles du sud du Bénin et du Togo, le conte viendrait de « Fêtomé », un endroit mythique où personne n'est jamais allé. Fêtomé est un lieu sacré, chargé de mystères et de toutes les expériences. Le conte est alors l'histoire des esprits, des puissances et des archétypes qui gouvernent le monde.[476]

Si la formule d'ouverture est la porte d'accès au conte, la formule de clôture en est la porte de sortie. Ainsi, à l'ouverture comme à la clôture, le conteur manifeste son talent de communicateur. Cependant, à l'opposé du préambule traditionnel qui contraint à l'attention et à l'écoute, la formule de clôture libère l'auditoire qui médite sur la moralité du conte.

Les formules de clôture, tout comme celles qui introduisent le conte, héritent fortement des réalités culturelles et traditionnelles de la cosmogonie peule et bambara chez Hampaté Bâ. Dans le premier conte du corpus, *Njeddo Dewal, mère de calamité*, nous pouvons retrouver la chute du texte qui fonctionne comme la clôture du récit. Le conteur confesse qu'il est loin d'être le créateur du texte qu'il a dit et, pour cette raison, il le dépose pour que d'autres conteurs se l'approprient pour le bonheur de la

[476] Samuel Tossou, ''Le conte théâtralisé chez Jean Pierre Guingané ou l'art à la frontière des genres '' in Revue *Littératures et civilisations,* n°4, août 2016, p. 29.

communauté. Sous des traits humains, le conte abandonne le conteur pour d'autres cieux :

> Là où m'a trouvé le conte de Njeddo Dewal, là il me laisse. Quant à lui, il poursuit sa route sur l'aile du temps vers des lendemains qui ne cesseront de se renouveler, vers de nouvelles oreilles qui ne cesseront d'écouter, vers de juvéniles intelligences qui ne cesseront d'interpréter ; d'adapter et de mettre en pratique.
>
> Ainsi marche la vie, à petits pas ou rapidement, à la rencontre de la mort qui, elle aussi, s'approche à petits pas, ou plus rapidement.[477]

A l'instar du premier conte, *L'éclat de la grande étoile* se termine par une formule de clôture présentée ici sous la forme d'un texte.

> C'est ici que m'a trouvé ce récit ;
> C'est ici qu'il me laisse au milieu des tessons,
> Des amphores fêlées, des calebasses brisées,
> Répandus sur la route pour arrêter
> Le misérable dont le gros ventre est pareil au soufflet de la forge.
> C'est le roi tout puissant qui fait périr les pousses de mensonges
> Lui qui fait germer la paix, la fait grandir et fleurir,
> S'épanouir les fleurs s'exhaler leurs vertus plénières
> Pour donner des fruits suaves, parfumés, qui n'écœurent point
> Afin que quiconque en mange soit rassasié et plus jamais n'ait faim.
> Telle est la paix enveloppant la paix et c'est cela la paix. [478]

[477] Amadou Hampaté Bâ, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, p. 239.
[478] Amadou Hampaté Bâ, *L'éclat de la grande étoile*, p. 88.

Le récit, visiblement, abandonne son conteur qui se retrouve désormais seul au « *milieu des tessons…répandus sur la route* ». En tant qu'initié à l'art de dire la parole des sages, il est invité à résister aux travers de la société qui pourront empêcher son épanouissement. Symboliquement, il porte la parole du conte, *« Roi Tout-Puissant qui fait périr les pousses de mensonges* ». En disant le conte, il « *fait germer la paix, la fait grandir et fleurir* ». En dehors de l'art du conte, de nombreux autres procédés de style concourent à l'expression de l'esthétique dans les trois contes de Hampaté Bâ et fondent leurs caractères à la fois mythique, symbolique, allégorique et métaphorique. Loin de prétendre en faire un inventaire exhaustif ici, nous essayerons d'en donner quelques exemples significatifs dans *Kaïdara*.

Quoique publiée en prose, la version de Kaïdara que nous avons exploitée dans le présent travail reste très poétique. C'est ce que justifie l'abondance des images, des chants, des litanies, des complaintes, etc., qui la ponctuent. Les aptitudes réclamées du conteur sont bien évidemment proches de celles du poète. En guise d'illustration, le chant ci-dessous, fredonné en chœur par des êtres fabuleux, constitue, autant pour les voyageurs du conte que pour l'auditoire, une poésie initiatique par son contenu métaphorique et didactique :

> Les êtres sont prisonniers,
> Prisonniers de la mort implacable.
> La mort égrène le temps…
> L'air avive le feu…
> Les âmes célèbrent l'office…
> Les justes paient la dîme…
> D'où venez-vous, rejetons de Nâgara ?
> Qui êtes-vous, animaux bipèdes ?[479]

[479] Amadou Hampaté Bâ, *Kaïdara*, p.275.

Dans ce morceau poétique, l'auteur résume la fragilité de la destinée humaine. Cette philosophie est également partagée par la complainte de Hammadi, l'un des trois compagnons de voyage au mystérieux pays de Kaïdara :

> La vie et la mort sont en nous
> Elles y luttent l'une contre l'autre
> Comme l'eau lutte contre la terre
> Et la terre contre l'eau.
> A chaque avance sur la droite
> Correspond une retraite sur la gauche.
> Tout gain à l'est se paye
> Par une perte à l'ouest.
> Notre désir de savoir
> Est un feu en nous allumé.
> Le vent de votre science
> Souffle et l'avive davantage. (…)
> Nous venons d'une gouttelette
> Tombée en pluie merveilleuse
> Dans une cavité secrète et fertile.
> Nous allons vers la disjonction,
> Vers la putréfaction,
> Vers le retour à la source.
> Nous sommes des créatures créées créateurs.
> Nous n'avons pas failli sur la route.
> Nous avons demandé la paix. Nous allons vers Kaïdara.[480]

Comme on peut s'en apercevoir, ce poème est bâti sur un ensemble de procédés de figuration, de métaphorisation et de parallélisme. Les deux premiers vers qui l'ouvrent affirment l'existence en tout homme du principe de la lutte entre la vie et la mort et, par métaphore, confèrent à ces deux entités abstraites des attributs d'êtres vivants. Suivent une série de

[480] Idem, pp.275-276.

comparaisons, de personnifications et d'antithèses qui induisent et prolongent la métaphore de la lutte entre la vie et la mort, entre les divers ordres de la nature et de la vie : oppositions terre/eau, droite/gauche, gain/perte. La métaphore du désir de savoir, symbolisé par le feu, permet au conteur de souligner la ressemblance entre le désir de savoir et le feu que le vent de la science avive. En outre, la gouttelette tombée en pluie merveilleuse est une belle image du liquide séminal qui se féconde dans la matrice symbolisée par la cavité secrète et fertile. Enfin, le parallélisme transparaît dans les deux vers qui expliquent la loi naturelle de la dualité qui gouverne toute entreprise humaine :

> A chaque avance sur la droite
> Correspond une retraite sur la gauche.
> Tout gain à l'est se paye
> Par une perte à l'ouest

Ce que nous pouvons retenir ici, c'est que, dans *Kaïdara* comme dans l'ensemble des récits initiatiques d'Amadou Hampaté Bâ, le langage poétique fonctionne comme un canal d'expression du sacré et de l'esthétique de l'oralité tout autant que les hymnes sacrés dans *Les appels du vodùn* d'Olympe Bhêly-Quenum.

9-2 La poétique des hymnes vodùn dans *Les appels du vodùn*

La dimension esthétique de l'écriture de Bhêly-Quenum se trouve élargie par la constance des hymnes vodùn dans son roman. Comme il le dit lui-même, ces hymnes ne procèdent pas que de son imagination, ils sont recueillis, transcrits et traduits, par devoir de mémoire pour sa mère, grande prêtresse vodùn :

> Fils d'une Africaine qui fut aussi une Grande Prêtresse du Vodùn, j'ai passé ma prime enfance dans un couvent où les hymnes qu'au crépuscule comme à l'aube les initiés adressaient à leurs divinités imprégnaient le bébé que j'étais. Bien que baptisé assez tôt parce que mon père était catholique et que je sois chrétien convaincu, les chants de l'univers vodou auquel j'ai plus tard consacré une étude d'anthropologie culturelle sont restés consubstantiels à mon ipséité. [481]

La qualité de ces hymnes, transcrits selon l'auteur, pour la première fois, dans la littérature négro-africaine et traduits dans le roman *Les appels du vodùn*, nous amène à considérer cet effort de transcription/traduction comme « *un travail de sociologue, doublé d'une dimension d'anthropologie culturelle* »[482], dans le souci de valoriser ce genre oral issu de la littérature sacrée.

Si l'hymne se définit comme un « *chant, un poème à la gloire des dieux, des héros*. »[483], ou encore comme une louange en vers adressée à une divinité et souvent associée à un rituel, alors les hymnes psalmodiés par les adeptes au sein du couvent alladahouin, dans *Les appels du vodùn*, fonctionnent comme des poèmes et des panégyriques à la gloire du dieu fondateur du culte alladahouin et de son hiérophante Hùgbonon Soukpô. Ces hymnes se déploient et se lisent comme de longs poèmes épiques, destinés à construire et à diffuser un fondement mythique autour de la confrérie et de son fondateur, ainsi que le montre l'extrait ci-après :

---

[481] « Rituel vodùn dans L'Iliade et l'odyssée d'Homère », Olympe Bhêly-Quenum (Conférence de Lecce) consulté en ligne www.http://obhelyquenum, [consulté le 10 septembre 2016]

[482] « La Littérature béninoise » in *Notre Librairie*. Revue du Livre, Afrique, Caraïbes, Océan Indien; N° 124, octobre - décembre 1995, consacré à p.119.

[483] www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/h/hymne.html (consulté le 17 août 2016)

Tôxhlixhâsou
La grue des fleuves
Oiseau des dieux,
Secouant son aigrette de feu
A poussé un cri
Dans hunxwé endormi!
C'est dans son sommeil
Que le mâle To xhlixhâsou
Des bords du fleuve sacré
A fait retenir un cri singulier.
Et la confrérie du cloître endormi
A perçu un air d'angoisse
Dans le cri mâle
De To xhlixhâsou
Hùgbonõ Soukpô
Entrevoyant la volonté
De la divinité en a frémi
Le dieu dans le rêve de son
Grand Prêtre s'est présenté
Avec un rameau
Signe de sa volonté
Emblème de son ordre
Hùgbonõ Soukpô
Frémit encore
Il trembla même
O Hùgbonõ Soukpô
Grand Prêtre mystagogue
Initiateur des initiés
To xhlixhâsou a poussé un cri
Et Hùgbonõ Soukpô lui-même
A entendu le cri divin
Au cœur de son profond sommeil. […]
Le divin mâle To xhlixhâsou
A encore fait entendre
Ses mâles accents
Dans la nuit profonde
Il a dit :
Hùgbonõ Soukpô il te faut
Des pensées profondes
En guidant même
Dans la nuit profonde
Sauvegarder Kpatèkomè
N'ai-je pas besoin

D'un Grand Prêtre
Aux pensées hardies
Qui sauvent le pays
De la profondeur des nuits ? […]
O Grand Prêtre Soukpô
Nous te rendons grâce
Tu as transmis
Le divin message
D'un côté comme de l'autre
Le sang a coulé.
Tu nous as guidés
Sans faiblesse
A la victoire
Tu nous as conduits.

Au-delà de son aspect esthétique, l'hymne à Alladahouin fonctionne comme une parole vivante où le langage devient l'« *expression par excellence de l'être-force et le déclenchement des puissances vitales et principe de leur cohésion* »[484]. Les termes utilisés sont chargés de signification mythique, historique et métaphorique. Ils évoquent le rôle historique de l'hiérophante Hùgbonon Soukpô dans la libération de la confrérie. Ils soulignent enfin la dimension métaphorique de cette lutte de libération qui débouche sur la morale de la défense de l'honneur et de la patrie par les initiés vodùn, ainsi que l'explique le grand prêtre Hùgbonon Soukpô lui-même à la fin de l'extrait suivant :

Ce qu'il y a de plus profond
Au pays des Alladahwensi
Hùgbonõ Soukpô l'a dit aussi :
La richesse et la profondeur
D'un pays c'est l'homme profond
En chacun de ses enfants
Celui qui sait se lever

[484] Thomas (L. V.), R. *Luneau, La terre africaine et ses religions*, consulté en ligne, www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1976_num_46_1_1783_t1_0272_000_1 (consulté en ligne le 24 février 2017).

Se ceint la taille
Et dit non à toute oppression.

Les paroles de ces hymnes vodùn sont également créatrices de mythes qui résistent à l'usure du temps. Dans les couvents vodùn, ces chants sacrés jouent un rôle capital. Etant donné que, dans les chants, nous sommes nous-mêmes l'instrument qui produit les sons, l'initié se révèle davantage à lui-même à travers les hymnes vodùn qui produisent des effets très puissants sur son corps physique et sur son âme. C'est pourquoi, il est essentiel de retrouver la fonction mystique des hymnes en s'intéressant aussi bien à leur mélodie qu'aux paroles prononcées.

L'hymne retenu pour cette analyse, comporte, nous semble-t-il, trois principales parties : l'appel divin à la défense de la confrérie, la lutte épique contre l'envahisseur et la célébration de la victoire des initiés.

La première partie fonctionne comme un prélude qui rappelle le songe de Hugbonon Soukpô et l'appel divin de l'oiseau mythique, qui a poussé un cri au fond de la nuit pour prévenir le grand prêtre :

Tôxhlixhâsou
La grue des fleuves
Oiseau des dieux,
Secouant son aigrette de feu
A poussé un cri
Dans hunxwé endormi!
C'est dans son sommeil
Que le mâle To xhlixhâsou
Des bords du fleuve sacré
A fait retenir un cri singulier.

