

---

***Les Sofas, La guerre des femmes et Bintou : une dramatisation au service des droits de la femme***

SILUÉ Gnénébelougo  
francksilue@upgc.edu.ci

### **Résumé**

Au regard des différentes apparitions de certains personnages féminins dans *Les Sofas, La guerre des femmes* et *Bintou*, l'on se rend compte que les droits de la femme sont pris en ballotage, déniés, bafoués et simplement piétinés. Les pièces étudiées transposent la violation de ces droits sous plusieurs angles : l'expression dramatique d'une ankylose, leur mise sous scellé, le déni et l'excision. Ces intrigues dramatiques victimaires positionnent la femme dans le feu d'une action conflictuelle perpétuelle avec l'homme. L'intensité dramatique des interactions homme/femme contribue à la densification du jeu dramatique des protagonistes poussant les uns au crime et les autres à l'abandon. Ainsi, le théâtre négro-africain sous Zadi Zaourou et Koffi Kwahulé aspire à la libération des droits de la femme et à l'égalité homme/femme.

**Mots clés** : dramatisation, droits de la femme, dramaturgie, ankylose, égalité homme/femme

### **Abstract**

The different appearances of certain female characters in *Les Sofas, La guerre des femmes* and *Bintou* show that women's rights are being ignored, denied, flouted and simply trampled on. The plays studied transpose the violation of these rights from several angles : the dramatic expression of ankylosis, their sealing, denial and excision. These dramatic victim plots position women in the heat of a perpetual conflictual action with men. The dramatic intensity of the male/female interactions contributes to the densification of the dramatic play of the protagonists, pushing some to crime and others to abandonment. Thus, the negro-African theatre under Zadi Zaourou and Koffi Kwahulé aspires to the liberation of women's rights and to equality between men and women.

**Keywords**: dramatisation, women's rights, dramaturgy, ankylosis, gender equality

### **Introduction**

Dans la littérature dramatique, l'on constate une inclination manifeste des écrits à la représentation de la femme dans son rapport à l'homme. En effet, Édith Hamilton, (1940, p. 232) dans son étude de la mythologie grecque<sup>1</sup> se soumet à une lecture de *La guerre de Troyes*, l'un des mythes fondateurs de la civilisation occidentale où derrière le charisme élogieux d'Achille et d'Hector, se dissimule une accusation de la déesse Éris<sup>2</sup>. La primauté accordée à l'expression d'un héros, symbole et ciment de la société, révèle un récit plutôt épique où la femme est reléguée au second plan. Telle est l'image de la femme dans l'univers dramaturgique négro-africain, où souvent, la plupart des répliques des personnages féminins frise le schéma d'une société patriarcale et fortement phallogratique.

---

<sup>1</sup> Édith Hamilton, présente la Cité légendaire de la mythologie grecque qui avait pour roi Priam et pour reine Hécube, avec Achille comme chef de file des guerriers grecs lors de la guerre de Troyes face à Hector, le chef de guerre des Troyens.

<sup>2</sup> La déesse Éris ou déesse de la discorde est celle, qui dans la fable lança la pomme d'or qui conduisit au jugement de Paris et donc à la guerre entre Grecs et troyens.

Bien que les approches de la réalité sociale évoluent et que les sensibilités artistiques gagnent en maturité, Robert Abirached (1994, p. 11) affirme que la parité proclamée entre les genres sous les projecteurs modernes et contemporains, rencontre toujours des obstacles résonnants dans la dramaturgie négro-africaine. Cela suscite en nous l'intérêt de la réflexion sur « *Les Sofas, La guerre des femmes et Bintou : une dramatisation au service des droits de la femme*<sup>3</sup>. » Le rayonnement dramaturgique de ces droits interroge des paramètres de proscription de la femme, mais plus encore, ceux qui alimentent sa reconfiguration constructive par des indices dramatiques féminins révélateurs d'une conscience en éveil.

L'objectif visé par cette analyse est de lever un point de voile sur le statut de domination et de subordination de la femmes encore prégnante dans la société africaine. Il s'agira de mettre en exergue les différentes problématiques majeures et l'indexation du potentiel qu'elles ont à s'assumer. En admettant le postulat selon lequel les droits de la femme militent en faveur d'une liberté féminine non dictée par l'homme, des interrogations surgissent : En quoi la dramaturgie négro- africaine se fait- elle l'écho des droits de la femme ? Comment dramaturgie transpose-t-elle les droits de la femme sous les trois angles de l'écriture, du visuel et du spectacle ? Quelles sont les solutions proposées par l'art dramatique pour la prise en compte des droits de la femme ? L'approche analytique triadique s'appuiera sur la sociocritique de Claude Douchet, (1995, p. 4-14) et la sémiologie comme un système de signes intégrés au texte théâtral vu par Patrice Pavis (2013) pour une meilleure lecture du contexte socio-historique, des enjeux socio-politique et des nouvelles contingences qui s'imposent à notre commune humanité, à la lumière du corpus mentionné en amont. Les entrées sollicitées sont l'expression dramatique d'une ankylose aux droits de la femme ; la prééminence et la représentation dramatiques de ces droits aboutissant à leur promotion par les auteurs dramatiques étudiés.

## **1 Le drame d'une ankylose aux droits féminins africains**

Le sens commun reconnaît à l'Homme son goût prononcé pour la liberté et l'épanouissement du « moi ». Au demeurant, Geneviève Petiot (2005, p. 142) précise que « *cette aspiration ne doit pas enfreindre à la liberté de l'autre.* » Cela entraînerait la stratification sociale, la résignation et la dénonciation des coutumes rétrogrades telle que l'excision.

