

L’AFFIRMATION DU LEADERSHIP FEMININ DANS LE THEATRE NEGRO-AFRICAIN FRANCOPHONE

Seexonam Komi AMEWU

Université de Lomé (Togo)

seexonam@yahoo.fr

Résumé

La femme a évolué pendant longtemps sous l'hégémonie de l'homme et a vu ses droits fondamentaux piétinés. La soumission totale à laquelle elle a été astreinte a fini, en effet, par la conduire à la chosification. Toutefois, les luttes récentes en sa faveur lui ont permis d'avoir plus de liberté et de parvenir à une vie sociale plus épanouie. Il est même à remarquer, depuis un certain temps, une affirmation de son leadership dans presque tous les domaines de la vie. La littérature, qui est intimement liée à l'histoire et aux événements sociaux, ne fait pas abstraction de cette situation. Ainsi, cet article qui s'appuie sur le théâtre d'Afrique noire francophone se propose, dans une approche à la fois anthropologique et sociologique, d'analyser la présentation qui est faite du leadership féminin dans ce théâtre, de déceler les aspirations profondes des dramaturges négro-africains francophones à ce sujet, sans oublier de déterminer au préalable les obstacles à l'épanouissement de la gent féminine.

Mots clés : *Théâtre négro-africain, leadership féminin, luttes, épanouissement, développement.*

Abstract

The woman evolved for a long time under the hegemony of the man and saw her fundamental rights trampled. The total submission to which she was obliged has finished, indeed, by reducing her to the state of object. However, recent struggles in her favor have allowed her to have more freedom and to reach a more fulfilled social life. It is even to be noticed, since a while an affirmation of her leadership in almost every domain of life. Literature that is intimately linked to history and social event does not ignore this situation. Thus, this article which is based on the theater of french-speaking black Africa, proposes, in an approach that is both anthropological and sociological, to analyse the presentation of female leadership in this theater, to detect the deep aspiration of the french speaking negro-african playwrights in this subject, without forgetting to determine in advance the obstacles to the development of the fairer sex.

Key words : *negro-african theater, female leadership, struggle, fulfillment, development.*

Introduction

Promotion féminine, émancipation de la femme, égalité entre les sexes ; tels sont les termes fréquemment utilisés, depuis un certain temps, quand il s'agit de la gent féminine. Ces expressions laissent sous-entendre que la femme a été dans une situation défavorable qui exige qu'on se penche sur son cas, afin qu'elle connaisse une amélioration de sa condition de vie. Ainsi, des associations, des ONG, des ministères de la promotion des femmes sont créés çà et là dans le seul but de défendre ses droits en œuvrant pour sa participation aux instances de prise de décisions. Des résultats probants, montrant une réduction considérable des inégalités en ce qui concerne la question du genre, sont visibles un peu partout. Il faut dire que la femme, à un moment donné, a pris conscience d'elle-même et de l'important rôle qui devrait être le sien au sein de la communauté, en s'affirmant dans tous les domaines de la vie. On assiste, en effet, à son intégration et à son épanouissement dans les sphères du pouvoir, de l'économie, et de la science où l'hégémonie de l'homme reste toujours manifeste. Même si, dans certaines contrées, il existe encore des situations où les femmes et les filles sont privées de leurs droits fondamentaux, il est à noter un leadership féminin sans cesse croissant qui ne peut laisser indifférent. Quels ont été alors les obstacles à l'épanouissement de la gent féminine ? Comment le leadership des femmes est-il présenté à travers le théâtre négro-africain francophone ? Que visent les dramaturges du continent en mettant en relief cette forme de leadership ? C'est à ce questionnement que veut répondre cet article intitulé : « L'Affirmation du leadership féminin dans le théâtre négro-africain francophone ».