Ce cri singulier est destiné à attirer l'attention de Hùgbonõ Soukpô sur le danger imminent qui plane sur la confrérie des Alladahwensi. C'est

un grand signe qui va déterminer les convictions et la vaillance du grand prêtre. En initié expérimenté, il déchiffre sans difficulté le message de l'oiseau mythique, émanation de la divinité : une armée de profanes, « vandales et barbares », (qui) avance à grands pas pour rompre l'ordre originel de la communauté vodùn :

Et la confrérie du cloître endormi
A perçu un air d'angoisse
Dans le cri mâle
De To xhlixhâsou
Hùgbonõ Soukpô
Entrevoyant la volonté
De la divinité en a frémi
[…]
« Profanes, vandales, barbares
Approchent
Armés ils se ruent
Qui ne croient en rien !
Ils viennent
Ö à grands pas ils avancent
Armés de chose terrible
Ils se précipitent
Décidés à l'attaque.

A la suite de cet appel, la deuxième partie de l'hymne met en scène les combats épiques du grand prêtre déterminé à défendre ses fidèles. Il se met à la tête de l'armée des Initiés pour défendre non seulement le pays, mais aussi et surtout l'intégrité de la confrérie. La lutte, comme le montre le lexique utilisé dans le poème, est sanglante : *« Abattez les profanateurs », « lutte insurrectionnelle », « bataille sans merci », « vaincre ou disparaître », « tuez les ennemis des divinités »,* etc. Elle témoigne de la bravoure et de la ténacité des initiés de la confrérie Aladahwen, qui ne reculent devant aucun obstacle pour préserver leurs

lieux saints. Mais au-delà de la tonalité lyrique de ces hymnes, dont la poésie est soutenue par un récit mythique, on remarque également une affliction qui les rapproche des élégies antiques :

Voilà le prélude
Adeptes, prenez les armes !
Et toi, Grand Prêtre Hiérophore
Chevauché porteur de Vodùn
Mets-toi à la tête
De l'arme des Initiés
Défends les idées profondes
Initiés défendez le pays
Défendez-vous
O tous insurgez-vous contre eux !
Luttez contre les intrus
Abattez les profanateurs
Pour la sauvegarde de votre foi.
Lutte insurrectionnelle
Bataille sans merci
Vaincre ou disparaître
Battez-vous pour la terre
Ancestrale creuset
De votre Identité
Matrice de votre culture
Ou plongent vos racines.
Battez ! Battez-vous !
S'il le faut mourez
Pour la sauvegarde
De vos racines !
Tuez pour les mettre à l'abri
Loin de la profanation
Des barbares impies
Ennemis des divinités.
Alors la vie durable qui ne meurt
En elle perdurable
Les dieux vous maintiendront
Et d'Aladahwen la légende
Dira vos luttes d'initiés.
Et il a dit tenant
Dans sa main gauche
Le pieux rameau de palmier frais

La droite tendue vers la pureté
De l'autel des dieux
Au vodùn il a fait serment
De défendre la liberté du pays
Liberté de l'homme profond
En tout enfant du pays.

Suivent enfin, dans la troisième partie, les strophes qui soulignent la reconnaissance des fidèles vodùn, convaincus de la noblesse de leur mission sacrée. On pourrait même suggérer que l'hymne, à l'instar du conte, est la parole d'hier transmise à la jeune génération qui s'en inspire pour construire l'avenir, comme on peut s'en apercevoir dans l'extrait ci-dessous :

Les hommes ont triomphé
L'obscurité
La haine
La barbarie vaincue
Ont cédé
C'est la victoire
Des initiés
Sur les profanes
La lumière des dieux
A pourfendu les ténèbres
Soudainement dissipées
Et tout entier
Le pays des Vodùn
Reprenant courage
Et de son essence
Ö sauver
Le plus profond !
Ouvrez grandes vos oreilles
Ecoutez :
Ils ont sauvé
Ils protègent
Conservent
Et sauvegardent
Racines et essence
Ce qu'il y a de plus profond

Au pays des Alladahwensi

L'univers, dans ce poème, est très suggestif et chaque idée émise renvoie à des archétypes (appel hiératique, lutte épique, rescousse du divin à travers l'oiseau mythique) qui façonnent inconsciemment la psychologie des adeptes qui les répètent. On peut, par conséquent, considérer les hymnes comme des paroles hiératiques et mythiques dont la vocation est de réactualiser les actes héroïques des initiés du passé. A travers l'hommage rendu au moyen de l'hymne, l'adepte se donne de nouvelles raisons de défendre ses convictions religieuses et de se mettre davantage au service de sa confrérie.

Au total, Olympe Bhêly-Quenum, on l'a vu, a su montrer non seulement l'importance du rôle, mais aussi l'esthétique de la parole et du chant sacrés dans l'expression de la littérature religieuse et initiatique de sa région natale. Aussi, a-t-il transcrit et traduit ces hymnes, mis à la disposition du public lecteur et de la postérité. Dans cette perspective, les hymnes portent l'âme de l'initié vodùn autant que l'esthétique du didiga porte l'âme des initiés- justiciers dans le théâtre de Zadi Zaourou.

9-3 : Innovations dramatiques et esthétique du sacré chez Zadi Zaourou

Umberto Eco perçoit dans l'œuvre d'art *« un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant ».*[485] Cette pluralité de signifiés est fortement tributaire de la créativité de l'artiste, notamment dans l'expression théâtrale. C'est, en

[485]Umberto Eco, *L'œuvre ouverte,* Paris, Editions du Seuil, pour la traduction française, 1965, p.9.

effet, de cette pluralité que jaillissent les expressions particulières qui confèrent à une création artistique son originalité. Dans le même sens, les dramaturges africains de la génération de Zadi Zaourou ont tenté de renouveler le théâtre africain hérité de l'époque coloniale, en y intégrant une pluralité de thématiques et d'esthétiques propres aux cultures africaines.

Cela a permis à Zadi Zaourou d'introduire non seulement des transformations thématiques dans son théâtre, mais aussi une forme originale de langage. Dans *La Termitière, Le secret des dieux* et *La guerre des femmes,* en effet, en dehors de son aspect verbal, le langage dramatique intègre plusieurs autres signes qui relèvent de ce qu'on peut convenir d'appeler les éléments non-verbaux. La parole dans ces pièces, n'est plus uniquement émise par la voix, elle est aussi extériorisée par les gestes, les mouvements du corps, les mimes, et même par les didascalies.

9-3-1 Symboles et langage initiatique dans le théâtre didiga de Zadi Zaourou

Patrice Pavis affirme que *« le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages »*, le critère essentiel du dialogue étant *« celui de l'échange et de la réversibilité de la communication »*[486]. Mais dans la pratique, le fonctionnement du langage théâtral va au-delà de l'échange verbal et est surtout déterminé par l'acte de communication. On

[486] Patrice Pavis, op. cit., pp. 88-89

parle, en effet, de communication lorsqu'un signe est émis par un émetteur à l'intention d'un destinataire.

L'analyse des pièces didiga de Zadi Zaourou fait apparaître un système de communication, gouverné par une pluralité de langages. En dehors du langage verbal ordinaire, accessible à tous, nous avons tout un système de langages qui, comme cela est évoqué plus haut, prennent des formes variées allant du langage gestuel au langage musical, en passant par le langage rituel et celui … du silence !

9-3-1-1 Le langage gestuel

Le langage gestuel se veut, chez Zadi Zaourou, une esthétique théâtrale particulière destinée à favoriser la communication en contexte initiatique. C'est ce qui explique que les initiés des pièces didiga s'abstiennent de parler, par moments, au cours de leurs voyages ou séjours initiatiques respectifs, et se laissent imposer comme moyen de communication les gestes. Il s'agit d'une gestuelle hiératique qui permet surtout au maître-initiateur d'éprouver son disciple au cours de son cheminement initiatique. Dans *La termitière* par exemple, le personnage du masque initiateur a pu, par un geste, maîtriser le néophyte ébloui et troublé par l'émotion :

> D'un geste autoritaire, le masque lui intime l'ordre de maîtriser ses émotions. Lentement, posément, avec des gestes d'une extrême précision, le masque remet au néophyte qui se tient à genoux devant

> lui et face à la Termitière, la canne qui ne l'avait jamais quitté auparavant.[487]

De même, dans *Le secret des dieux*, pour implorer la clémence de son peuple pour tous les crimes commis, le monarque s'est juste jeté à genoux. Cet acte d'humilité traduit largement l'intention du monarque déchu. Sans avoir prononcé une parole, il a pu faire passer son message de demande de pardon.

Mais, bien qu'exploitant le langage gestuel dans ses pièces, Zadi Zaourou expérimente aussi le langage rituel qui se traduit par les chants et les danses.

9-3-1-2 Les chants rituels et les danses parlantes

Dans le souci de nourrir son théâtre des richesses de son aire culturelle, Zadi Zaourou a accordé une grande place aux chants et aux danses de son ethnie. Considérés comme la mémoire de la société, les chants sont d'une importance capitale dans la vie des peuples. Plusieurs fonctions leur sont attribuées. « *Symboles de la parole »,* expliquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *« les chants relient la puissance créatrice à son créateur. C'est aussi le souffle de la créature répondant à son créateur* ».[488] Les chants fonctionnent aussi comme un puissant système de communication qui se transmet de générations en générations et s'exécutent sous diverses formes suivant leurs fonctionnalités.

Les chants rituels, investis d'un pouvoir spirituel et magique, sont uniquement exécutés par les adeptes. Ils ont une fonction sacrée, peu

[487] Bottey Zadi Zaourou, *La termitière,* p.105.
[488] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles,* p.206.

accessible aux profanes. Dans *La guerre des femmes*, par exemple, la déesse Mamie Wata et Schéhérazade entonnent en chœur un chant à effet cathartique pour résumer la vie du sultan Shariar dans son palais :

Mystère (trois fois)

Où donc était passée la belle Shéhérazade ?
Les jours passaient
Les mois passaient (bis)
Depuis longtemps déjà
La tête d'Aroun Baktiar était tombée
Le grand vizir ne chômait pas
De mariage en mariage
Il pourvoyait la couche de son roi.
(deux fois)[489]

Le caractère résilient de ce chant procède de la démarche d'exorcisation spirituelle, par Mamie Wata, de la peur éprouvée par Shéhérazade au point de fuir du palais de Shariar. La déesse, par ce chant, réussit à évacuer de l'esprit de la jeune fille toute sa haine pour le sultan. Il s'agit donc, pour elle, d'un rituel cathartique qui lui permet de résilier le passé et de se préparer pour un retour vers le palais du sultan après son séjour auprès de Mamie Wata.

On retrouve dans la pièce de Zadi Zaourou d'autres chants sacrés qui accompagnent les rites sacrificiels exécutés par les femmes. Le dramaturge les résume dans une didascalie descriptive de la procession des femmes vers l'antre du gorille : *« Chantant et dansant, un groupe de femmes progressaient vers l'antre du gorille. C'est une procession. (…) Les chants fusent à nouveau plus rapides et plus chauds »*[490].

[489] Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, p.22.
[490] Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes*, pp.29-30.

Viennent enfin, dans le tableau III, les chants funéraires qui accompagnent le personnage de Zouzou à sa dernière demeure. Signes de respect et d'attachement, ces chants mêlés de pleurs et de danses, au-delà du rituel d'inhumation, traduisent clairement l'attachement des femmes pour Zouzou, leur protecteur et bienfaiteur :

> La cité des femmes. Rituel d'inhumation de Zouzou. Les femmes entrent en chantant et en balançant. Les chants font place aux pleurs. Les femmes remplissent les calebasses de leurs larmes. Et en versent le contenu sur la dépouille de Zouzou. Elles recommencent plusieurs fois l'opération. Elles l'enterrent ensuite et, dans une marche toute de dignité, se retirent pour traîner, où leur cœur les mène, leur douleur et leur insupportable solitude intérieure. Poignante est leur mélopée.[491]

Placé dans son contexte socio-anthropologique africain, ce rituel funéraire accompagné de chants et de danses est censé permettre à l'âme du disparu d'effectuer ce long voyage sans retour que constitue la mort.

Il est clair que l'abondance des chants dans les pièces didiga de Zadi Zaourou procède de la volonté du dramaturge de révéler l'aspect esthétique du phénomène initiatique dans les traditions africaines. La fable dramaturgique chez Zadi Zaourou, rappelons-le, est largement influencée par la présence de l'oralité qui devient un paradigme d'analyse du tissu narratif et une piste à partir de laquelle le renouvellement des techniques littéraires confirme l'engagement de l'Ivoirien.

Par comparaison à *La guerre des femmes*, les chants exécutés dans *Le secret des dieux* sont plutôt des chants de composition moderne. La

[491] Idem, p.49.

principale raison de ce choix serait, à notre avis, le rôle important assigné à la jeunesse engagée dans cette pièce. C'est justement un chant moderne qui introduit la révolte des jeunes dans la pièce :

C'est nous les gars du pays
Nous n'avons ni roi ni prince
Nous ne voulons pas d'empereur
On s'en fout.[492]

Ce chant, repris par les filles plus tard, traduit, en outre, la fougue qui caractérise les jeunes :

C'est nous les filles du pays
Nous n'avons ni roi ni prince
Nous ne voulons pas d'empereur
On s'en fout.[493]

Le style relâché du texte inscrit la pièce dans une dynamique plus moderne qui fait primer l'urgence du message à transmettre sur le souci de l'expression dans une langue soutenue ou recherchée. L'acte de communication revêt ici un pouvoir transformateur. Du point de vue pragmatique, en effet, on pourrait affirmer que le message de ce chant vise à radicaliser la position des jeunes décidés à destituer le monarque. Cet intérêt pour les chants modernes s'explique aussi par la volonté du dramaturge qui considère *Le secret des Dieux* comme étant « *le rayonnement de la musique, d'un certain type de musique* »[494]. Il le présente également comme « *un hymne : un hymne à la jeunesse dont le regard est rectiligne…un hymne à la liberté* »[495].

[492] Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des dieux,* p.28.
[493] Ibidem.
[494] Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux,* p.12.
[495] Ibidem.