### **1. 1 La mise en berne des droits de la femme comme support de dramatisation**

Dans la société traditionnelle africaine, les droits de la femme sont souvent mis sous scellé. Selon Geneviève Petiot (2005, p. 142), « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune. » L'évidence qui apparaît, ici, est la fonte des genres masculin et féminin dans le substantif « Homme » vu comme le socle d'une société harmonieuse et équitable. Le faisant, le législateur privilégie le sexe masculin dit fort. Cette perception qui accorde la notoriété au sexe masculin au détriment du sexe féminin semble fortement liée à la physiologie des deux entités mais aussi à des récits fondateurs de la conscience collective. L'homme, dans sa constitution physique, serait plus fort parce que possédant des muscles toniques qui lui donnent plus de résistance à l'activité physique et donc une efficacité devant le danger. Cela a suffi pour le positionner en protecteur de la femme dont le corps serait plutôt favorable à la douceur et plus sensible à la douleur, vu les muscles dociles, la poitrine agile et les fesses sensuelle. Dans la *Bible*, le livre de la « Genèse » (Genèse, 2 : 22 et 3 : 12) présente la femme comme le second de l'homme, mais aussi comme l'origine du péché. Un opus qui légitime la catégorisation

<sup>3</sup> Kwahulé Koffi, *Bintou*, Belgique, Lansman, 2003.

sexuée de la société mettant en berne les droits de la femme et établissant l'homme au-dessus d'elle.

*Les Sofas*, plonge le lecteur-spectateur au cœur d'une société africaine stratifiée. Ces strates homme/femme, en se nourrissant constamment des complexes de supériorité/infériorité, de fort /faible, illustrent la tangibilité du rapport théâtre- société fondant la critique du social. Une dénonciation lorsque l'abord de l'espace relatif à la gent féminine dans le palais permet de lire une didascalie introductive moins convaincante en humanisme : « *L'arrière-cour du palais. Mouso Bâ est assise. [...] Elle semble dévorée par le chagrin.* » Zadi Zaourou, (1979, T.V, p.46.). L'espace dramatique que présente Zadi Zaourou est négativement discriminatoire en faveur des personnages féminins. L'arrière-cour du palais de Samory Touré est l'espace réservé aux personnages féminins que sont : Mouso Bâ, Matogoma, Bintu et La griotte. Le peuple de Wassulu, composé exclusivement d'hommes, est réuni autour de son empereur dans l'avant-cour pour décider de la destinée du royaume tout en excluant les femmes. Loin des débats politiques et des prises de décisions, Mouso Bâ, la mère de l'empereur et les autres femmes sont privées de leur droit à la liberté d'expression. La décision de l'assemblée masculine est unique et valable pour tous y compris les femmes. D'ailleurs, elles doivent se contenter de oui dire où de rumeurs et de l'humeur à discourir de leurs hommes comme l'atteste cette réplique :

Matogoma. – La ville entière est pleine du bruit de sa trahison. On parle de lui couper la tête [...]. Sa voix est à la limite du sanglot. (Zadi Zaourou, 1979, p.46).

Ces propos décrivent les entraves aux droits de la femme. Ces obstacles s'arriment à des sociolectes dont le point d'ancrage sémique est le sociogramme de la mise sous scellé de ceux-ci. Dans cette configuration dramatique, il s'agit de sublimer la catégorie sociale masculine en maintenant la catégorie féminine dans l'étau d'une dépendance prononcée de la stratification spatiale. Entre oubli et omission, la société Mandingue dans le Wassulu fonctionne dans l'indifférence des droits réservés à la femme.

Derrière la dramatisation d'un espace ouvert, celui de l'homme qui contraste avec l'espace clos réservé à la femme, se meut l'idée d'une dénonciation de l'injustice sociétale reposant sur le déni des droits de la femme. En se résolvant à rester à l'arrière-cour, les femmes souscrivent, au nom de la tradition mandingue, à une résignation qui n'a d'autre conséquence que leur aliénation. Dès lors, la victimisation de la femme aux droits bafoués, déclenche chez le lecteur- spectateur une sorte de catharsis saisissable dans le courant dramatique de l'implicite victimaire. En conséquence, l'adoption de la stratégie de défense du Manding par Samory et les autres personnages masculins contre la menace impérialiste d'Archinard met en relief la résignation des femmes. Aussi, la décision cruciale de la condamnation à mort du prince Karamoko se prend en l'absence de sa mère Matogoma et de sa fiancée Bintu. Elles doivent subir dans leur intégrité blessée, les effets tragiques de cette décision. Ainsi, la mise en berne des droits de la femme la sacrifie à l'autel de la résignation et du déni, faisant d'elle un symbole dramatique.

## **1. 2 La mort de Zouzou : la cause d'une crise endogène**

Certaines crises endogènes à la communauté des femmes fragilisent les programmes de défense de leurs droits pour une égalité homme/femme. Le jeu dramatique des protagonistes contribue à mettre en exergue un exemple de crise endogène à la communauté des femmes qui luttent contre la domination phallocratique. Aborder le jeu du protagoniste Mahié dans *La guerre des femmes* comme matière à l'expérimentation de la fragilisation du combat homme/femme ne saurait exclure les représentations partielles des déviations au sein de la communauté des femmes dirigée par Mahié. La perception du lecteur-spectateur tient pour référents son appréhension sur le système des personnages, sa connaissance de l'environnement et du réel social. À en croire Anne Ubersfeld (1978, p. 106) : « *En tant que*

*lexème, le personnage, par ses liens avec plusieurs paradigmes, est un élément décisif de la pratique théâtrale.* » Le personnage en littérature n'est qu'un être de mots qui se remplit de sens au fil des pages et dans son rapport dialogique avec les autres. Le personnage de Mahié arbore bien cette conception dans ses différentes apparitions où elle dégage la chaleur culturelle Bété<sup>4</sup>. Prise dans son rapport avec ses filles et la communauté des hommes, son jeu dramatique renvoie à la mythologie fondatrice de l'assujettissement des femmes. En effet, les « *mythèmes communs* », pour emprunter les termes de Claude Lévi-Strauss (1974, pp. 233-234), tels que le nom de l'héroïne Mahié ; la méconnaissance réciproque de départ entre homme-femme ; la rencontre conflictuelle ; la défaite des femmes et leur capitulation, dévoilent une dramatisation du mythe qui explique l'origine du mariage et ses contours quelques fois amers en pays Bété.