Cette étude qui s'appuie sur les textes théâtraux d'Afrique noire francophone a recours à l'anthropologie et à la sociocritique. L'approche anthropologique permet non seulement de mettre en relief l'univers culturel dans lequel évoluent les personnages féminins, mais aussi de mieux examiner les questions

du genre. Il est d'ailleurs intéressant de savoir avec Patrice Pavis (1996 : 18) qu'« en mettant l'homme dans une situation expérimentale, le théâtre et l'anthropologie théâtrale se donnent les moyens de reconstituer des microsociétés et d'évaluer le lien de l'individu au groupe ». Il s'agit donc, par cette approche, de s'intéresser aux rapports des hommes dans la société, aux mœurs, aux croyances, aux institutions et aux structures sociales. C'est dans cette logique que l'accent est mis, dans cette analyse, sur la gent féminine et la place qu'elle occupe dans la société suivant les dramaturgies négro-africaines francophones. La sociocritique, pour ce qui la concerne, aide à comprendre les liens entre les textes théâtraux et les faits socio-historiques. Elle vise, en effet, à « montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale et, partant, production idéologique » (Duchet, 1979 : 3). Il est ainsi question dans la démarche sociocritique de comprendre l'œuvre littéraire en tant que fait textuel imprégné de valeurs sociales. Au-delà de ces deux approches méthodologiques, ce travail s'est servi de l'histoire littéraire pour parcourir les textes théâtraux négro-africains francophones mettant en relief les personnages féminins depuis les débuts (en période coloniale) jusqu'à aujourd'hui. Un échantillon de 17 pièces a été retenu à cet effet (Voir les références bibliographiques).

Deux parties essentielles sont à distinguer dans cette analyse : la présentation dégradante de l'image de la femme et la mise en relief des cas de leadership féminin à travers le théâtre négro-africain francophone.

1. La présentation dégradante de l'image de la femme à travers le théâtre négro-africain francophone : une illustration des obstacles à l'épanouissement de la gent féminine.

L'essentiel des obstacles à l'épanouissement de la gent féminine se retrouve dans certaines considérations socioculturelles qui se basent, en réalité, sur une interprétation

biologique présentant l'homme et la femme dans une opposition sexe fort/sexe faible. Ainsi, tandis que le rôle actif et productif est attribué à l'homme dans la société, la femme est associée à celui passif et reproductif. C'est dans cette logique que cette dernière s'était confinée pendant longtemps dans le seul rôle d'épouse au foyer. Elle avait seulement pour tâche de donner des enfants et de s'occuper des travaux ménagers. Il appartenait à son époux de sortir du foyer pour exercer un métier rémunérateur devant permettre de subvenir aux différents besoins de la famille. Cette situation mettait l'homme dans une position de force vis-à-vis de la femme. Celui-ci en usait d'ailleurs démesurément en ce qu'il prenait, la plupart du temps, le vilain plaisir de réduire son épouse au silence. On notait une sorte de dictature au foyer conjugal qui faisait que la femme n'avait presque pas de droit. Cette attitude, qu'on peut qualifier de phallocratie, avait transformé la femme à une sorte d'essuie-pieds puisqu'étant totalement assujettie à l'homme.

L'image de la femme que nous présentent les premiers dramaturges de l'Afrique noire francophone n'est pas éloignée de cette réalité. Nous voulons évoquer précisément les dramaturges issus de l'école normale William-Ponty à l'époque de la colonisation où le théâtre a été dirigé, orienté et contrôlé dans le sens de l'idéologie coloniale. L'enseignement que ces derniers dispensaient tendait, en effet, à idéaliser l'Europe et à amener les élèves à considérer l'Européen comme un messie dont la venue en Afrique est motivée uniquement par l'ambition de sauver ce continent de la barbarie. Il y avait d'ailleurs une littérature coloniale, œuvre des explorateurs et des premiers colons, qui présentait une image méprisante des Africains en général et des femmes noires en particulier. En effet, les récits fantaisistes qui sont l'émanation de cette littérature « font de la femme africaine un être sans âme, effacée et insignifiante. Ils la réduisent tout juste à un objet sexuel à la disposition et sous la tutelle exclusive de l'homme » (Bâ, 2015, <https://www.cairn.info/revue-africultures-2015-3-page-14.htm>). Suivant cette logique, les