Vecteur de l'identité culturelle de l'écrivain, le corps dans les pièces de Zadi Zaourou n'est pas moins célébré que les chants. La réhabilitation du langage du corps est aussi caractéristique de l'esthétique du didiga. Ainsi, les danses qui constituent la matérialisation des chants sont, dans les pièces de Zadi Zaourou, une autre expression du corps chargée de sens et de connotation culturelle et initiatique. L'un des cadres où le corps s'exprime le mieux, c'est bien la danse.

Dans l'absolu, la danse est un art corporel qui se construit avec les mouvements du corps. Les mouvements qui s'enchaînent s'accordent au rythme musical, instrumental, au chant ou à l'inspiration du corps engagé. Invitant à la cohésion, la danse place donc le corps comme principal médium d'expression. Toutes les parties du corps sont quasiment sollicitées et expriment les différents états d'âme du danseur : la tête, les yeux, les mains, les bras, les jambes, les pieds, les hanches, etc. Nous découvrons des facettes de la danse comme pratique dévoilant les expressions du corps.

Danser, c'est donc échanger, communiquer des sensations et des émotions. Les corps en mouvement envahissent l'espace à travers des élans qui se justifient en même temps dans la beauté des gestes. Selon Curt Sachs, par la danse, l'homme met son corps en mouvement pour organiser l'espace et le temps. Selon lui, en effet :

> La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie
> s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture
> modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son,

> l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps.[496]

Mais les codes de la danse évoluent avec les sociétés et en fonction des circonstances de sa pratique. Dans les civilisations africaines traditionnelles dominées par l'oralité, au-delà du mouvement mécanique qu'elle provoque et de sa plasticité, la danse marque aussi la communion du corps avec son environnement et permet la communication avec le public. Dans ce contexte précisément, on parle de danse parlante. Dans *Le secret des Dieux*, cette danse parlante est exécutée par le monarque au milieu de ses conseillers, devant son peuple :

> Le peuple est demeuré sur la place. Musique royale akan
> Pour parade des rois qui s'exécute en une danse parlante.
> Entre le souverain. Il danse et sa danse est parole[497]

C'est cette danse de parade qui met en relief l'attitude orgueilleuse du monarque dictateur, détenteur du droit de vie et de mort sur ses sujets :

> Ceux de droite sont miens
> Ceux de gauche sont miens
> Ceux de devant sont miens
> Ceux de derrière sont miens
> La terre que je foule au pied ne tremble pas sous mes pas
> Et de ce fait
> Je peux tout me permettre
> Vous n'étiez rien
> Et je vous ai élevés
> Toujours et toujours
> Vous avez eu droit à ma protection[498]

[496] Curt Sachs, *Introduction à l'Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938, p. 7
[497] Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux*, p.58.

En delà de la poéticité du texte, le dramaturge nous révèle la signification de ce langage corporel. Il s'agit, selon l'analyse proposée par Pierre Médéhouègnon, de *« l'exercice égocentrique et discriminatoire du pouvoir politique par le monarque ».*[499]

La représentation du corps à travers la danse est rythme et cadence que conduisent les instruments de musique comme les tambours, les tam-tams, les battements de mains. Participent aussi à l'expression de l'esthétique du Didiga, chez Zadi Zaourou, le langage actantiel des instruments parleurs traditionnels et le dialogue du silence.

9-3-1-3 Le langage des instruments parleurs traditionnels et le langage du silence

Comme nous l'avons souligné dans nos analyses précédentes, l'arc musical appelé dôdô est un instrument de musique traditionnel dont se servent les chasseurs bété de Côte d'Ivoire à l'intérieur de leur cercle d'initiés au cours de leurs spectacles. Il joue le même rôle qu'un personnage physique. Il a droit à la parole et participe activement à la progression dramatique. Le langage de cet actant singulier est très symbolique et surtout accessible aux initiés. Le dramaturge Zadi Zaourou y a recours pour coordonner les différentes actions et mouvements des personnages de ses pièces.

[498] Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux,* p.68.

[499] Pierre Médéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, op, cit, p.182.

La fonction actantielle de l'arc musical est surtout évoquée dans *La termitière* dont les tableaux rythmiques sont centrés sur cet instrument traditionnel. La didascalie ci-après apporte des précisions sur le rôle capital que joue l'arc musical :

> L'arc musical soudain résonne. Il parle. Il rappelle les musiciens… L'arc distille maintenant une musique chaleureuse… L'homme au bissa danse au rythme de cette musique, agite rythmiquement son bissa, se penche vers l'avant, vers l'arrière…Il décline les noms de l'arc, lui adresse des louanges, engage avec lui un véritable dialogue[500]

Le dialogue entre le danseur et l'arc musical relève d'un niveau supérieur et ne peut être décodé que par un initié. Le caractère ésotérique de ce dialogue se révèle davantage lorsque l'arc invoque certaines puissances surnaturelles :

L'arc musical

Venez
Venez
Venez
Venez
Venez
Arc, lève-toi qu'on s'en aille
Arc, lève-toi qu'on s'en aille
Arc, lève-toi qu'on s'en aille
Arc, lève-toi qu'on s'en aille
Arc, lève-toi qu'on s'en aille
Arc, lève-toi qu'on s'en aille
O ! Mahi Bada
Grande mare de forêt
Mahi Bada

[500] Bottey Zadi Zaourou, *La termitière*, p.91.

O ! Grande mare de forêt
O ! Mahi Bada.[501]

Le joueur

- Oui je t'entends ! J'entends mais un instant, je viens à toi.

On le voit, par le langage codé de l'arc musical, le dramaturge confère à cet instrument traditionnel de musique un véritable rôle de personnage officiant dans un rituel initiatique et montre, par-là, l'une des marques d'originalité de l'expression esthétique en Afrique traditionnelle. A cette esthétique de l'arc musical est associée aussi, chez Zadi Zaourou, celle du langage du silence. Abstrait et subjectif mais plein de sens et d'efficacité, le silence permet de rompre avec les mots pour communiquer uniquement avec les cœurs. Cette situation de communication peu ordinaire qui présente une atmosphère mystérieuse, à la fois lourde et détendue, est caractéristique de l'oralité. L'oralité n'est donc pas que parole parlée, elle est aussi absence de discours verbal. C'est ce que reconnaît le personnage de Doozi, conseiller du monarque et initiateur de Niobé-la-peste, dans *Le secret des dieux* : *« Le silence est parole »*.[502] Cette fonction « parlante » du silence renvoie à un langage de communication par les cœurs. Les interlocuteurs, en communion, se découvrent et parviennent à se comprendre. Une paix intérieure s'installe entre eux et, du coup, les difficultés cèdent la place à l'entente. C'est ce qui se dégage de l'entretien de Doozi avec le personnage de l'inconnue :

[501] Ibidem.
[502] Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, Ibidem.

> Le Doozi se libère et, sans quitter l'inconnue des yeux,
> Marche vers elle à pas comptés. Entre eux, le dialogue du Silence. A la fin de cette entrevue, les deux amis se congratulent longuement et se séparent visiblement ravis de cette rencontre.[503]

Cet entretien non verbal montre bien que la communication, dans les pièces de Zadi Zaourou, ne se matérialise pas que par le biais de la parole, elle peut se faire aussi dans le silence. Un autre aspect non moins important du théâtre didiga est le langage poétique.

9-3-2 La parole poétique du didiga chez Zadi Zaourou

La parole du didiga, écrit Zadi Zaourou, est *« une parole poétique, mettant en scène des personnages poétiques par la force des situations dans lesquelles ils sont impliqués, situations également poétiques, en elles-mêmes. »*[504] On a déjà pu apprécier la charge poétique du didiga aussi bien dans l'évocation de la danse parlante de l'Empereur Edoukou, dans les chants rituels que dans le langage de l'arc musical. Dans ces différents cas, les mots dans ces pièces cèdent à des rythmes et produisent la beauté sous tous ses angles. Le poète dramaturge, par le jeu du langage imagé et rythmique, crée une alliance particulière entre les mots et les idées pour produire le merveilleux et le symbolique, comme le fait la voix personnifiée, jouant le rôle de prologue au début de *La termitière* :

> Signe ! douze lunes surgies des entrailles de la nuit
> Rouge la cinquième et rouge rouge la septième
> O ! lune sereine

[503] Idem, p.78.
[504] Postface de *La guerre des femmes* suivie de *La termitière,* p.131.

Fine rétine du ciel-mon-ciel
Que me reviennent mes étoiles guerrières
Le scorpion de la pleine année
Celle épouse de lune
Et l'armée des orphelins insoumis
Je célèbre la terre d'Atto
Pour que revienne la danse très ancienne de Phaëton-roi Godogodo !
Mère Afrique
Par quelle main te prendre au matin du rire-averse-de-napalm-et-de-plomb ?
Voici la marche de l'Initié viril.[505]

En ayant recours à ce poème-verset incantatoire aux accents senghoriens, le dramaturge s'inspire du mouvement de la parole rythmique caractéristique de la poésie orale traditionnelle africaine. Il détruit le langage dramatique conventionnel et enrichit ses pièces d'images saisissantes et, à travers des métaphores sur fonds de registre martial, les mots s'entrechoquent pour créer une atmosphère de préparation à la guerre. Cette dimension poétique que prennent souvent les pièces se justifie par les multiples talents personnels de Zadi Zaourou, dramaturge et metteur en scène bien connu, mais aussi professeur de poésie africaine et poète lui-même. L'esthétique du Didiga s'exprime aussi dans les didascalies qui occupent une grande place dans ses pièces.

9-3-3 Les didascalies comme motifs esthétiques dans les pièces didiga de Zadi Zaourou

[505] Bottey Zadi Zaourou, *La termitière*, p. 88.

Du grec « *didascalia* » qui signifie enseignement, la didascalie est un texte secondaire qui désigne, par extension, dans l'emploi moderne, les indications scéniques. Le terme de didascalie, selon Philippe Minyana[506], *« désignait dans le théâtre grec, les instructions données aux acteurs pour l'exécution des œuvres et qui, de ce fait, n'étaient pas intégrées au texte lui-même.* » La didascalie concerne, de nos jours, la partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs. Relativement peu abondante dans le théâtre de l'époque classique, elle est abondamment utilisée dans le théâtre contemporain, aussi bien dans le nouveau théâtre français de la seconde moitié du vingtième siècle que dans le théâtre des dramaturges africains promoteurs de la dramaturgie identitaire.

Selon une étude proposée par Michel Pruner[507], on distingue plusieurs types de didascalies : les didascalies initiales, fonctionnelles, expressives et textuelles. Les didascalies initiales regroupent la liste des personnages d'une pièce. Elles apportent dans ce cas des précisions sur les rapports de parenté ou de hiérarchie existant entre les personnages, et, parfois des indications sur leur âge, leur caractère, les lieux et les moments où se situe l'action. etc. Les didascalies fonctionnelles, de leurs côtés, déterminent, avant chaque réplique, l'identité de celui qui parle, les grandes séparations dramaturgiques de la pièce et précisent également les éventuelles modifications du lieu de l'action.

Le troisième type de didascalies, c'est-à-dire les didascalies expressives précisent l'effet que l'auteur souhaite voir produire par le texte.

[506] Philippe Minyana, *Pièces*, Paris, Editions Théâtrales, 2001.
[507] Michel Pruner, *L'analyse du texte théâtral*, Armand Colin, Paris, 2001, pp.18-19.

Elles s'adressent aux lecteurs, conviés à découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. Elles peuvent exprimer le sentiment qui détermine la réplique. Enfin, le dernier type, les didascalies textuelles font état des indications scéniques à l'intérieur même du texte. La didascalie textuelle, selon Michel Pruner, présente des « *informations destinées aux acteurs (et) se trouvent insérées dans le dialogue, sans que l'auteur éprouve la nécessité de préciser ce qui se passe sur scène* ».[508] Les personnages y sont situés et/ou y agissent, les lecteurs/spectateurs s'en servent comme d'une donnée importante pour entrer dans l'intelligence de l'action et cerner, toutes proportions gardées, les enjeux esthétiques de la mise en scène du texte.

Dans les pièces de Zadi Zaourou, les didascalies, très nombreuses et longues, sont non seulement utilisées à des fins d'indication scénique, mais elles sont surtout fonctionnelles et expressives. Elles structurent et occupent des séquences entières de l'action dramatique. Ce sont les didascalies qui nous informent davantage sur les acteurs, leurs psychologies, leurs portraits, les différents sentiments qu'ils éprouvent, leurs gestes. Elles remplacent parfois des scènes des tableaux entiers pour prolonger l'action dramatique, comme dans le cas des deux dernières didascalies qui constituent en même temps les deux dernières scènes de *La termitière*. La fonction initiatique et, en même temps, celle de dénouement de l'action dramatique sont concentrées dans la toute dernière didascalie consacrée à « la ronde des conjurés ». Celle-ci montre les conjurés en action dans la brousse, se regroupant un à un et scellant le pacte de sang avec l'initié en vue de livrer la dernière bataille contre le monarque tyran :

[508] Michel Prunier, *L'analyse du texte de théâtre,* Paris, Armand Colin, 2017, p. 17.

> […] Le dernier conjuré parvient à rejoindre les autres. L'initié commence à les haranguer en langue secrète. Il marche de long en large en agitant sa canne, les trois chefs de clan paraissent perplexes et même réticents, pénétrés de la gravité de la décision à prendre. L'initié se saisit alors d'un poignard et, tendant la main gauche, s'ouvre la paume et invite les conjurés au pacte de sang. Tour à tour, ils viennent lécher le sang à quatre reprises- le chiffre de l'homme-Alors, tous les trois ensemble, les chefs de clan s'ouvrent à leur tour la main qu'ils présentent à l'initié. Celui-ci scelle également le pacte du sang et remercie ses frères. […] Les quatre mains libres se joignent alors sous le dais des armes et ils prêtent le serment de se battre pour recouvrer la liberté.[509]

Puis la progression de l'action dans la didascalie débouche sur le combat épique entre, d'un côté, le monarque soutenu par son esprit protecteur Ouga et, de l'autre, l'initié et le groupe des insurgés, jusqu'à la victoire totale de l'initié.