Pour le lecteur-spectateur lambda, le nom Mahié est inséparable du concept de leader dans le rang des femmes. Cette didascalie-ci l'atteste : « *Mahié, c'est le nom du chef des femmes* ». Z. Zaourou (2001, p. 29). En plus, elle est présentée comme une guerrière stratège qui sait inculquer à ses sujettes les valeurs patriotiques de l'unité du peuple et de la préservation de la spécificité territoriale. Mais pour le lecteur-spectateur critique, elle sait également exercer son autorité, lorsqu'il s'agit de punir des renégats comme Zouzou. Justement c'est dans la gestion de certaines situations par le dirigeant que naissent les crises internes et les fractures sociales. Par conséquent, en ayant été informée de l'arrestation et de la divulgation par Zouzou du secret de l'invincibilité des femmes, Mahié décida unilatéralement de l'exécuter. Son action fait fi des règles procédurales et de l'avis des autres femmes. Cette réplique de Shéhérazade l'exprime bien :

#### **Shéhérazade**

- La nouvelle de la trahison de Zouzou se répandit parmi les femmes comme une odeur de viande faisandée et toutes furent frappées de stupeur, à commencer Mahié, leur chef.
- « Il faut infliger à Zouzou un châtement exemplaire », confie-t-elle à son entourage.
- « Les femmes ne te le pardonneront jamais », lui dit une première confidente.
- « Il est le seul à savoir jouer du cor-parleur et tu prendrais pour sûr le risque de perdre la guerre », lui dit une autre.
- De toute façon, la guerre est perdue, réplique Mahié qui s'exaspère. S'il périt de mes mains, la prochaine bataille sera aussi la dernière de cette guerre. Les hommages nous tueront comme des mouches car, que pourrons-nous sans le cor parleur qui diffuse mes ordres, prévoit les manœuvres de l'ennemi et regroupe nos légions quand telle ou telle colonne menace de craquer ? Si je ne le châtie pas sur l'heure, l'ennemi concentrera ses forces sur lui et l'abattra et dans ce cas, nous aboutirons exactement au même résultat... Encore que lui sera mort glorieusement. (Zadi Zaourou, 2001, pp. 46-47).

La nouvelle de mort de Zouzou indispose toutes les filles et cela est bien rendu dans l'image de « l'odeur de viande faisandée ». Par conséquent, accusatrice, cette réplique de Shéhérazade fait un procès à Mahié. Il l'accuse d'avoir pris la mauvaise décision d'exécuter Zouzou. Certes, en exécutant Zouzou, Mahié veut prévenir la violation des règles propres à sa communauté. Cependant, son élan contraste avec ses aspirations d'assurer la paix, la sécurité, la stabilité par le sang et frise le totalitarisme. Mahié reconnaît à Zouzou la compétence unique de jouer du cor parleur, l'instrument de protection qui leur assure la victoire à la guerre, mais elle décide de le tuer. Zouzou est victime d'une exécution arbitraire, car sa faute, s'il en existait une, n'a été jugée dans aucun tribunal et l'opinion de la majorité est ignorée par Mahié. En jouant sur sa fibre autocratique, Mahié est le symbole du dirigeant qui piétine les droits humains et démocratiques. Elle n'hésite pas à sacrifier le droit

<sup>4</sup> Ethnie de Côte d'Ivoire localisée occupant le Centre-Ouest et le Sud- Ouest.

à la vie, en enlevant à Zouzou la sienne. En outre elle confisque tous les droits aux autres femmes qui sont sous ses ordres. En conséquence, la mort de Zouzou, au Tableau XII, p. 48, indice dramatique de la confiscation des libertés, sonne le glas d'une résignation et d'un abandon manifeste chez les femmes. Face à la peur d'être exécuter comme Zouzou et du désarroi éprouvé pour sa mort, les femmes expriment à leur mentor leur désir de ne plus lever les armes face à l'ennemi, l'homme. En déconsidérant ce qui faisait leur force, la seule présence masculine que constitue Zouzou, Mahié a tué en ses combattantes la motivation, la volonté et le zèle patriotique. Le personnage de la « 1<sup>ère</sup> femme » en rend bien compte :

### **1<sup>ère</sup> femme**

- Chef Mahié, nous te demandons de mettre fin à cette guerre [...]. Depuis que Zouzou est mort, nous ne sommes plus nous-mêmes. (Zadi Zaourou, 2001, p.50).

L'exécution sommaire de Zouzou marque la déstabilisation physique et psychologique des combattantes. Leurs plaintes et leurs déclarations contenues dans l'expression « nous ne sommes plus nous-mêmes » traduit leur état d'âme. Elle résume la démotivation, l'abandon et la résignation des femmes de Mahié renforcée par la négation « ne... plus ». La renonciation à la guerre contre les hommes les amènera à la défaite et à s'abandonner entre leurs mains. Mahié tente vainement de leur expliquer la mauvaise foi des hommes avides de pouvoir. Dans cette prise de parole elle l'affirme sans faux fuyant :

### **Mahié**

- Je sais que la mort de Zouzou a été très dure pour vous. [...] Ce que vous devez savoir, c'est que les hommes sont cruels. Très cruels et dangereux. Ils ne connaissent pas le prix de la vie. Et, ils tuent pour le plaisir de tuer. [...]. (Zadi Zaourou, 2001, p.46).

Peu convaincante, abandonnée par les siens, Mahié adopte la posture de la capitulation. Du déni, elle passe à la résignation. Son pouvoir et son autorité vacillent dès lors que le discours d'unité vogue à la récrimination et suscite la discorde. Une atmosphère d'hostilité se crée où il est difficile de respecter les droits humains. Dès lors Mahié est isolée. Seule, il lui est impossible de vaincre les hommes. Il s'en suit la dislocation de la communauté des femmes ouvrant la brèche à une intrusion du mal que Mahié identifie en l'homme. Cela traduit non seulement la fin du leadership de Mahié, mais également sa contrainte à l'exil. Le départ de Mahié confirme le conflit qui éclate et met en contradiction les forces intérieures à la communauté des femmes. Cette crise interne est l'une des preuves d'une ankylose à l'exercice des droits de la femme et pose un problème de stabilité. Mahié devient de ce fait le symbole de la fuite, de la résignation et du déni, toutes des marques d'obstacles aux droits de la femme. Ce basculement des forces en présences favorise une intrusion des hommes dans le camp ennemi pour se positionner et, selon les termes choisis par l'artiste, « *gouverner éternellement pour leur propre bien* » (Zadi Zaourou, 2001, p. 46).