personnages féminins du théâtre, à cette époque coloniale, étaient confinés dans des rôles subalternes. Pour preuve, il suffirait de jeter un regard sur des pièces telles que *Sokamé*, une pièce composée et jouée par des élèves dahoméens, *Adjo Bla* de Coffi Gadeau, *La Sorcière ou le triomphe du « dixième mauvais »* de François Amon d'Aby et *Situation difficile* de Bernard Dadié. *Sokamé* relate l'histoire de Sokamé, une jeune fille qui devait être sacrifiée au serpent des eaux, n'eût été l'intervention salvatrice de son amoureux, Eglamakou. Celui-ci tranche le cou de ce serpent considéré par les villageois comme l'esprit protecteur de la communauté et pourvoyeur de bonnes récoltes sans qu'il n'y ait de conséquence néfaste. *Adjo Bla*, de son côté, présente une femme accusée arbitrairement de sorcellerie et maltraitée par les membres de sa communauté. Dans le même registre, il faut classer *La Sorcière ou le triomphe du « dixième mauvais »*. Cette pièce dont l'héroïne est Alloua est une critique acerbe contre la coutume agni (peuple du sud de la Côte d'Ivoire) qui considère le dixième enfant « comme une malédiction, un être à éliminer pour éviter que la colère des ancêtres s'abatte sur la famille et partant, sur le village » (Gbouable, 2007 : 29). Dans cette œuvre, Alloua (la mère du dixième enfant) est astreinte non seulement à supporter la perte de son enfant, mais aussi elle se verra accuser de sorcellerie par le féticheur et livrer à la vindicte publique. Quant à la pièce *Situation difficile*, elle se consacre non seulement à l'attitude détestable de certaines femmes mariées qui désertent constamment leur foyer pour la maison paternelle, mais aussi à la phallocratie des hommes qui se lit dans le comportement de Koua envers sa femme Akissi. Celui-ci se prend pour un maître absolu et tente de réduire au silence sa femme. On pourrait l'entendre crier sur cette dernière : « Ferme-la, tu entends. C'est moi qui commande » (Dadié, 1965 : 113). Ainsi l'image de la femme, telle que présentée dans ces pièces, n'est pas reluisante. Si elle n'est pas destinée à être sacrifiée, elle est traitée de sorcière et mise en quarantaine, ou encore elle ploie sous l'autorité écrasante de son mari.

Cette tendance minimisante de l'image de la femme à travers le théâtre ne s'est pas limitée à l'époque coloniale. Même après les indépendances, compte tenu de certaines pesanteurs socioculturelles qui maintiennent toujours les femmes dans une posture de dominées, nombreuses sont les œuvres théâtrales africaines qui illustrent cette situation en attribuant aux personnages féminins des rôles de comparses. Nous faisons surtout référence aux œuvres théâtrales de mœurs sociales telles que *Trois prétendants... un mari* de Guillaume Oyono-Mbia, *L'oracle* de Guy Menga, *Le respect des morts* d'Amadou Koné, *La secrétaire particulière* de Jean Pliya, *Récupérations* de Kossi Efoui et *La république des Slips* d'Ayayi Apedo-Amah et de Charles Manian. Toutes ces pièces présentent une image méprisante de la femme. Les deux premières pièces mettent en relief la chosification de la femme africaine au nom d'une certaine tradition désuète. En effet, dans ces deux pièces, la femme apparaît comme un objet à vendre au plus offrant. Dans *Trois prétendants... un mari*, la victime se nomme Juliette. Celle-ci, selon les vœux de ses parents, devrait se retirer de l'école pour se marier à un riche homme capable de subvenir à leurs besoins. Devant la réticence de Juliette à obtempérer, leur indignation a été totale. On pourra alors entendre son grand-père Abessolo s'exclamer en ces termes :

« De mon temps, quand j'étais encore Abessolo, (...) et que ma femme Bella était encore femme, vous croyez que j'aurais toléré des histoires pareilles ? Mais vous, vous permettez à vos femmes de porter des vêtements ; vous leur permettez de manger toutes sortes d'animaux tabous ! Vous allez même jusqu'à les consulter sur ceci ou cela ! ... Et alors, qu'est-ce que vous voulez d'autre ? (*avec fermeté*). Je vous le répète, battez vos femmes ! Oui, battez-les ! ... Même chose pour vos filles. (...) Consulter une femme à propos de son mariage ! » (Oyono-Mbia, 2010 : 14-15).