Dans *La guerre des femmes,* les didascalies fonctionnelles et expressives ponctuent la pièce et, comme dans *La termitière,* remplacent des scènes entières comme dans les tableaux six, dix, treize et dix-huit. La didascalie du tableau six a une fonction particulièrement rituélique en ce qu'elle constitue en elle-même la dramatisation scénique d'un mythe ancien, celui de l'offrande d'une jeune fille à un totem anthropophage (le gorille dans la pièce) :

> Chantant et dansant, un groupe de femmes progresse vers l'antre du gorille. C'est une procession. Une jeune fille ouvre la

[509]Zadi Zaourou, *La termitière*, p.120.

> marche. Elle a les bras tendus perpendiculairement au corps et tient dans ses mains une écuelle contenant de la nourriture […] Le gorille mange un peu de la nourriture qui lui est offerte, balance au loin l'écuelle et tâte de partout le corps de la vierge que les femmes sont venues lui offrir. Les chants montent … La jeune fille s'engage dans un tourbillon rythmique et entre en transe […] Toutes chantent et dansent et soutiennent la jeune fille visiblement épuisée. Cette fois, le monstre a refusé d'emporter la vierge.[510]

* *

*

Nous espérons l'avoir montré, la poétique du sacré s'exprime, dans les textes initiatiques de Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou, à travers la célébration de l'esthétique de la parole sacrée, de la poésie hiératique et la fonction rituélique des didascalies. Chez Hampaté Bâ, la charge incantatoire de la parole sacrée s'allie à l'art du conte pour dérouler le parcours de l'initié dans sa quête de la connaissance et de la sagesse. Chez Bhêly-Quenum, les hymnes sacrés du vodùn Alladahouin réitèrent le mythe fondateur de la confrérie en même temps qu'ils expriment la poéticité et la rythmique des chants sacrés. Chez Zadi Zaourou enfin, les procédés esthétiques exploités au service du traitement de l'initiation sont

[510] Zadi Zaourou, *La guerre des femmes,* pp. 29-30.

structurés autour des chants et danses rituels, du langage gestuel, du langage des instruments parleurs et de la fonction rituélique des didascalies.

Conclusion partielle

L'analyse que nous venons de faire des œuvres de Amadou Hampaté Bâ, d'Olympe Bhêly-Quenum et de Bottey Zadi Zaourou, dans cette troisième et dernière partie, avait pour objectif principal de montrer l'esthétique ou les esthétiques particulières qui caractérisent l'écriture des trois auteurs en relation avec le traitement de l'initiation et du personnage de l'initié dans leurs œuvres. Nous avons pu observer qu'il existe, entre eux, des convergences remarquables en ce qui concerne l'expression du merveilleux, du fantastique et de la dérision (chapitre sept), puis dans le traitement du langage symbolique initiatique (chapitre huit). Les originalités esthétiques qui distinguent chacun des trois écrivains des autres concernent, comme on l'a vu dans le neuvième chapitre, leurs manières particulières d'exprimer la poétique du sacré. Ainsi, l'art du conte et le recours aux mythes et à la poésie incantatoire sont caractéristiques des récits initiatiques de Hampaté Bâ. Chez Bhêly-Quenum, c'est l'esthétique des hymnes du vodùn Alladahouin qui domine dans l'expression de la poétique du sacré, alors que chez Zadi Zaourou, l'esthétique initiatique s'exprime à travers une pluralité de langages : gestuel, instrumental, didascalique notamment.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette étude sur « l'initiation et le personnage de l'initié chez Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou », il nous paraît nécessaire d'en proposer une synthèse globale en vue de vérifier les hypothèses émises au début de notre recherche.

Le constat qui a inspiré la problématique de l'étude procède de l'observation de l'état actuel de la question de l'initiation et du personnage de l'initié dans la littérature négro-africaine francophone, en particulier dans les œuvres des trois auteurs de notre corpus. Cet état des lieux a montré que, par rapport aux nombreux travaux réalisés sur les aspects « non-initiatiques » des fictions littéraires, les recherches sur l'expression du phénomène initiatique dans les œuvres littéraires africaines sont peu nombreuses. En ce qui concerne Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou en particulier, les travaux actuellement disponibles sur leurs œuvres n'abordent pas le sujet tel que nous nous sommes proposé de le faire, c'est-à-dire, dans une perspective comparatiste susceptible d'aider à mettre en parallèle le traitement ou le fonctionnement du phénomène initiatique, tel qu'il s'exprime sous leurs plumes respectives.

Face à ce constat, nous avons tenté de préciser le contour de la problématique en formulant la question centrale de recherche suivante: comment Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Bottey Zadi Zaourou abordent-ils la question de l'initiation et du personnage de l'initié dans leurs créations fictionnelles et quelle(s) exploitation(s) peut-on en faire sur le plan littéraire ?

De cette question déterminante ont résulté des questions spécifiques en fonction desquelles nous avons émis des hypothèses et énoncé les objectifs de recherche, avant de définir le cadre méthodologique et les outils d'analyse du sujet choisi. De cette démarche d'ensemble a découlé la structure générale de l'étude en trois parties.

La première partie, intitulée « aspects de l'initiation dans les sociétés traditionnelles et dans la littérature francophone de l'Afrique de l'Ouest », a été structurée en trois chapitres dont le premier a été consacré à la définition des concepts clés de l'initiation, de l'initié et des concepts associés dans les aires sociales et culturelles traditionnelles africaines auxquelles se réfèrent les œuvres du corpus. Cette approche a permis d'étudier les fondements du fait initiatique en Afrique de l'Ouest, ainsi que ses implications dans les domaines de l'éducation, de la religion et de la politique, dans les sociétés de référence, particulièrement dans les sociétés béninoises, ivoiriennes et maliennes d'où sont originaires les auteurs du corpus. Dans le chapitre deuxième, nous avons analysé l'expression du phénomène initiatique dans la littérature négro-africaine. Ce qui nous a permis d'étudier les formes récurrentes de l'initiation dans les fictions littéraires africaines. L'effort d'analyse a pris en compte, respectivement, l'initiation aux rites sociaux dans les œuvres des écrivains francophones et anglophones, notamment la circoncision et l'excision, puis l'initiation religieuse et l'initiation aux forces secrètes de la nature, telle qu'elle est perçue par les écrivains africains. Enfin, nous avons procédé à l'analyse des principaux acteurs du processus initiatique selon le schéma triadique proposé par Jean-Pierre Makouta Mboukou. Le chapitre troisième a permis,

d'une part, d'analyser les contextes d'émergence de la littérature initiatique chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou et, d'autre part, de présenter brièvement les contenus des œuvres du corpus.

Dans une approche comparatiste, la deuxième partie a étudié les formes d'initiation et les types d'initié chez Hampaté Ba, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou. Elle se compose également de trois chapitres. Il ressort du premier chapitre de cette partie, le quatrième de la thèse, que, parmi les trois auteurs, seul Bhêly-Quenum a abordé la question de l'initiation sous l'angle religieux dans son roman *Les appels du vodùn*, à travers la description des manifestations du culte vodùn Alladahouin de Ouidah. Dans ce cadre, il nous a été donné d'apprécier le portrait détaillé de l'initié vodùn, fait par devoir filial par l'auteur pour célébrer le personnage de sa mère Konoussi Vicédessin, depuis les rites de possession jusqu'aux cérémonies exotériques de sortie de couvent, en passant par l'internement et la formation ésotérique à l'intérieur du couvent des initiés. L'initiation mystique et le personnage de l'initié chez Hampaté Ba, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou est l'intitulé du chapitre cinquième. L'analyse a montré que, chez les trois écrivains, l'essence du mysticisme a été présentée dans une perspective consensuelle en tant que voie d'ascendance spirituelle et de développement de la personnalité chez l'homme supérieur, maître de lui-même et de son environnement. Mais l'analyse des parcours des différents initiés a révélé que chaque auteur a traité la question dans une approche particulière en fonction du type d'initié mis en scène. Chez Hampaté Bâ, l'initié mis en scène est un personnage noble ou un prince, engagé dans la quête de la sagesse et qui, au terme de multiples épreuves qualifiantes, fait

l'expérience de la rencontre avec une entité spirituelle qui l'illumine et l'élève au rang de sage, apte à gouverner la cité. Ainsi en est-il des personnages de Hammadi et de Jom-Jeeri. Bhêly-Quenum, en ce qui le concerne, donne généralement peu de détails sur le parcours de l'initié et oppose deux types de personnages : d'une part l'initié positif ou accompli, qui maîtrise les forces secrètes de la nature et les exploite au service du bien, de l'autre, l'initié négatif ou perverti, au service du mal et empêtré dans l'obscurantisme de son comportement destructeur. D'où, chez lui, la mise en scène des personnages antithétiques de Koffi Marc Tingo et de Djessou. Enfin, bien que suivant le même parcours d'épreuves qualifiantes que chez Hampaté Bâ, l'initié des fictions théâtrales de Zadi Zaourou est un héros justicier qui exploite son développement spirituel pour renverser ou convertir les tyrans à la justice et à la bonne gouvernance. C'est ce qui explique la construction des personnages de L'Initié, de Niobé-la-peste et de Shéhérazade.

Le chapitre sixième, le dernier de la deuxième partie, est centré sur l'étude des fondements socioculturels et politiques de l'initiation chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou. Cet aspect de l'analyse a contribué à examiner, respectivement, l'initiation mystique ou la quête de la sagesse pour la bonne gouvernance chez Hampaté Bâ, l'initié ou l'initiation mystique au service de l'action socioculturelle chez Bhêly-Quenum et l'initié ou l'initiation mystique et l'engagement politique au service de la libération du peuple opprimé chez Zadi Zaourou. Il se dégage de cette analyse que les créations fictionnelles initiatiques de Hampaté Bâ, de Bhêly-Quenum et de Zadi Zaourou traduisent une part de leurs

expériences personnelles, mais surtout les motivations et les finalités implicites que véhiculent leurs discours littéraires tant sur le plan des rapports socioculturels que sur l'axe du positionnement politique. Chacun d'eux projette dans ses œuvres nombre de préoccupations fondées sur le rapport à leurs environnements culturels et sur les postures ou *« les images de soi »*[511] que la société les amène à afficher.

La troisième et dernière partie de notre étude, structurée également en trois chapitres, a été consacrée aux motifs esthétiques du phénomène initiatique chez Hampaté Bâ, Olympe-Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou. L'analyse dans le chapitre septième, qui est le premier chapitre de cette troisième partie, a consisté à étudier comment les trois auteurs ont exploité le merveilleux et le fantastique comme des champs d'expression privilégiés du parcours initiatique, aussi bien dans les coutumes et croyances des aires socioculturelles d'appartenance de chacun d'eux, que dans les créations fictionnelles adossées à ces aires. Le troisième motif esthétique significatif étudié dans le chapitre septième est le procédé de dérision exploité par chacun des auteurs du corpus pour faire la satire du sort misérable réservé aux initiés pervertis, par opposition aux initiés positifs qui, eux, incarnent des modèles de vertus et d'actions au service de la société. Le chapitre huitième, consacré à l'étude du langage symbolique chez les trois écrivains, a permis de mettre au jour, respectivement chez les trois écrivains, le traitement et le rôle des symboles majeurs et des symboles d'appoint qui parsèment et structurent le parcours de l'initié dans leurs œuvres. Nous

[511] Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, 2011, 277 p.

avons ainsi montré la fonction structurante de la figure du maître d'initiation à travers des symboles positifs tels que Kaïdara et La grande étoile chez Hampaté Bâ, Atchê chez Bhêly-Quenum, la Termitière et Mamie Wata chez Zadi Zaourou. Nous avons aussi montré la figure symbolique de l'épreuve ou de l'obstacle sur le parcours de l'initié que constituent les symboles d'opposition comme Njeddo Dewal chez Hampaté Bâ, Djessou chez Bhêly-Quenum et Ouga chez Zadi Zaourou.

Enfin, dans le troisième chapitre de cette troisième partie, qui est le neuvième et dernier chapitre de toute la thèse, l'analyse de la poétique du sacré chez les trois auteurs du corpus a permis de mettre en relief certaines particularités distinctives de l'écriture de chacun d'eux. Ainsi, chez Hampaté Bâ, l'étude a pu montrer comment la charge incantatoire de la parole sacrée s'allie à l'art du conte pour dérouler le parcours de l'initié dans sa quête de la connaissance et de la sagesse. Chez Bhêly-Quenum, l'intérêt a été porté sur les procédés de création par lesquels la célébration des hymnes sacrés du vodùn Alladahouin contribue à actualiser et à réitérer le mythe fondateur de la confrérie en même temps qu'elle rend compte de la poéticité et de la rythmique des chants sacrés. Chez Zadi Zaourou enfin, l'intérêt de l'étude a consisté à montrer comment les procédés esthétiques exploités au service du traitement de l'initiation sont structurés autour des chants et danses rituels, du langage gestuel, du langage des instruments parleurs et de la fonction rituélique des didascalies.

Au terme de cette présentation des neuf chapitres qui composent le développement de ce travail, nous allons procéder à la vérification des résultats obtenus par rapport aux hypothèses émises au début de l'étude.