Enfin, la résignation et l'autoritarisme de Mahié constituent les germes exacerbant et fragilisant toute dynamique de consolidation des droits de la femmes. Elle est à la fois le symbole d'un modèle de leadership féminin, mais aussi celui de la résignation que dénonce les dramaturges cités. Dans cette symbolique mahiéenne s'épanouie « *le noyau sémantique* », selon Claude Douchet (1995, p. 4), d'une aliénation dans l'abdication des femmes établissant un lien étroit avec Bintou, victime de la coutume.

### **1. 3 L'excision : une pratique traditionnelle en violation des droits de la femme**

Certains rites ou rituels coutumiers africains, à l'instar de l'excision, sont de graves violations des droits de la femme. Logées à une enseigne de haute valeur ancestrale, ces coutumes rétrogrades constituent de véritables freins à la libération de la femme. Elles rament à contre-courant de l'évolution de la société dont les mutations favorisent la prise en compte de nouvelles valeurs humaines. Cela va de pair avec le déclassement de

certaines anciennes valeurs et pratiques jugées dangereuses telle que l'excision. Selon les travaux de Krug Etienne G., Dahlberg Linda L., Mercy James A. et al. (2002, pp. 16-17), l'excision est classée au rang des violences dites sexuelles de motivation culturelle. Leur rapport en donne une nette appréciation en ces termes : « *violence des jeunes, maltraitance des enfants, violence exercée par des partenaires intimes, maltraitance des personnes âgées, violence sexuelle, violence dirigée contre soi-même, violence collective.* » Certaines cultures africaines soutiennent que le clitoris, s'il n'est pas éliminé, souille la femme. Chez les peuples ivoiriens Senoufo, Yacouba et Malinké, cette pratique est ancrée dans les mœurs et est perçue comme le passage de l'adolescence à la maturité de la femme. Pratique culturelle ancestrale, l'excision est soutenue et pratiquée par certains anciens, des parents et non de la jeune fille dont le corps est convoqué sur l'autel du crime.

Le cas de l'héroïne tragique de Koffi Kwahulé, Bintou dans l'œuvre éponyme, est fort révélateur d'une conscience dramatique qui accuse à raison l'excision. Dans cette pièce, le lecteur-spectateur découvre le personnage de Moussoba que Le chœur appelle « *La dame-au-couteau* », dans la posture d'une gardienne de la tradition africaine. Au nom de cette tradition, l'action dramatique que laisse entrevoir le jeu de Moussoba est à la limite criminel. Elle est chargée « d'extraire le démon de la luxure ». Elle l'exprime en ces termes : « *Wanzo, le démon de la luxure qui siège dans le clitoris de Bintou* » Koffi Kwahulé, (2003, p.33). La prise cette décision déclenche une série d'actions suscitant des réactions. Le complot ourdi par l'oncle de la jeune fille pour réaliser ce projet visant, selon eux, à éveiller les ronces de l'africanité en Bintou est rendu possible par le concours de P'tit Jean. Membre du gang dénommé les Pitbulls, P'tit Jean, un fanatique de la drogue, des armes et de l'argent, sollicité par l'oncle Drissa. Le contrat consiste à ramener Bintou ligoté, tard dans la nuit.

Moussoba : *Elle fera un voyage jusqu'au pays ancestral sur la lame [du] couteau.* (Koffi Kwahulé, 2003, p. 36).

Bintou, cette adolescente de treize ans est née et approche allègrement l'âge de la maturité dans cette banlieue française où elle a pour petit ami Manu, « *ce jeune blanc* » (Koffi Kwahulé, 2003, p. 33) et pour compagnons des garçons tels que Kelkhal et Blackout. Ce coup de théâtre apparaît comme un véritable désastre, « *un sacrilège* », tel que le déclare Koffi Kwahulé (2003, p.36). Pour la dame-au-couteau qui veut sauver l'âme de Bintou par l'excision, elle se heurte à la vision occidentale de cette pratique et de sa perpétration qui sont vues comme un crime en France.

En mourant sur le plateau de l'excision et dans l'obscurité d'une chambre où son corps meurtri se doit de trouver la sépulture, Bintou devient l'œil qui accuse, la voix dramatique qui relève le sacrilège de cette pratique obsolète. Le sociolecte parental se prend d'antagonisme « *chacun dans un coin, se regardent en chiens de faïence* » (Koffi Kwahulé, 2003, p. 48). Le crime de l'excision est toujours porté par les parents de leurs victimes, à l'image de Moussoba, le principal auteur du crime commis contre Bintou. Dans l'intrigue kwahuléenne, les parents devront assumer leur complicité en se privant de pleurer la mort de leur fille. Ils sont sommés de taire le meurtre de leur fille. La trame dramatique le dévoile par la voix ferme de Moussoba dans cette réplique :

Moussoba : *Que la nuit seule soit témoin de ce drame.* » (Koffi Kwahulé, 2003, p. 48).

L'atmosphère crispé, suggère un non-dit, une cachoterie qui tient lieu d'une auto-culpabilisation des acteurs de l'excision et de leurs scélérats, vu son caractère infâme. La violation de l'intimité de la femme et de son droit à la parole « *à consentir ou pas à l'excision* » reste la substance nourricière de la société fictive dans *Bintou*. Elle procède de « *la vilénie de l'excision* » selon l'expression de Denise Brahimi et Anne Trevarthen (1998, p. 11) en tant que barrière à l'éclosion de la femme forte. L'excision devient ainsi un tremplin à

la monstration des revers aliénants des coutumes négro- africaines qu'il faut proscrire. Elle est une grave violation des droits de la femme qui fait évoluer l'intrigue dramatique.

## 2 Prééminence et représentation dramatiques des droits de la femme

La prééminence des droits de la femme dans le monde est progressive et sonne comme un véritable truisme qui traverse les frontières géographiques. La dramaturgie négro-africaine s'offre le droit à une promotion des droits de la femme par un travail ingénieux sur les représentations dramatiques de la figure féminine.

### Le jeu dramatique des droits féminins introjectés

En lisant *Les Sofas*, il est d'emblée frappant de se rendre compte de l'inexistence d'initiatives de jeux exclusivement féminins. Sur les sept tableaux que compte la pièce, les personnages féminins ne jouent que sur un seul, le tableau V. En revanche, l'analyse de ce tableau féminin révèle une inscription de Mouso Ba et de Bintu dans les arcanes du mystère qui leur confère le manteau de la sacralité. Or, le sacré traduit la vérité d'une entité mais aussi son droit d'exister avec toutes les forces qui la fondent. Justement, Éliade Mircea (1966, p.16) abonde dans la même perspective, lorsqu'elle écrit : « *C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui [...].* » En effet, la didascalie introductive du Tableau V conduit le lecteur-spectateur à l'arrière-cour du palais où les inquiétudes de Mouso Ba entrent en collusion avec le saut d'humeur de Matogoma et la fougue de Bintu. D'où le face à face Mouso Ba/Bintou qui laisse exploser le discours de leurs forces mystiques. La question posée par Mouso Ba est l'élément déclencheur du conflit dramatique : « *MOUSSO BA. – Quel malheur te poursuit, Matogoma ?* » (Zadi Zaourou, 1979, p.46). Matogoma, la mère du prince Karamoko a fait entendre la rumeur qui fait de son fils le complice d'Archinard, représentant de l'impérialisme français dans le Mandingue.

Cette réplique a suffi pour constater la colère de Bintu, la fiancée de Karamoko. Elle n'hésite pas à laisser éclater sa colère à la face de sa belle-mère et Mouso Ba, la mère de l'empereur. Les propos de Bintu en témoignent :

*BINTU. – C'est vous qui complotez contre mon fiancé. Comme c'est amusant de voir les sorcières donner la chasse à la sorcière [...].* » (Zadi Zaourou, 1979, p. 48).

Bintu a continué sur cette lancée jusqu'à ce que Mouso Ba décide de lui infliger une leçon de sagesse. Dans un espace lugubre « Lumière noire » (Zadi Zaourou, 1979, p.50), les deux sorcières lancent le « rire diabolique » en esquissant des pas de « la danse des ombres fortes » (Zadi Zaourou, 1979, p. 50), au rythme du tam-tam. De ce combat mystique, Bintu sort perdante. La didascalie en rend nettement compte : « *Elle hurle et s'effondre comme atteinte en plein cœur.* » (Zadi Zaourou, 1979, p.51). Cette occurrence didascalique du mystère sur le personnage féminin n'est pas fortuite. Elle a pour effet, la sur- caractérisation de l'être et du faire de Bintu.

Dans l'espace des hommes, tout le monde parle du complot, de l'empereur au peuple, en passant par le griot. Chez les femmes, en revanche, dans l'univers mystique de Mouso Ba, Bintu et Matogoma, la Griotte s'efface, n'ayant pas l'armure mystique en laquelle repose ici la réputation de la femme. Tout se passe comme si l'espace des hommes était celui du profane et l'espace des femmes celui du sacré. Pour preuve, le champ lexical du mystère jaillit dès la lecture du seul tableau où apparaissent les personnages féminins. En voici une esquisse : « *un monstre* », « *regard de sorcière* », « *mystère* », « *les sorciers* », « *regard d'un sorcier* », « *sorcellerie* », « *les sorcières* », « *la sorcière* », « *sorciers* », « *sac à venin* », « *démon* », « *des visions* », « *ombres fortes* », « *rire diabolique* », « *ténèbres du mal* », « *vampire* », etc. (Zadi Zaourou, 1979, pp. 46-51).

Au regard de ce relevé, la charge mystique que dégage cette conversation est concentrée dans le lexème « *sorcière* », complément de nom de « *regard* » et renforcé par le substantif «

*mystère* » et ses dérivés. La répétition du terme « sorcier, sorcière et sorcellerie » qui passent du substantif au qualificatif exprime une insistance sur la capacité de nuisance des protagonistes mis en cause. Les groupes de mots « *sac à venin* », « *démon* », « *des visions* », « *ombres fortes* », « *rire diabolique* », « *ténèbres du mal* » suggèrent le mal et montrent comment certaines femmes se constituent des bouchons à l'avancé du domaine des droits de la femme. Ces qualificatifs dépréciatifs portent les preuves de l'appareil de répression dont se servent certaines personnages féminins contre d'autres. L'opposition des forces de ces protagonistes féminins crée en leur sein le rejet, d'où l'idée d'une introjection de leurs droits communs. Dès lors, le mystère de la sorcellerie nourrit le conflit dramatique qui a éclaté à l'arrière-cour au même tableau et laisse entrevoir la prise en compte des droits de la femme dans cette pièce zadienne. À côté du fait mystique qui donne de la densité dramatique au jeu des personnages féminins, il faut adjoindre l'élan de Bintu qui défend son fiancé, Karamoko.

L'on peut reprocher à Bintu son manque de respect pour sa belle-mère et de Mouso Ba, mais vu d'un autre angle, la lecture donne une véritable crédibilité à son jeu dramatique. Lorsqu'elle se lance dans une discussion avec Matogoma ou Mouso Ba, Bintu joue le rôle de la femme moderne et modèle. Prototype de la femme moderne portée sur la défense de ses droits, elle refuse de s'enfermer dans les murailles du silence de la tradition. Bintu prend également la place de la femme contemporaine qui sait décider, en l'absence de son fiancé, pour le bien-être commun aux deux membres du couple. Le degré de colère de Bintu est fonction de la gravité de la sentence de la mort que le peuple réserve à son fiancé, Karamoko. En refusant l'étouffement de sa voix et le complot contre son homme, Bintu agit comme « *les femmes révolutionnaires d'aujourd'hui* » telles que pensées par Ézekiel Adewola S. (2015, pp. 268-279). Des femmes qui prennent leur destin en main. En lui accordant le statut de femme révolutionnaire, Zadi Zaourou rejette le statut de femme au foyer et lui reconnaît le rôle d'une femme battante capable d'être l'égale de l'homme à travers *La guerre des femmes*.