L'analyse faite dans l'ensemble de la première partie de la thèse confirme la première hypothèse selon laquelle les écrivains du corpus se sont inspirés des croyances et des pratiques de l'initiation dans les sociétés traditionnelles africaines, à la suite des initiatives d'autres écrivains africains comme Camara Laye, Seydou Badian et Massan Makan Diabaté. Dans la deuxième partie, les différences entre les formes d'initiation et les types d'initiés montrés chez Hampaté Bâ, Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou confirment également l'hypothèse selon laquelle les manifestations du phénomène initiatique et les types d'initié varient selon les auteurs. Le développement qui a été fait sur les convergences des diverses formes d'initiation confirme aussi l'hypothèse émise sur le caractère unitaire de l'essence de l'initiation par-delà les différences entre ses manifestations. Enfin, dans la troisième partie, l'hypothèse selon laquelle les stratégies de création et les esthétiques convoquées par les auteurs du corpus expriment l'originalité des cultures africaines se trouve confirmée par les analyses. Les résultats des analyses, en effet, ont montré les rapports entre l'expression du phénomène initiatique et les motifs esthétiques particuliers du merveilleux et de l'art du conte chez Hampaté Bâ, la célébration des hymnes sacrés et la symbolique du corps de l'initié chez Bhêly-Quenum, puis la dramaturgie des symboles et des langages au service de l'initiation didiga chez Zadi Zaourou.

Au total, nous pouvons conclure de la présentation des résultats auxquels nous sommes parvenue que, globalement, les hypothèses formulées au début ont été vérifiées tout au long de la thèse. Ces résultats montrent que, malgré son caractère hermétique généralement reconnu,

l'initiation, telle que présentée par les auteurs du corpus, peut être analysée et interprétée dans l'essence de sa philosophie spirituelle et humaniste et dans ses aspects exotériques. Ceux-ci, nous espérons l'avoir montré, connotent des manifestations culturelles et des esthétiques particulières susceptibles de contribuer à l'enrichissement des littératures africaines, en général, et à la constitution d'une littérature initiatique africaine.

Nous voudrions, pour finir, relever quelques limites de notre étude. La principale difficulté était liée à la nature même du sujet. En tant que femme, l'accès aux informations et documents spécialisés sur le phénomène initiatique, considéré comme inaccessible aux non-initiés, n'a pas été une entreprise facile pour nous. Ensuite, malgré les efforts fournis dans cette étude, l'analyse d'un corpus plus fourni et plus élargi offrirait au chercheur un champ d'observation et d'analyse plus large et plus significatif des manifestations du phénomène initiatique dans les œuvres littéraires africaines.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus

1-1 Œuvres d'Amadou Hampaté Bâ

- *Kaïdara, Récit initiatique peul,* Paris, Les Belles Lettres, Classiques Africains, 1969, [Version poétique bilingue]
- *Contes initiatiques peuls: Njeddo Dewal, mère de calamité* suivi de *Kaïdara,* Abidjan, NEI, 1993, 397p.
- *Contes initiatiques peuls: Njeddo Dewal, mère de calamité* [1985] et *Kaïdara[1978], Paris, Stock, 1994.[Version en prose de Kaïdara]*
- *L'éclat de la grande étoile* suivi du *Bain rituel,* récits initiatiques, (réalisé par Lilyan Kesteloot, Hampaté Ba, Christiane Seydou et Ibrahim Sow), Collection Classiques Africains, Paris, Armand Colin, 1974, 111p.
- *L'éclat de la grande étoile,* Paris, Les Belles Lettres, Classiques Africains, 1976 [Edition bilingue].

1-2 Romans et nouvelles d'Olympe Bhêly Quenum

- *L'initié,* Paris, Présence Africaine, 1979, 250p. (Voir aussi la nouvelle édition revue et corrigée, remaniée, restructurée et redimensionnée par l'auteur, Présence Africaine, 2003, 345 p.),
- *La naissance d'Abikou,* (recueil de nouvelles), Cotonou, Phoenix Afrique, 1998, 338p.

- *Promenade dans la forêt*, (recueil de nouvelles), Achères, Editions Monde Global, [1968], 2006, 265p.
- *Les appels du vodùn*, (roman), Cotonou, Phoenix Afrique, 2007, 513p. Voir aussi la 1ère édition intitulée *Les appels du Vodou*, Paris, L'Harmattan, Coll. Encres Noires, 1994, 336 p.

1-3 Œuvres de Bottey Zadi Zaourou

- *La guerre des femmes*, suivie de *La termitière* (Théâtre), Abidjan, N.E.I/ Editions NETER, 2001, 144p.
- *Le secret des Dieux*, Roma, La Rosa Editrice (édition bilingue français/italien), 1999, 158p.

2- Autres œuvres consultées ou évoquées dans l'étude

- ADIAFFI Jean-Marie, *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992, 533p.
- ACHEBE Chinua, *La flèche de Dieu* traduit [de l'anglais] par Irène Assiba, d'Almeida et Olga Mahougbé, Paris, Présence Africaine, 1978, 299p.
- BADIAN Seydou, *Sous l'orage* suivi *de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 1957, 253p.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal (poèmes)*, Paris, Le livre de poche, 1976, 352p.
- BEYALA Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, 174p.
- BOLI Fatou, *Djigbô*, Abidjan, Editions CEDA, 1981, 95p.
- CAMARA Laye, *L'enfant noir* Paris, Plon, 1954, 180p.

- DADIE Bernard, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970, 149p.
- DADIE Bernard, *Béatrice du Congo* consulté sur internet https://laboutiqueafricavivre.com»livres»8114-beatrice-du-congo-de-bernard-b-dadie-2782708705989.htlm, [consulté le 10 octobre 2017]
- DIABATE Massan Makan, *Comme une piqûre de guêpe*, Paris, Présence Africaine, 1980, 159p.
- DIABATE Massan Makan, *Le boucher de Kouta*, Paris, Hatier, 1982, 160p.
- HAMPATE BA, Amadou, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, Editions 10/18, 2013, 378p.
- HAMPATE BA, *Amkoullel, l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, 1991-1992, 442p.
- IKELLE-MATIBA Jean, *Cette Afrique-là*, Paris, Présence Africaine, 1963, 144p.
- KONE Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, Dakar, NEA, 1976, 143p.
- KAKPO Mahougnon, *Les épouses de Fa, récits de la parole sacrée du Bénin*, Paris, L'Harmattan, 100p.
- KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, 196p.
- LOPES Henri, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982, 315p.

- MALONGA Jean *La légende de M'pfoumou ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1973, 156p.
- MANDELA Nelson, *Un long chemin vers la liberté* (autobiographie), trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Fayard, 1995, 659p.
- MONGO Beti, *Remenber Ruben*, Paris, L'Harmattan, 1974, 320p.
- MIDIMBE Vumbi Yoka., *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, 189 p.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Poèmes*, Paris, Editions du Seuil, 1964 et 1973, 256p.
- SOYINKA Wole, *Aké ou les années d'enfance* (autobiographie), [traduit] de l'anglais et préfacé par Etienne Galle, Paris, Editions Belfond, 1993, 312p.
- SONY LAB'OU TANSI, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, 192p.

3-Etudes sur Amadou Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou

- AHO SOPIE Hélène Félicité, « 'Conte conté, à conter' : Les trois dimensions du temps et le réel chez Hampaté Ba », *Les cahiers de l'IRDA*, revue scientifique d'études africaines, n° 001 janvier 2014, pp.1-20.
- DIBLE Danielle, *Amadou Hampaté Bâ : l'espace initiatique*, (Collection Etudes Africaines), Paris, L'Harmattan, 2010, 94p.

- HOURANTIER Marie-José, « La parole du Didiga de Zadi Zaourou », *Notre Librairie*, Littérature de Côte-d'Ivoire, n°86, janvier-mars, 1987, 287p.
- HUANNOU Adrien (textes réunis par), *Olympe Bhêly-Quenum : l'appel de l'Afrique des profondeurs : mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum*, Dijon, Grelef (Groupe de recherches sur les littératures de l'espace francophone), Cotonou, 2001, 197 p.)
- TASSOU Kazaro, « Image de la mère et de l'enfant dans le roman *Les appels du vodùn* d'Olympe Bhêly-Quenum-Quenum », *Revue du CAMES,* Nouvelle Série Il, Vol. OU9N°2-2007 (2eme Semestre), pp.355-375.
- LOZES Guillaume, « Initiation et ésotérisme dans le roman d'Olympe Bhêly-Quenum », la « question des savoirs », *Notre Librairie*, n° 144, Avril-Juin, 2001.
- MENGA Guy, « Autres langages, autres écritures, Zadi », *Notre Librairie*, n°87, avril-juin, 1987, pp.87-88.
- MEDEHOUEGNON Pierre, « Littérature et art de couvent chez Olympe Bhêly-Quenum », in *Littérature, art et société (textes réunis par Adrien Huannou),* Cotonou, Les Editions du flamboyant, pp. 49-70.
- MEDEHOUEGNON Pierre, « Olympe Bhêly-Quenum : de l'initiation africaine à la franc-maçonnerie », in *Olympe Bhêly-Quenum : l'appel de l'Afrique des profondeurs (Mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum*), Dijon, Grelef (Groupe de

recherches sur les littératures de l'espace francophone), 2000, pp.63-78.

- PILLOT Christine, « Entretien de M. Bottey Zadi Zaourou avec Théophile KOUI : le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire», *Notre Librairie (Théâtre, théâtres)*, nº 102, juil. Août 1990, pp. 24-27.
- TIDJANI-SERPOS Nouréini, « Evolution de la narration romanesque africaine : l'exemple de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ », in *Aspects de la critique africaine*, Paris, Présence Africaine, 1980, n° 116, pp.173-189.
- VIGNONDE Jean-Norbert, « Rencontre avec Olympe Bhêly-Quenum », in *Olympe Bhêly-Quenum : l'appel de l'Afrique des profondeurs, Mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum*, Dijon, Grelef, 2000, pp. 171-185.
- WEREWERE LIKING, *Une vision de Kaydara d'Amadou-Hampaté-Bâ*, Abidjan, NEA, 1984, 128p.

4-Etudes sur la littérature initiatique

- DÉOM Laurent, « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n°3 : *rite et littérature*, (Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte,'' GRIT'') Université Catholique de Louvain, 2005, p. 73-86.
- GARNIER Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique? », *Poétique*, 4/2004 (n°140), pp. 443-454,

URLhttp://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page 443.htmDOI : 10.3917/poeti.140.0443 (consulté le 12 mai 2016]

- HOESCH Marlène, « Le roman initiatique africain, avatar du conte *?* » *in Approches littéraires de l'oralité* (sous la Direction de Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu, Paris, Karthala, 2005, 336p.
- MEDEHOUEGNON Pierre, « Les écrivains africains et l'initiation traditionnelle », *L'Afrique Littéraire*, revue trimestrielle de culture africaine, n°79, 3ème et 4ème trimestre 1986, pp.48-55.
- VIERNE Simone, *Rites, roman et initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, réed 1987, 191p.

5- Essais sur les symboles, les mythes, la spiritualité et l'initiation

- AGOSSOU Jacob, « Anthropologie africaine et initiation religieuse », in *La voix de St Gall*, n° 23, 1984.
- BASTIDE Roger, Préface in *Réincarnation et vie mystique en Afrique noire*, (Actes du Colloque de Strasbourg, 16-18 mai 1963) Paris, PUF, 1965, pp.1-3.
- BASTIDE Roger, *Le rêve. La transe et la folie*, consulté en ligne sur le site www.mollat.com/livres/51145/roger-bastide-le-reve-la-transe-et-la-folie [consulté le 2 janvier 2018]
- BASTIDE Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Seuil, 2003, 320p.

- BHELY- QUENUM Olympe, « Rituel vodùn dans L'Iliade et dans l'odyssée d'Homère », (*monde et cultures, Tome XLIX, Académie des Sciences d'Outre-Mer, Paris*), consulté sur le site internet de l'auteur, http : //www.obhelyquenum.com [consulté le 21 octobre 2017]
- BENOIST Luc, *L'ésotérisme*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1975, 128p.
- BENOIST Luc, *Signes, symboles et mythes*. Paris, PUF, « Que sais-je ?)», 1975, 128p.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, 250p.
- CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite (tabou, magie, sacré)*, Paris, PUF, 1971, 334p.
- (Collectif), *Les sociétés secrètes*, (revue *Planète*, numéro spécial) Paris, Editions Retz, 1968, 254p.
- DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie*, Paris, PUF, 1912, 647p.
- HAMPATE Bâ Amadou, *Vie et enseignement de Tierno Bokar le sage de Bandiagara*, Paris, Editions du Seuil, 1980, 255p.
- HERAUT Pierre, « Rites de passage en Afrique », *in Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, tome II, pp.82-84.

- JUNG Carl Gustav, *L'homme et ses symboles : essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Robert Laffont, 1964, 320p.
- KAKPO Mahougnon, *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas/Editions du Flamboyant, 2006,176p.
- MIRCEA Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, (Coll. Idées), 1963, 247p.
- MIRCEA Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, (Coll. Idées), 1965 (pour l'édition française), 186p.
- MIRCEA Eliade, *Images et symboles* (*essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 1984, 238p.
- MIRCEA Eliade, *Initiation, rites et sociétés secrètes, naissance mystique*, *Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, 183p.
- RIFFARD Pierre, « Existe-t-il un ésotérisme négro-africain ? », https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Pierre_Riffard, [consulté le 07 mars 2017]
- RIVIERE Jean-Claude, *Georges Dumézil à la découverte des indo-européens*, Paris, Copernic, 1979.
- SCHURE Edouard, *Les grands initiés*. *Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Librairie Académique, Editeur Alain Trocmé, 1921, 554p.
- TAROT Camille, *Le symbolique et le sacré : théories de la religion*, Paris, La découverte, 2008, 860p.

- TODOROV Tzvetan *Théorie des symboles*, Paris, Seuil, 1977, 378 p.
- TORRE Inès (de la), *Le Vodu en Afrique de l'ouest. Rites et traditions : le cas des sociétés Guen-Mina, Sud-Togo,* Paris, L'Harmattan, 1991, 175p.
- VERGER Pierre, « Notes sur le culte des Orisha et Vodoun à Bahia, La Baie de tous les Saints et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique », *Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire,* n°51, 1959, pp.109-111.
- VIERNE Simone, « Le mythe initiatique aujourd'hui », in *L'initiation, Actes du colloque international de Montpellier* Il - 14 avril 1991, Montpellier, 1992, Publications de la recherche, Université Paul Valéry, tome Il.
- VIERNE Simone, « Mythocritique et mythanalyse », *Mythe et modernité, Iris*, n°13, 1993, pp.43-56.
- ZAHAN Dominique (sous la dir.*) Réincarnation et vie mystique en Afrique noire*, Actes du colloque de Strasbourg (16-18 mai 1963), Paris, Presses Universitaires de France, 187p.