## **2. 2 La guerre des femmes : la métaphore du conflit génésiaque homme/femme**

En élaborant sa dialectique du maître et de l'esclave, selon Alexandre Kojève (1971, p. 12-21), Hegel a su indiquer comment la frontière entre le maître et l'esclave pouvait être éliminée, en vue d'un renversement des rôles susceptibles d'insuffler une société d'égalité. En établissant un parallèle entre la dialectique Hégélienne et *La guerre des femmes*, l'on aperçoit une situation similaire dans le rapport entre l'homme et la femme. Dans cette pièce, la fable dramatique expose la découverte de la communauté des femmes par celle des hommes, faisant naître immédiatement le désir de la dernière d'annexer la première. L'intervention du chef en est la preuve : « *Le chef : Il faut immédiatement envoyer deux guerriers sur le lieu du rite [...] qu'ils remontent la trace de ces êtres pas à pas.* » (Zadi Zaourou, 2001, p.32). En effet, un chasseur de la communauté des hommes avait découvert avec étonnement ces « *êtres bizarres* » (Zadi Zaourou, 2001, p. 31), c'est-à-dire les femmes dont il ignorait l'existence, en plein rituel dans la forêt. Cela marquera le début d'une chasse à la femme, ouvrant sur le conflit hommes/femmes. L'un et l'autre se bat pour la reconnaissance de la spécificité relative à sa communauté. Les hommes ont nié aux femmes leur droit d'être une conscience libre, en les traitant de façon désinvolte. Les termes utilisés par Le chasseur, le 1<sup>er</sup> homme, le 2<sup>ème</sup> homme et le 3<sup>ème</sup> homme, l'attestent : « *être bizarres, monstres, infirmes, poitrine enflée, nouvelle race* » (Zadi Zaourou, 2001, p.31). Les femmes sont à leur tour tenues par la nécessité de faire respecter leurs droits liés à la différence, au sol, à la liberté et à la dignité. Mais, elles perdent au combat final après plusieurs victoires disparates. Cet échec devrait faire d'elles l'esclave des hommes selon le principe hégélien, car c'est en reconnaissance de leur défaite qu'elles décident d'aller vivre avec eux. Ici, la soumission à un homme n'est pas synonyme d'un

assujettissement de la femme, comme le proclame ce verset Biblique (Éphésien, 5 : 21-23) : « *Femme, soyez soumises à vos maris comme au Seigneur* » et comme le montre Voltaire<sup>5</sup>.

Il s'agit plutôt pour le corpus étudié, de montrer un manque de discernement du supposé maître acceptant de gouverner son sujet qui s'est livrée en offrande. Cette facilité que l'homme manifeste dans la naïveté, fonctionne comme le ressort dramatique du trompeur-trompé, une ironie du sort qui laisse libre court à une reconquête de l'homme par la femme. Le chef de la communauté des femmes, Mahié, avant son exil, a laissé « *ce pouvoir, l'arme nouvelle* » (Zadi Zaourou, 2001, p.36) qu'est le sexe. Un pouvoir dont les hommes ignorent l'existence et la force chez les femmes. Mais elles savent que c'est un moyen efficace pour continuer la guerre et faire valoir leurs droits. Selon Mahié, les hommes ayant goûté au « *cauri du crime* » (Zadi Zaourou, 2001, p.34) s'oublieront dans une jouissance qui les placera à la merci des femmes, sous leur dépendance. Bien qu'étant conscientes de ce pouvoir qui est un droit privé, les femmes se résignent à vivre avec les hommes. L'exercice de ce droit apparaît comme un mystère sans lequel l'homme qui se croit le maître n'a pas accès à la vie. Mahié le dit sans détour : « *Mahié : Gôbô, la femme est un mystère. Elle est le mystère de la vie [...].* » (Zadi Zaourou, 2001, p. 36). La femme a donc décidé délibérément de céder et d'accorder à l'homme ce droit de domination sur elle. Ainsi, par le mystère du sexe, la femme opère une dialectique dramatique du déni et tend à une libération providentielle que Bintou permet de lire chez Koffi Kwahulé.

### 2. 3. L'héroïsme féminin : la restauration dramatique des droits féminins

Le substantif « héroïsme » est dérivé de « héros », terme qu'Homère utilisa dans l'Antiquité pour traduire les actions d'êtres extraordinaires qui les érigeaient sur le toit de leur humanité. Ces germes de l'héroïsme extraordinaire continuent encore de donner vie à des êtres de papier dont le parcours interpelle la vigilance du lecteur qui ne devrait plus être simple spectateur mais « lecteur-spectateur-activiste ». Il s'agit d'un activisme qui procède de la lecture dramatique pour opérer une pénétration frontale du monde réel dramatisé à travers les rapports dialogiques et les particules idéologiques enfouis dans la trame textuelle. Ainsi, le lecteur-spectateur saisit le parcours de l'héroïne Bintou au bon comme le champ d'une divinité qui s'annonce, une lucarne faite sur la libération de la femme, par la volonté du dramaturge. Son action s'apparente à une prophétie, car Bintou établit l'équilibre de la balance homme/femme. Dans *Bintou*, le lecteur-spectateur découvre avec ahurissement que Bintou est le chef du gang dénommé Les Lycaons où elle est vénérée. Il est perceptible que Bintou est un personnage qui dégage un fort charisme en contradiction avec l'exercice de ses droits fondamentaux. Son caractère concourt plutôt à corroborer la crédibilité de sa posture de chef de gang qui tombe dans le vulgaire et le grotesque impactant son jeu dramatique.

Ainsi le tableau 2, intitulé *Jazz*, fragilise la structure d'ensemble de l'équilibre de la pièce axé sur le jeu des personnages, membres du gang de Bintou réunis sur « *un terrain vague* » (Koffi Kwahulé, 2003, p.15) en vue de raconter leurs différentes expériences vécues avec leur mentor. Leurs discours idéalisent et présentent Bintou comme le centre de leur monde. Ils ont, pour la plupart, tout quitté pour se consacrer entièrement à Bintou, devenue la détentrice par excellence de leur liberté. Quelques expressions mettent en exergue leur psychologie : Manu pense qu'« *elle est comme le soleil* » (Koffi Kwahulé, 2003, p.16), Kelkhal qui fut « *grand prix de poésie au lycée* » (Koffi Kwahulé, 2003, p.15) cache son talent, de peur que Bintou ne le traite de « *tapette* », Blackout ne sait comment refuser les ordres de Bintou « *j'étais comme un zombie, tu vois* » (Koffi Kwahulé, 2003, p.17). Le personnage de Bintou perçu par les membres de son gang est la réplique de l'homme dans le réel social. Elle est donc la preuve

<sup>5</sup> Dans son *Pamphlet satyrique*, Voltaire récupère ce verset qu'il bat en brèche par la confrontation idéale entre un abbé et une femme de l'aristocratie, la Maréchale de Grancey. Cette dernière montre sa colère due à la lecture du verset tout en exposant sa propre vision de la femme consubstantielle à la dignité que semble enfreindre ces écrits.

que la femme peut valablement remplacer l'homme ou simplement être son égal. Son apparition dans l'œuvre et sur la scène dramatique traduit la volonté du dramaturge qui aspire à réparer cette injustice sociale qui ne reconnaît pas à la femme certains droits.