6- Etudes sur la littérature africaine francophone

- BELINGA Samuel-Martin Eno, *Comprendre la littérature orale*, Paris, Saint Paul, 1978, 143p.

- BOGNIAHO Ascension et HUANNOU Adrien, *Littérature africaine (2e-1re- Terminale*), Porto-Novo, Les Editions INFRE, 1993, 224p.
- CHEMAIN Roger, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 422p.
- (Collectif) *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain* (Abidjan, Ecole des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971, p. 200.
- DERIVE Jean, « De l'héroïque au lyrique : la poésie orale africaine » in *Notre Librairie* n° 137 " Poésie africaine " Mai-Août 1999, pp. 12-25.
- DIOP Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais, Ecriture romanesque et cultures régionales au Sénégal, (des origines à 1972*) Frankfur, Verlag Fur Interkulturelle, Kommunikation, 1994.
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994, 598p.
- HUANNOU, Adrien, « Panorama du roman Béninois» in *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, (Textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Collection Etudes), 2008, pp. 16-18.
- HUANNOU Adrien, *La Littérature béninoise de langue française : des origines à nos jours*, Paris, Karthala, 1984, 327 p.

- KAKPO Mahugnon, *Poétique Baroque dans les littératures africaines francophones, Olympe Bhêly-Quenum (Thèmes et styles*), Tome1, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2007, 217p.
- KOUDJO Bienvenu, *Pour une nouvelle taxinomie de la parole en Afrique, Problématique des genres de la littérature orale*, Lomé, Editions Awoudy, juin, 2016,168p.
- MAKOUTA-MBOUKOU Jean Pierre, *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaines (de l'oralité à l'écriture)*, Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines, 1983, 247p.
- MEDEHOUEGNON Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (historique et analyse*), Cotonou, CAAREC Editions, 2010, 387p.
- MUNGALA A.S., « L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales » in *Ethiopiques*, revue négro-africaine de littérature et de philosophie, numéro 29, février, 1982.
- TOSSOU Samuel, ‘’Le conte théâtralisé chez Jean Pierre Guingané ou l'art à la frontière des genres ‘’ in *Revue Littératures et civilisations*, n°4, Août 2016, pp.27-44.
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

7-Ouvrages sur les théories et méthodes en littérature

- DUCHET Claude, (dir.), *Sociocritique,* Paris, Nathan, 1979, 220 p.
- DUCHET Claude, Littérature, n° 140, 2005. *Analyse du discours et sociocritique,* [consulté le 07 mars 2018 en ligne sur le site www.persee.fr/issue/litt_0047-4800_2005_num_140_4]
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, 576p.
- GENETTE Gérard, TODOROV, Tzvetan, (Sous la direction de), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 205p.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 378p.
- KERLOUEGAN François, *Ce fatal excès de désir : poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006, 257p.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1972, p.129.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudiction, 2011, 276p.
- PAULME Denise, *La mère dévorante : essai sur la morphologie du conte, suivi de : Les transformations du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1976, 326p.
- PROPP Wladimir, *Morphologie du conte*, Paris, coll. Points, (1970), 254p.
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature,* Paris, Armand Colin, 2010, 127p.

- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris Belfond, 1990, 318p.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, (Coll. Points/Essais), 1970, 192p.
- TOSSOU Okri Pascal, *Corpographie et corpologie*, Cotonou, Plumes Soleil, 2016, 135p.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 276p.

8- Ouvrages et articles d'études générales

- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 221p.
- BOUHDIBA Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Paris, Quadrige-PUF, 1986, 324p.
- CHELBI Mustapha, *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Paris, Académie Européenne du livre, 1989, 350p.
- CISSE Saloum, « Valeurs morales et structures traditionnelles de jeunesse », in *Ethiopiques*, n° 31, 3ème trimestre 1982, en ligne sur http://ethiopiques.refer.sn/spip. php?article902 [Consulté le 14 décembre 2015].
- DIEL Paul, *La peur et l'angoisse*, Paris, Payot, 1956, 275p.
- FREY Jean-Marie, *Le corps épris*, Editions Pleins Feux, 2005, 76p.
- GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau, entretien avec Ogotemmeli*, Paris, Fayard, 1968, 221p.

- HAMPATE Bâ Amadou, *Aspects de la civilisation africaine (personne, culture, religion*), Paris, Présence africaine, 1972, 140p.
- HEUSCH (de) Luc, *Le sacrifice dans les religions africaines*, Paris, Gallimard, 1986, 354p.
- IROKO Félix, *L'homme et les termitières en Afrique*, Paris, Editions Karthala, 1996. [consulté en ligne le 18 janvier 2018]
- JAQUET Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001, 360p.
- NDAW Alassane, *La pensée africaine, recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983, 284p.
- SACHS Curt, *Introduction à l'histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938, 230p.
- SEDAT Jacques, VERMOREL Henri, « Freud et le sentiment océanique », in *Michel Cazenave, Bible et religion*, Paris, France Culture, Desclée de Brouwer, 2002, 175p.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Négritude, arabisme et francité*. Réflexions sur le problème de la culture, Beyrouth, Dar Al-Kitab Allubnani, 1967, 182p.
- SOUZENELLE (de) Annick, *Œdipe intérieur : la présence du verbe dans le mythe grec*, Paris, Albin Michel, 1998, 208p.
- THOMAS Louis-Vincent, LUNEAU René, *La terre africaine et ses religions, traditions et changements*, Paris, Librairie Larousse, 1975, 295p.

- ZAHAN Dominique, *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Paris, Editions Payot, 1980, 247p.

9- Thèses et mémoires

9-1 Thèses

- ATCHADE Joseph Dossou, *Le corps dans le roman africain francophone d'avant les indépendances : de 1950 à 1960,* thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, octobre 2010, 494p.
- FOFANA Souleymane, *La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération : étude de Maïéto pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte d'Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhylé roi du Sanwi de Bernard Dadié*, thèse de Doctorat, Université d'Abidjan, 1991, 230p.
- GBOUABLE Edwige, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, thèse de Doctorat de l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne, février 2007.
- GO Issou, *Typologie et caractéristiques du roman magique Africain*, thèse de doctorat unique en critique littéraire, Université de Ouagadougou, 2010, 383p.
- KOSSOU Basile Toussaint, *SE et GBE : dynamique de l'existence chez les Fon (Dahomey)*, thèse de doctorat en philosophie, Université de Paris (Sorbonne), 1971.

- KOUDJO Bienvenu, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris III, 1976, 325p.
- LOZES Guillaume, *Initiation, ésotérisme et vodou en action au cœur de l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum : une lecture de l'œuvre littéraire d'Olympe Bhêly-Quenum*, Université de Paris-Nord, 2002, 451 p.
- MEDEHOUEGNON, Pierre, *Olympe Bhêly Quenum : idéologie et esthétique*, Thèse de Doctorat de troisième cycle, Université de Dakar, 1979, 349p.
- MEDEHOUEGNON Pierre, *Innovations et créations dans le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest (Etat des lieux et analyse de la dramaturgie en d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin, de 1970 aux années 2000)*, thèse d'Etat ès-Lettres, Université d'Abomey Calavi, FLASH/ Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, « Espaces, Cultures et Développement », Année académique 2007-2008, Volume 1, 446p.
- MURAD MACHADO Fernanda, *Construction d'un univers fabuleux : l'écrivain et le lecteur dans l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ*, thèse de doctorat, Université Paris IV- Sorbonne, Juillet 2010, 350p.
- MVE Franck-Bernard, *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque d'Olympe Bhêly Quenum*, thèse de doctorat, U.F.R. de Lettres, Université Nancy 2, octobre, 2009, 532p.

- NDEMBY-MAMFOUMBY Pierre, *D'une écriture de la rupture à une relecture de cultures : lire et comprendre les pouvoirs traditionnels dans le roman de l'Afrique noire francophone*, thèse de doctorat, Université Paris XX Val-De-Marne/ Décembre 2005, 369p.
- QUENUM Anicette, *Récit initiatique et expression mystique chez Olympe Bhêly-Quenum: problématique et enjeux d'une combinatoire entre spiritualités africaine et négro-africaine*, thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne (Paris IV), novembre 2008, 539p.
- SILIADIN Eya Afakayè, *Esotérisme et développement culturel dans le théâtre négro-Africain francophone*, thèse de doctorat unique, Université de Lomé, février 2018, 360p.

9-2 Mémoires

- BARNABE-AKAYI Daté Atavito, *Esthétique de la poésie rituélique chez Mahougnon Kakpo*, mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, FLLAC, Université d'Abomey Calavi, 2017, 134p.
- BIDOUZO Judith, *L'expression du symbolisme dans le théâtre de Zadi Zaourou: étude des pièces : La termitière, Le secret des dieux, La guerre des femmes*, mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, FLASH / UAC, 2008, 74p.

- BIDOUZO Judith, *L'expression du phénomène initiatique dans la trilogie narrative d'Amadou Hampaté Bâ : Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara, et L'éclat de la grande étoile,* mémoire de DEA, Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, UAC, 2013, 76p.
- CAYET Anne-Sophie, *Une écriture de l'ésotérisme dans les contes initiatiques d'Amadou Hampaté Bâ*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, CIEF, Université Paris IV Paris Sorbonne, 2002.
- ESCUYER Marie, *Initiations au conte et contes d'initiation,* mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, CIEF, Université, Paris IV-Sorbonne, 2002.
- SECK Mouhamed Lamine, *La quête du savoir et du pouvoir dans l'œuvre littéraire d'Amadou Hampaté Bâ ; Kaïdara et l'éclat de la grande étoile*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université Gaston Berger de Saint Louis/ Sénégal, 2002-2003, 182p.
- da SILVA Salim José-Manuel, *La mort, la peur et l'animation de l'objet : aspects du fantastique dans la littérature béninoise*, mémoire de DEA, FLASH/ UAC, 2011, 70p.

10-Dictionnaires

- BONNEFOY Yves, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, (Volume 1), Paris, Flammarion, 1994, 1199 p.

- BRUNEL Pierre, (Sous la direction de) *Dictionnaire des mythes littéraires,* Paris, Editions du Rocher, Nouvelle Edition augmentée, 2000, 1504p.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles (édition revue et corrigée*), Paris, Robert Laffont /Jupiter, 1988, 1060p.
- NOURISSIER François, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, 977p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire,* Paris, Armand Colin/VUEF, 2002 (2è édition revue et augmentée), 239p.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Armand Colin, 2004, 447p.
- RIFFARD Pierre, *Nouveau Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris, Payot, 2008, 331p.

11- Webographie

11-1-Articles Etudes et travaux consacrés à Amadou Hampaté Bâ

- Amadou Hampaté Bâ, « Discours à la commission Afrique de l'UNESCO », 1er décembre 1960, https://fr.m.wikipedia.org, [consulté le 21 octobre 2017]

- https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Amadou_Hampaté [consulté le 04 mai 2015]
- https://livre.fnac.com/a7621251Amadou-Hampaté-Ba-Vie-et-enseignement coma.revues.org/197 [consulté le 04 mai 2015]
- www.babelio.comauteur/AmadouHampatewebpulaaku.net/de/index.html, [consulté le 06 août 2015]

11-2. Articles Etudes et travaux consacrés à Olympe Bhêly-Quenum mis en ligne sur son site officiel - http://www.obhelyquenum.com/

- « Anatomies douloureuses, anatomies fabuleuses ». Par Liana Nissim.
- « Espace et Temporalité dans *Un piège sans fin* ». Par Frederick Ivor Case, New College University of Toronto.
- « Initiation et ésotérisme dans les romans d'Olympe Bhêly-Quenum ». Par Guillaume Lopez (Notre Librairie).
- « L'Afrique d'Olympe Bhêly-Quenum ». Par Cristina Brambilla (Milan).
- « *L'Initié* dans l'historicité de la littérature négro-africaine ». Par Lamine Diakhaté.
- « Réévaluation de la culture africaine ».
- « Les nouvelles d'Olympe Bhêly-Quenum par Roger Koudoadinou ».
- « *L'Initié* relu, corrigé et redimensionné ».
- « Olympe Bhêly-Quenum entre l'Europe et l'Afrique ». Par Claude Wauthier
- « *C'était à Togony* : Une analyse de Roger Koudoadinou ».