L'action dramatique se déroule sous la forme d'une interview sans journaliste, sur le thème « Bintou » dont le déploiement lève un coin de voile sur la rhétorique du Jazz<sup>6</sup>. En plus, la prise de parole de P'tit Jean fournit à l'action de l'héroïsme de Bintou une force de caractère que les lignes dramatiques construisent à la lumière de la providence divine. Pour P'tit Jean qui aspire à intégrer le gang :

P'tit Jean : rencontrer Bintou est comme une grâce et baiser ses pieds, c'est voir ses péchés pardonnés. Lorsque je lui ai baisé les pieds, j'ai été comme touché par la grâce, comme si j'avais dit une prière juste » (Koffi Kwahulé, 2003, p. 27).

Ce passage met en relief un autre regard posé sur le personnage féminin qui irrigue une représentation de la femme indépendante dans la société. Un droit dont elle ne jouit pas souvent dans bon nombres de sociétés africaines. Ce point de vue de P'tit Jean corrobore les discours qui encensent Bintou et lui accorde de *facto* le statut d'une divinité. En ce sens, Caroline Barrière (2012, p. 17) identifie le parcours de Bintou à celui du Christ : « *Le parcours de la jeune Bintou représente le calvaire du Christ et sa crucifixion.* » Outre cette valeur christique par plusieurs personnages la perçoivent comme une divinité. Des mythes chrétiens rapprochent Bintou de ce personnage du *Nouveau Testament* considéré comme le fils de Dieu. Tout comme le Christ Jésus fut trahi par son disciple Judas, Bintou fascinait son entourage et fut trahie par son ami P'tit Jean. Elle avait une vision du monde que tous refusaient sauf son gang, elle savait d'avance qu'elle mourait jeune comme Jésus qui avait vu sa propre fin lors d'une prière selon le christianisme.

La scène de son excision établit un parallèle avec la crucifixion du Christ : Bintou fut attachée et mutilée. Avant de donner son dernier souffle, de même que le Christ, Bintou pardonne à ses bourreaux et leur demande de bannir la tristesse. (Koffi Kwahulé, 2003, pp. 45-46). À travers Bintou sanctifiée, la pièce de Koffi Kwahulé invite à la réhabilitation et à la restauration des droits de la femme dans la société négro-africaine. Le discours de son entourage masculin qui la défie est révélateur de l'aspiration du dramaturge qui rêve d'une société d'égalité de droits. Comment cette aspiration est-elle rendue saisissable par le prisme de l'analyse textuelle ?

### 3. Une dramaturgie de la promotion des droits de la femme

La dramaturgie négro-africaine moderne et contemporaine est un art en mouvement en fonction des contingences sociales de développement. En rendant compte de cette société en mutation perpétuelle, les auteurs dramatiques épinglent plusieurs orientations thématiques.

#### 3. 1 Le combat pour libération de la femme

De plus en plus, le combat pour la libération de la femme, qui était timide à ses débuts, se fait entendre et certains préjugés fondateurs de l'assujettissement des femmes volent en lambeau. La Côte d'Ivoire a adopté depuis 2013 une nouvelle loi sur le mariage qui donne désormais à la femme ivoirienne plus de liberté dans la cellule familiale. Il s'agit de la loi<sup>7</sup> n° 2013-33 du 25 janvier 2013 portant abrogation de l'article 53 et modifiant les articles 58, 59, 60 et 67 de la loi n° 64375 du 7 octobre 1964 relative au mariage, telle que modifiée par la loi n°83-800 du 2 Août 1983. Le nouvel article 58 dit : « *La famille est gérée conjointement par*

<sup>6</sup> Le Jazz, style de musique afro-américaine, né aux États-Unis au début du XXe siècle est issu du croisement du blues, du ragtime et de la musique européenne.

<sup>7</sup> *Journal Officiel de la République de Côte d'Ivoire* du 14 février 2013, « Partie non officielle », p. 126

*les époux dans l'intérêt du ménage et des enfants* »<sup>8</sup>. Or, celui de 1983 stipulait que « *Le mari est le chef de la famille. Il exerce cette fonction dans l'intérêt commun du ménage et des enfants* »<sup>9</sup> Le constat est probant, le titre de chef de famille est arraché à l'homme pour que tous les deux l'exercent conjointement dans l'intérêt du couple et des enfants. Même si cette actualisation est récente, il est à noter un travail en amont des penseurs de la société tels que Zadi Zaourou et Koffi Kwahulé dont les productions convoquées se situent avant 2013.

Ces dramaturges manient avec dextérité leur plume, en vue de toucher la psychologie du lecteur-spectateur. Conscients de l'importance de la prise de conscience dans le changement de mentalité, ces auteurs dramatiques s'efforcent de relever la vérité sur la subordination des femmes, à travers la représentation de Mouso Ba, Matogoma, Bintu, Mahié et Bintou. Aussi, la perception d'une dramaturgie négro-africaine qui s'attarde sur la représentation dramatique de la femme tapie dans l'ombre de l'homme apparaît révoltante pour le lecteur-spectateur contemporain. Ces dramaturges espèrent opérer un passage rapide de cette crise de conscience à une prise de conscience. Un changement dont les effets doivent conduire à lever les verrous culturels, discursifs et psychiques qui entravent la liberté féminine. Il est vrai que l'atteinte de cet idéal n'est pas chose facile, vu l'attachement acharné de certains Africains aux valeurs culturelles, surtout quand leur notoriété en dépend. Comme Zadi Zaourou et Koffi Kwahulé, il va falloir rompre le silence sur la souffrance des femmes dans le monde et en Afrique en particulier. Le combat scriptural de ces dramaturges négro-africains doit susciter un combat médiatique, verbal, institutionnel. Dans ce combat, les femmes elles-mêmes doivent prendre une part active en acceptant en premier lieu de s'instruire. Mais le chemin est encore long, c'est pourquoi le combat doit se poursuivre tout en se renforçant.

### 3. 2 L'aspiration à l'égalité homme/femme

La recherche de l'égalité entre l'homme et la femme transparait dès lors que le lecteur-spectateur décèle dans le jeu dramatique des héroïnes, la tendance à surclasser les personnages masculins. Dans *Les Sofas*, un seul tableau suffit à Zadi Zaourou pour mener le lecteur-spectateur à la découverte du potentiel mystique et de la révolte juvénile comme bouclier des personnages féminins. Avec *La guerre des femmes*, la teneur *didigaesque* se soumet agilement à l'implosion de la dignité féminine contenue dans l'aptitude des femmes à la guerre. Leur patriotisme et leur intelligence devance celle des hommes. Bintou de Koffi Kwahulé s'apparente au Christ dans la mythologie chrétienne. Ce point de vue est renforcé par cette déclaration du dramaturge, rapportée par Caroline Barrière (2012, p. 199) : « Tous mes personnages sont des variations sur la figure du Christ. Bintou est le personnage qui se rapproche le plus du Christ, même si c'est une petite peste. » Ce propos lève l'équivoque sur le caractère inflexible de Bintou devant les autres protagonistes. Aussi, sa sainteté est-elle reconnue et proclamée par les personnages masculins. Dans cette vision christique, se construit la dimension humaine de l'héroïne rendue perverse par la cupidité de son oncle Drissa. La périphrase « une petite peste » qu'on colle au personnage de Bintou n'est en réalité que la résultante de la transformation dépréciative que la société lui a infligée. Ses droits tels que la dignité, la liberté d'expression, le respect du genre sont quasiment violés. En témoigne la didascalie intégrée : « *Il glisse sa main sur les fesses de Bintou. Elle se retourne vivement ; elle tient un couteau à cran d'arrêt. Pour la première fois, les deux sont face à face. Dure et ferme.* » (Koffi Kwahulé, 2003, p 10). Pour le respect de ses droits, Bintou est réactionnaire et révolutionnaire. En tournant en dérision leurs personnages masculins, ces dramaturges adhèrent au projet de réhabilitation des droits de la femme.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>9</sup> *Code Civil sur le mariage en Côte d'Ivoire*, Chapitre VI, p. 156.

## Conclusion

Les droits de la femme s'expriment avec mansuétude et charisme dans la dramaturgie négro-africaine dont la voix résonne dans *Les Sofas*, *La guerre des femmes* et *Bintou*. La primauté qu'accordent les auteurs du corpus à la réhabilitation de la femme les conduit à la présentation d'une dramaturgie qui dénonce les entraves à la liberté féminine. La stratification sexiste de la société, la résignation des femmes et la condamnation des coutumes qui soutiennent le musellement des droits de la femme sont autant de plaies que pansent Zadi Zaourou et Koffi Kwahulé, à travers leurs héroïnes victimaires. Leur projet dramatique étant de suggérer une société d'égalité homme/femme, leur écriture emprunte le sentier du combat pour que la liberté féminine s'arrache, tout en gravant dans la conscience collective l'image de la femme forte. Il va donc de soi que la prééminence des droits de la femme se note par le biais d'une densité du jeu dramatique féminin, d'une identification mystique du pouvoir sexuel de la femme par Mahié et d'une construction héroïque de Bintou. Ainsi, en levant le voile sur « *Ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans [les] veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir* » (Zadi Zaourou, 2001, T.III, p. 23), l'écriture dramatique se fait la voix des femmes qui refusent la résignation dans le silence mais aussi le déni de leurs droits. Les nombreuses journées dédiées à la célébration de la femme sont à saluer. Mais, elles devraient être de véritables tribunes de réflexion des femmes sur leur condition vis-à-vis des acquis, des zones d'ombre et de l'évolution du monde.

## Bibliographie

### Corpus

KOFFI Kwahulé, 2003, *Bintou*, Belgique, Lansman.

ZADI Zaourou Bernard, 1979, *Les Sofas suivi de L'œil*, Paris, L'Harmattan.

ZADI Zaourou Bernard, 2001, *La guerre des femmes suivie de La Termitière* Abidjan, NEI/Neter.

### Ouvrages critiques

ABIRACHED Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

ADEWOLA Ezekiel Samuel, « Le personnage féminin dans le théâtre de Wolé Soyinka », *Revue Baobab*, n°16, 2015, pp. 268-279, Disponible sur : <http://www.Revuebaobab.org>, consulté le 10 Mai 2019.

BARRIERE Caroline, 2012, *Le théâtre de Koffi Kwahulé : une nouvelle mythologie urbaine*, Paris, L'Harmattan.

BRAHIMI Denise et TREVARTHEN Anne, 1998, *Les femmes dans la littérature africaine, portraits*, France, Editions Karthala et CEDA. *Code Civil sur le mariage en Côte d'Ivoire*, Chapitre VI, p.156.

DUCHET Claude, 1995, « La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre », pp. 4-12, consulté le 17/01/2017), *Meta Data*, <http://hdl.handle.net/10371/88756>

ÉLIADE Mircea, 1966, *Aspects du mythe*, Coll. « Idées », Paris, Gallimard.

HAMILTON Édith, 1940, *La Mythologie*, Allier (Belgique), Marabout.

KOJÈVE Alexandre, 1971, *Introduction à la lecture d'Hegel*, Coll. « Idées », Paris, Gallimard.

KRUG Étienne et Al, 2002, *Rapport mondial sur la violence et la santé*, O.N.U, Genève.

---

Société Biblique française, 2004, « Éphésiens 5, 21-23, Genèse 2, 22 et 3, 12 in *La Bible*, Paris, Société biblique française et Éditions du Cerf.

LEVI-STRAUSS Claude, 1974, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, pp.233-234.

PETIOT Geneviève, 2005, « *De la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen » (1789) à la « Déclaration universelle des droits de l'homme » (1948) constantes et changements* », consulté le 14 Juillet 2019. <http://journals.openedition.org>.

UBERSFELD Anne, 1978, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.