- « Entretien avec Olympe Bhêly-Quenum par Jean Moreau », *www.obhelyquenum,* [consulté le 16 mai 2016]
- http://www.obhelyquenum.com/, [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/livres.html, [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/documents.html, [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/francophonie.html[consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/politique.html [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/etudes-et-travaux.html [consulté le 21 octobre 2015]
- « Rituel vodùn dans L'Iliade et l'Odyssée d'Homère », Olympe Bhêly-Quenum (Conférence de Lecce) consulté en ligne www.http://obhelyquenum, [consulté le 10 septembre 2016.
- http://www.obhelyquenum.com/interview.html [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/personnalites.html [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/vodun.html [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/biographie.html [consulté le 21 octobre 2015]

- http://www.obhelyquenum.com/archives.html [consulté le 21 octobre 2015]
- http://www.obhelyquenum.com/conferences.html [consulté le 21 octobre 2015]
- www.mondediplomatique.fr/1997/09WAUTHER/4414 [consulté le 20 mai 2016].
    - MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Olympe Bhêly-Quenum ou la passion de la fidélité », http://www.obhelyquenum.com/, [consulté le 13 avril 2016]
    - www.encyclopedie-anarchiste.org/articles/hymne.html, (consulté le 22 août 2015) Garnier Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, 4/2004 (n° 140), p. 443-454.URL:http://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-443.htm DOI : 10.3917/poeti.140.0443 [consulté le 12 mai 2016]
    - http://www.senscritique.com/livre/Ake_les_annees_d_enfance/11331188 [consulté le 26 décembre 2017]
    - JUNG Carl Gustav , psychiatre suisse (1875–1961), créateur du concept, de l'inconscient collectif qui constitue « une condition ou une base de la psyché en soi, condition omniprésente, immuable, identique à elle-même en tous lieux » *https://fr.wikipedia.org/wiki/Inconscient_collectif* [consulté le 4 janvier 2018]
    - https://fr.wikipedia.org/wiki/Fantôme. [Consulté le 28 décembre 2017]

- http: //fr.m.wikipedia.org/wiki/symbologie, [consulté le 01 août 2016].
- http://fr.m.wikipedia.org/wiki/symbologie, [consulté le 01 août 2016].
- www.numerologie.ch/apprendre/définition.php, [consulté le 01 aout 2016]
- Encyclopédie Wikipédia, site internet https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Mysterion , [consulté le 16 septembre 2017.]
- fr.m.wikipedia.org/Wiki/Mystique
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Mystique de Wikipédia [consulté le 19 septembre 2017]
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Mystique de Wikipédia [consulté le 19 septembre 2017]
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Mystique de Wikipédia [consulté le 19 septembre 2017]

12-Entretiens sur la question de l'initiation

- Entretien avec Fodé Moussa Sidibé (enseignant-chercheur à l'Université de Bamako et spécialiste des questions relatives à l'initiation des chasseurs dozo du Mali) sur l'expression du symbolisme chez Hampaté Bâ UAC, 30 juillet 2015, (manuscrit.)

- Entretien avec Apollinaire Agbazaou (auteur dramatique, promoteur culturel) sur l'initiation d'intégration sociale chez les Mahi de Covè, Abomey, Juillet 2015, (manuscrit.)
- Entretien avec un adepte du vodùn Hêbiosso de Soli (Covè) sur le cheminement des adeptes Hêbiosso, 14 mai 2015 (manuscrit).
- Entretien avec un adepte du vodùn Azoua (Abomey), sur le cheminement des adeptes azouassi, 3 novembre 2017.

13- Spectacle vu et émissions télévisées suivies sur l'initiation

- Spectacle d'exhibition et de procession des divinités et adeptes vodùn en milieu Mahi (Agonlin) appelé Azongningnin. (26 octobre 2015 à Covè)
- « Fâ et initiation au Fâ », émission animée sur la chaîne de télévision ORTB avec comme invité le Professeur Mahougnon Kakpo, Août 2017.
- « Vodùn et initiation vodùn au Bénin » (Mewi-Honto), émission télévisée animée par Faladé Adéwalé sur la chaîne de télévision ORTB avec comme invités Emile Ologoudou, Léon Bio Bigou et Daagbo Hounnon Hounnan, le 12 mars 2017.
- « Du culte vodùn et de l'initiation vodùn au Bénin », émission animée sur la chaine de télévision ORTB, le 10 janvier 2018 avec comme invités Dodji Amouzounvi et Ousmane Alédji.

- L'initiation des Lokpa (ethnie du Nord-Bénin), émission présentée par Boni Yantékoua sur la chaîne de télévision ORTB, le 15 Février 2018.

INDEX DES CONCEPTS INITIATIQUES

A

Accompagnement, 38, 76, 77
Adepte, 24, 38, 60, 85, 138, 139, 140, 142, 149, 150, 163, 164, 167, 267, 284, 331, 381
Agrégation, 37, 118
Alchimie, 39, 120, 272, 282
Amour, 121, 127, 159, 198, 214, 222, 245, 250, 287, 289, 293, 302, 303
Appel, 10, 22, 37, 38, 65, 81, 113, 120, 141, 142, 143, 144, 189, 194, 197, 214, 239, 248, 291, 328, 329, 331, 362, 363
Apprentissage, 32, 53, 58, 82, 111, 261, 272, 299
Ascendance, 19, 161, 353
Astral, 136, 266, 303

B

Bien, 11, 13, 17, 18, 25, 32, 38, 41, 42, 48, 53, 56, 68, 70, 80, 83, 91, 98, 99, 103, 104, 116, 122, 133, 134, 137, 138, 139, 142, 145, 148, 158, 163, 164, 166, 168, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 185, 187, 191, 197, 202, 208, 216, 217, 221, 222, 230, 232, 233, 235, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 256, 257, 263, 270, 272, 273, 276, 287, 293, 297, 302, 304, 307, 308, 322, 324, 327, 334, 338, 343, 344, 345, 354, 355

C

Cercle hiératique, 121
Chant rituel, 83
Circoncision, 40, 56, 57, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 84, 87, 88, 101, 352
Confrérie, 39, 41, 67, 81, 95, 97, 98, 109, 113, 141, 142, 153, 156, 211, 239, 325, 327, 328, 329, 331, 349, 356
Cordon d'argent, 303
Cosmogonie, 66, 94, 178, 212, 231, 242, 261, 271, 320
Couvent, 60, 140, 141, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 154, 156, 159, 160, 239, 300, 324, 325, 353, 363

D

Danse rituelle, 149, 152
Dialogue du silence, 341
Didiga, 14, 16, 22, 23, 29, 109, 114, 124, 187, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 249, 254, 262, 287, 289, 310, 332, 333, 337, 338, 341, 343, 344, 345, 357, 362, 363
Dieu, III, 43, 64, 65, 67, 68, 75, 90, 116, 132, 134, 135, 136, 146, 167, 204, 205, 261, 268, 275, 294, 360, 372

Disciple, 86, 164, 177, 183, 184, 185, 230, 266, 334
Divin, 42, 66, 119, 137, 138, 140, 144, 146, 162, 194, 204, 277, 326, 328, 331
Divinité, 40, 60, 67, 91, 92, 94, 135, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 152, 153, 159, 213, 279, 305, 325, 328

E

Entités spirituelles, 41, 61, 80, 133
Esotérisme, 24, 47, 102, 111, 134, 158, 208, 214, 283, 363, 365, 367, 374, 375, 376, 377
Espace sacré, 292
Excision, 40, 56, 57, 71, 72, 78, 79, 80, 101, 352
Exotérisme, 47, 283
Extase, 194, 288

F

Fa, 66, 91, 92, 93, 94, 183, 246, 361, 366
Fait initiatique, 14, 15, 17, 20, 27, 31, 51, 102, 200, 224, 352
Fantastique, 27, 43, 45, 46, 47, 84, 116, 174, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 246, 249, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 318, 350, 355, 371, 377
Fantôme, 235, 237, 240, 241, 380
Fonction sacrée, 56, 291, 335
Fonction symbolique, 56, 273
Forces secrètes, 41, 71, 94, 95, 123, 352, 354
Franc-Maçon, 112, 113, 209, 210, 273, 291

H

Hiératique, 121, 279, 294, 301, 305, 306, 331, 334, 349
Hiérophore, 67, 329
Hymne vodùn, 149

I

Illumination, 165, 183, 265, 273
Initiation, VIII, IX, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 100, 101, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 131, 132, 133, 138, 140, 141, 145, 149, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 170, 172, 175, 177, 182, 183, 184, 185,

186, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 195,196, 197, 198, 200, 201, 203, 208, 209, 210, 216, 217, 220, 223, 224, 232, 233, 237, 254, 259, 262, 267, 271, 273, 274, 277, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 292, 295, 299, 300, 306, 310, 311, 314, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 363, 364, 365, 367, 374, 376, 381, 382

Initié, VIII, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 51, 56, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 72, 73, 76, 81, 82, 84, 88, 91, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 139, 142, 145, 146, 149, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 205, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 224, 231, 236, 238, 251, 252, 256, 257, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 277, 285, 287, 288, 292, 298, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 314, 316, 317, 321, 327, 328, 332, 342, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359

J

Jantol, 118, 162

K

Kabbale, 111, 134, 135, 264

Koodal, 118, 267, 269

L

Langage initiatique, 298, 333

Loge maçonnique, 112

Lumière sacrée, 41, 62, 168

M

Maître d'initiation, 167, 220, 274, 280, 308, 355

Maîtrise, 16, 38, 39, 41, 54, 86, 117, 120, 123, 161, 163, 164, 166, 174, 175, 177, 179, 182, 187, 204, 209, 230, 237, 247, 273, 285, 306, 354, 376

Merveilleux, 14, 27, 46, 47, 166, 187, 197, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 249, 250, 251, 252, 254, 259, 260, 281, 295, 317, 344, 350, 355, 357, 371

Moi intérieur, 56

Monde invisible, 45, 162, 233, 286

Mysticisme, VIII, 21, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 161, 172, 174, 187, 193, 199, 353

Mystique, 14, 21, 26, 33, 36, 40, 41, 42, 44, 48, 54, 57, 60, 61, 63, 71, 111, 112, 120, 131, 134, 135, 136, 137, 141, 160, 161, 167, 169, 170, 171, 175, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 194, 197, 198, 200, 212, 222, 224, 229, 230, 231, 233, 234, 241, 243, 259, 267, 273, 275, 277, 288, 297, 302, 311, 313, 327, 353, 354, 365, 367, 368, 375, 380

Mythe, 14, 94, 109, 126, 162, 165, 197, 198, 223, 296, 348, 349, 356, 366, 367, 368, 373
Mythique, 48, 61, 116, 154, 155, 162, 168, 187, 198, 222, 230, 289, 295, 296, 297, 319, 321, 325, 327, 328, 329, 331
Mythologie, 85, 247, 268

N

Nature inférieure, 41, 61
Nom fort, 113
Nom premier, 181, 313
Nuit cosmique, 188
Numineux, 300

O

Ouga, 124, 125, 188, 193, 194, 195, 251, 252, 276, 287, 301, 306, 307, 308, 348, 356

P

Parcours initiatique, 14, 23, 29, 55, 70, 74, 125, 126, 133, 156, 165, 166, 170, 171, 182, 188, 189, 190, 193, 194, 198, 219, 220, 266, 282, 355
Phénomène initiatique, VIII, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 27, 31, 47, 53, 99, 101, 102, 103, 112, 114, 127, 224, 227, 228, 260, 264, 297, 308, 309, 311, 337, 351, 352, 355, 357, 358, 376
Postulant, 38, 54, 81, 86, 124, 140, 163, 183, 190, 239, 271, 277
Pouvoir, 54, 56, 61, 65, 68, 69, 83, 97, 111, 117, 118, 119, 122, 125, 140, 144, 162, 164, 165, 166, 167, 175, 176, 179, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 196, 204, 214, 221, 222, 232, 257, 258, 259, 265, 272, 275, 276, 277, 283, 285, 286, 289, 306, 307, 312, 313, 335, 338, 340, 376
Pouvoir XE "pouvoir" XE "Pouvoir" \f"m" XE "Pouvoir" \f"m" occulte, 118, 276
Prêtre, 67, 82, 86, 94, 140, 144, 146, 148, 149, 311, 326, 327, 328, 329
Processus initiatique, 23, 47, 56, 99, 100, 123, 155, 178, 280, 352
Profane, 14, 35, 36, 39, 42, 43, 47, 48, 51, 52, 54, 59, 64, 65, 66, 68, 94, 97, 121, 135, 145, 146, 150, 153, 155, 172, 182, 187, 210, 295, 296, 298, 305, 310, 311, 317, 366
Purification, 36, 54, 59, 155

Q

Quête initiatique, 23, 171, 196, 197, 209, 220, 266, 284, 308

R

Réalisation intérieure, 37, 42, 163
Réclusion, 12, 37, 66, 77, 118, 141, 145, 146, 150, 152
Régénérescence, 188
Religion, 10, 11, 32, 44, 45, 52, 55, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 165, 176, 201, 202, 210, 263, 268, 352, 367, 372, 373
Renaissance, 35, 284
Rite, 13, 34, 36, 37, 43, 48, 49, 50, 74, 75, 77, 82, 196, 300, 364, 366
Rituel, 15, 43, 48, 49, 50, 62, 67, 75, 76, 79, 82, 83, 96, 108, 109, 113, 118, 120, 121, 124, 139, 142, 145, 152, 155, 183, 185, 192, 217, 218, 253, 282, 283, 292, 293, 303, 304, 306, 324, 325, 333, 334, 336, 337, 342, 359, 365, 378

S

Sacré, VIII, 27, 35, 36, 43, 48, 49, 51, 52, 54, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 80, 82, 83, 90, 93, 94, 111, 121, 139, 142, 143, 144, 145, 155, 160, 162, 172, 173, 178, 182, 186, 187, 188, 193, 211, 212, 217, 227, 230, 234, 256, 259, 273, 276, 281, 283, 286, 291, 293, 295, 298, 299, 300, 304, 305, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 319, 324, 325, 328, 332, 349, 350, 356, 365, 366, 367
Sagesse ésotérique, 61, 184
Savoir, 11, 53, 55, 73, 99, 111, 118, 121, 125, 130, 162, 165, 166, 168, 170, 175, 192, 216, 232, 283, 285, 322, 323, 376
Société secrète, 81, 95, 97, 98, 184
Sorcellerie, 68, 99, 113
Sorcier, 42, 57, 98, 99, 179, 257
Spiritualité, 10, 43, 44, 45, 63, 64, 68, 69, 131, 132, 137, 170, 172, 173, 187, 200, 201, 292, 293, 365, 373
Spirituel, 35, 38, 45, 54, 83, 119, 134, 135, 136, 137, 161, 162, 164, 167, 170, 172, 173, 187, 199, 231, 236, 237, 240, 243, 268, 269, 279, 282, 290, 292, 335, 354
Squelette, 243
Symbole, 50, 51, 78, 153, 164, 169, 205, 259, 261, 262, 267, 268, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 283, 284, 292, 306
Symbologie, VIII, 262, 263, 380

T

Temple, 73, 153, 290, 291, 300, 311
Transcendance, 41
Transe, 96, 142, 144, 145, 348, 365

U

Unité cosmique, 172

V

Vodùn, 15, 17, 21, 26, 27, 60, 66, 67, 68, 91, 92, 94, 102, 110, 111, 113, 120, 121, 131, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 211, 212, 213, 215, 216, 224, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 246, 249, 262, 279, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 309, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 349, 350, 353, 356, 359, 362, 365, 378, 381, 382
Vodùnsi, 66, 121, 138, 145, 146, 150, 152, 153

W

Woudigô, 125, 188, 193, 194, 276, 306

INDEX DES AUTEURS

A

ACHEBE Chinua, 360

ADIAFFI Jean-Marie, 360

AGOSSOU Jacob, 41, 94, 365

AHO Sopie Hélène Félicité, 362

ATCHADE Joseph Dossou, 373

B

BADIAN Seydou, 70, 74, 75, 81, 87, 220, 357, 360

BARNABE-AKAYI, 247

BASTIDE Roger, 34, 135, 145, 365

BAUDELAIRE Charles, 64, 290, 360

BELINGA Samuel-Martin Eno, 368

BENOIST Luc, 365

BEYALA Calixthe, 360

BHÊLY-QUENUM Olympe, VIII, IX, 13, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 60, 66, 68, 70, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 101, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 127, 128, 131, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 174, 175, 176, 178, 182,183, 184, 185, 187, 200, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 223, 224, 227, 228, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 254, 256, 257, 260, 262, 264, 266, 271, 272, 273, 274, 280, 286, 287, 291, 292, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 313, 324, 331, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 362, 363, 364, 369, 374, 375, 378, 379

BIDOUZO Judith, 16

BOGNIAHO Ascension, 105, 368

BOUHDIBA Abdelwahab, 371

C

CALAME-Griaule Geneviève, 312

CAYET Anna- Sophie, 376

CAZENEUVE Jean, 49, 366

CHELBI Mustapha., 35, 372
CHEMAIN Roger, 35, 36, 368
CHEVALIER Jean, 35, 90, 268, 281, 291, 292, 299, 306, 335, 377

D

DERIVE Jean, 368
DIABATE Massan Makan,, 70, 75, 77, 357, 360
DIBLE Daniel, 362
DIEL Paul, 372
DIOP Papa Samba, 368
DUCHET Claud, 27, 28
DURKHEIM Emile, 52, 366

F

FREY Jean-Marie, 372

G

GBOUABLE Edwige, 374
Gheerbrant Alain, 35, 90, 281, 291, 292, 299, 306, 335
GO Issou, 374
GOLDMANN Lucien, 370
GOODY Jacques, 369
GRIAULE Marcel, 261, 312, 372

H

HAMPATE Bâ Amadou, VIII, IX, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 32, 38, 45, 55, 57, 58, 65, 66, 69, 70, 77, 78, 84, 85, 86, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 114, 115, 117, 137, 138, 148, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 178, 187, 197, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 217, 230, 231, 232, 233, 255, 261, 262, 263, 267, 269, 270, 282, 283, 285, 286, 293, 294, 295, 297, 298, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 321, 322, 324, 350, 351, 362, 363, 366, 372, 375, 376, 377
HERAUT Pierre, 366
HOURANTIER Marie-José, 22, 23, 108, 109, 362
HUANNOU Adrien, 105, 362, 363, 368, 369

J

JAQUET Chantal, 372
JUNG Carl Gustav, 366, 379

K

KAKPO Mahougnon, 22, 66, 91, 92, 247, 361, 366, 376, 381
KAZARO Tassou, 302, 362
KERLOUEGAN François, 370
KONE Amadou, 99
KOSSOU Basile, 374
KOUDJO Bienvenu, 59, 154, 369, 374
KOUROUMA Ahmadou, 70, 79, 361

L

LAYE Camara, 70, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 88, 184, 357
LIKING Werewere, 70, 109, 269, 270
LOPES Henri, 361
LOZES Guillaume, 363, 374
LUNEAU René, 65, 327, 373

M

MAKOUTA- MBOUKOU Jean-Pierre, 58, 100, 101, 352
MALONGA Jean, 82, 101, 361
MANDELA Nelson, 87, 88, 89, 361
MATIBA Jean-Ikelle, 70, 361
MEDEHOUEGNON Pierre, 22, 23, 24, 57, 98, 107, 108, 113, 114, 140, 163, 175, 177, 195, 247, 272, 273, 278, 291, 340, 363, 364, 369, 374
MENGA Guy, 363
MIDIOHOUAN Guy Ossito, 159, 379
MIRCEA Eliade, 36, 48, 63, 65, 134, 296, 298, 366, 367
MONGO Béti, 70, 83, 84, 101, 361
MUDIMBE V. Y., 361
MUNGALA A. S., 33
MURAD MACHADO Fernanda, 21, 173, 375
MVE Franck-Bernard, 375

N

NDAW Alassane, 162, 372
NDEMBY-MAMFOUMBY Pierre, 375

P

PAULME Denise, 371

Q

QUENUM Anicette, 375

R

RIFFARD Pierre, 36, 37, 158, 367, 377
RIVIERE Jean- Claude, 367

S

SACHS Curt, 372
SAMOYAULT Tiphaine, 371
SCHURE Edouard, 367
SEDAT Jacques, 373
SENGHOR Léopold Sédar, 70, 72, 73, 103, 130, 215, 216, 220, 361, 373
SOUZENELLE, 144, 373
SOYINKA Wolé, 70, 87, 89, 90, 362

T

TANSI Sony Labou, 362
TAROT Camille, 52, 367
THOMAS Louis-Vincent, 53, 65, 327, 373
TIDJANI-SERPOS Nouréini, 363
TODOROV Tzvetan, 367, 371
TORRE (de la) Inès, 66, 367
TOSSOU Okri Pascal, 371
TOSSOU Samuel, 370

V

VARENNE J., 144

VERGER Pierre, 367

VIERNE Simone, 36, 365, 367, 368

VIGNONDE Jean-Norbert, 113, 248, 363

Z

ZAHAN Dominique, 10, 368, 373

ZAOUROU Zadi Bottey, VIII, IX, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 70, 101, 102, 106, 107, 109, 114, 124, 127, 128, 129, 131, 160, 161, 187, 189, 190, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 287, 288, 300, 301, 306, 307, 308, 309, 310, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 362, 363, 373, 376

ZUMTHOR Paul, 370

TABLE DES MATIERES

DEDICACE III

REMERCIEMENTS III

SOMMAIRE VI

RESUME VIII

ABSTRACT IX

INTRODUCTION GENERALE 1

1- Justification du choix du sujet 6

2-Problématique 7

3- Hypothèses de la recherche 8

4- Objectifs de la recherche 9

4-1 Objectif général 9

4-2 Objectifs spécifiques 10

5-Le point des publications sur la question 10

6-Plan de la recherche 15

7-Démarche méthodologique 15

PREMIERE PARTIE : ASPECTS DE L'INITIATION DANS LES SOCIETES TRADITIONNELLES ET LA LITTERATURE : FRANCOPHONE DE L'AFRIQUE 20

CHAPITRE PREMIER : SOCIETES ET TRADITIONS INITIATIQUES EN AFRIQUE 22

1-1. Clarification des concepts d'initiation et d'initié dans l'aire socioculturelle de l'Afrique de l'Ouest.....23

1.1.1. L'initiation.....23

1-1-2. L'initié.....29

1.2. Fondements de l'initiation : spiritualité, rites, rituels, symboles et sacré en Afrique de l'Ouest.....33

1-3-1 L'initiation aux rites sociaux.....47

1-3-3- L'initiation aux forces ou aux secrets de la nature.....51

1-3-4- L'initiation mystique ou l'initiation à la sagesse ésotérique.....51

1-5 Initiation et vie politique en Afrique.....58

CHAPITRE DEUXIEME : L'EXPRESSION DU PHENOMENE INITIATIQUE DANS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE.....61

2-1- L'initiation aux rites sociaux dans les fictions littéraires africaines.....62

2-1-1 La circoncision et l'excision à l'aune des œuvres littéraires.....63

2-1-2 Les autres rites sociaux dans les œuvres littéraires francophones.....71

2-1-3 Les rites sociaux vus par les écrivains africains anglophones.....78

2-2 L'initiation religieuse.....82

2-3 L'initiation aux forces secrètes de la nature perçue par les écrivains africains.....86

2-4 Les principaux acteurs du processus initiatique selon Jean-Pierre Makouta Mboukou.....91

CHAPITRE TROISIEME : CONTEXTES D'EMERGENCE DE LA LITTERATURE INITIATIQUE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU ET PRESENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS.....93

3-1 Contextes historique et culturel d'émergence de la littérature initiatique chez les trois auteurs.....94

3-2 Les sources d'inspiration des auteurs du corpus.....102

3-3 Présentation des œuvres du corpus.....105

3-3-1 Amadou Hampaté Bâ et le conte initiatique.....105

3-3-1-1 Njeddo Dewal, mère de la calamité.....107

3-3-1-2 Kaïdara.....108

3-3-1-3 Laaytere Koodal ou *L'éclat de la grande étoile*.....109

3-3-2 Olympe Bhêly Quenum et la littérature romanesque initiatique 111

3-3-2-1 *Les appels du vodùn* 111

3-3-2-2 *Oni loni Jè*.....112

3-3-2-3 *L'initié* 113

3-3-2-4 *Promenade dans la forêt*.....114

3-3-3 Zadi Zaourou et le théâtre didiga (rituel) 115

3-3-3-1 *La termitière*.....116

3-3-3-2 *Le secret des dieux*.....116

3-3-3-3 *La guerre des femmes* 117

DEUXIEME PARTIE : FORMES D'INITIATION ET TYPES D'INITIES CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU.....120

CHAPITRE QUATRIEME : L'INITIATION RELIGIEUSE ET L'INITIE VODUN CHEZ OLYMPE BHELY-QUENUM.....123

4-1 Religion, spiritualité et mysticisme : quelques rappels 123

4-2 Religion et initiation chez Bhêly-Quenum.....129

4-3 Les manifestations du vodùn dans le roman *Les appels du vodùn* 131

4-4 Les différentes étapes de l'initiation vodùn.....132

CHAPITRE CINQUIEME : L'INITIATION MYSTIQUE ET LE PERSONNAGE DE L'INITIE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU.....152

5-1 Le mysticisme chez Hampaté Bâ ou la voie d'ascendance spirituelle et de sagesse. 152

5-1-1 Le parcours de l'initié chez Hampaté Bâ 154

5-1-2 La dimension spirituelle de l'initiation chez Hampaté Bâ 163

5-2 Le mysticisme chez Bhêly-Quenum ou l'expérience de la maîtrise des forces de la nature 165

5-3 Le mysticisme chez Zadi Zaourou ou l'expérience du développement spirituel au service de l'action politique 178

CHAPITRE SIXIEME : FONDEMENTS SOCIOCULTURELS ET POLITIQUES DE L'INITIATION CHEZ HAMPATE BA BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 190

6-1 Amadou Hampaté Bâ, le pédagogue des traditions africaines.....191

6-2- Olympe Bhêly-Quenum : entre enracinement culturel et ouverture.....200

6-3 Bottey Zadi Zaourou : initiation et engagement sociopolitique 207

TROISEME PARTIE : MOTIFS ESTHETIQUES DU PHENOMENE INITIATIQUE CHEZ HAMPATE BA, OLYMPE-BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 216

CHAPITRE SEPTIEME : LE MERVEILLEUX, LE FANTASTIQUE ET LA DERISION AU SERVICE DE L'EXPRESSION DU FAIT INITIATIQUE CHEZ AMADOU HAMPATE BA, OLYMPE BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 218

7-1 L'expression du merveilleux et du fantastique chez Hampaté Bâ 220

7-2 L'expression du fantastique chez Bhêly-Quenum 224

7-3 L'expression du fantastique et du merveilleux chez Zadi Zaourou 240

7-4 La dérision comme procédé de satire socioculturelle chez Hampaté Bâ, Olympe Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou 245

CHAPITRE HUITIEME : LE LANGAGE SYMBOLIQUE DANS LES ECRITS INITIATIQUES DE HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 251

8-1 Précisions conceptuelles sur les symboles et la numérologie initiatiques.....253

8-2 Les symboles majeurs chez les trois auteurs 255

8-2-1 Les symboles majeurs chez Hampaté Bâ 255

8-2-2 Les symboles majeurs chez Bhêly-Quenum 262

8-2-3 Les symboles majeurs chez Zadi Zaourou 264

8-3 Les symboles d'appoint chez les trois auteurs.....271

8-3-1 les nombres symboliques 271

8-3-2 les représentations de l'espace et du temps 280

8-3-3 La symbolique du corps chez Bhêly-Quenum et Zadi Zaourou 291

CHAPITRE NEUVIEME : POETIQUE DU SACRE CHEZ HAMPATE BA, BHELY-QUENUM ET ZADI ZAOUROU 300

9-1 La poétique du sacré chez Amadou Hampaté Bâ 302

9-2 La poétique des hymnes vodùn dans *Les appels du vodùn* 314

9-3 : Innovations dramatiques et esthétique du sacré chez Zadi Zaourou 322

9-3-1 Symboles et langage initiatique dans le théâtre didiga de Zadi Zaourou 323

9-3-1-1 Le langage gestuel 324

9-3-1-2 Les chants rituels et les danses parlantes 325

9-3-1-3 Le langage des instruments parleurs traditionnels et le langage du silence 331

9-3-2 La parole poétique du didiga chez Zadi Zaourou 334

9-3-3 Les didascalies comme motifs esthétiques dans les pièces didiga de Zadi Zaourou 335

Conclusion partielle 341

CONCLUSION GENERALE 342

INDEX DES CONCEPTS INITIATIQUES 376

INDEX DES AUTEURS 378

TABLE DES MATIERES.....383