Ainsi, selon ce personnage, on ne doit avoir aucun égard pour les femmes. Elles doivent être considérées comme des êtres inférieurs qui n'ont même pas droit à la parole. Aussi les interrogations plaintives de Juliette à propos du mariage forcé

auquel ses parents voudraient la contraindre, dans la pièce, n'émeuvent-elles personne : « Quoi ? Je suis donc à vendre ? Pourquoi faut-il que vous essayiez de me donner au plus offrant ? Est-ce qu'on ne peut pas me consulter pour un mariage qui me concerne ? », (Oyono-Mbia, 2010 : 21). Il a fallu une stratégie du vol des dots versées pour que cette dernière soit tirée d'affaire. Une situation similaire est présentée par Guy Menga dans *L'oracle* qui met aussi en relief le problème du mariage forcé, émanation des coutumes traditionnelles africaines. Louaka, jeune élève qui rêve de devenir infirmière après l'obtention du certificat d'études, a failli faire les frais de cette coutume n'eût été l'aide de son grand-père qui a réussi à corrompre le féticheur Nzobo, chargé de trancher l'affaire. Ce dernier n'a d'autre choix que de procéder à un faux oracle au détriment des parents qui tenaient à marier leur fille à Mamba, un homme riche mais âgé et lié déjà à deux épouses. *Le respect des morts*, de son côté, nous présente un personnage féminin nommé Essanin, totalement amorphe, incapable de s'opposer à l'holocauste de son enfant Enokou. Ainsi, lorsque son mari N'douba vient l'informer de la décision des anciens du village de sacrifier leur enfant aux esprits afin d'empêcher la construction d'un barrage qui pousserait toute la communauté à déguerpir, elle s'est contentée de lui dire avec résignation : « Je souffre, N'douba, mais j'ai foi en toi et nous donnerons notre enfant si tu penses que c'est notre seule issue » (Kone, 2011 : 70). Une obéissance aveugle qui conduit, dans la pièce, à la perte de son unique enfant. S'agissant des trois autres pièces : *La secrétaire particulière*, *Récupérations* et *La république des slips*, les personnages féminins qu'elles mettent en relief se sont illustrés par leurs comportements indignes et les tâches dégradantes qu'ils effectuent. *La secrétaire particulière* fait découvrir Nathalie, une secrétaire incompétente et dénuée de toute personnalité professionnelle, qui ne compte que sur la protection de son chef de service M. Chadas, devenu son amant, pour évoluer. Elle s'est retrouvée dans une situation lamentable causée par une grossesse non désirée et la perte de son emploi à l'issue

d'un concours national visant à séparer, dans l'administration, le bon grain de l'ivraie. Le lecteur-spectateur a droit à une situation analogue dans *La république des slips* où la femme n'a droit à la promotion qu'en se prostituant. C'est le cas de Titi, une ancienne prostituée devenue ministre grâce à sa liaison sexuelle avec le président de la république. Apedo-Amah et Manian (2015 : 21), par l'intermédiaire de leur personnage Kafui (une autre prostituée), ont pu parler de la « promotion fente touffue, la PFT ». Dans *Récupérations*, la prostitution est aussi l'option de Moudjibate. Celle-ci, après avoir perdu son emploi d'enseignante, trouve en la prostitution le seul moyen de subvenir à ses propres besoins et à ceux de son enfant Yen Yah. Il est alors curieux et dégoûtant de l'entendre faire l'étalage de ses errements sexuels :

« (...) Mon premier était un champion de l'éjaculation précoce : je l'aime bien. Mon deuxième, un voleur de bicyclette poursuivi par les flics : il avait la trouille au ventre et la queue basse. Mon troisième, un marin grec qui n'aime pas les putes. Mon quatrième, un officier allemand qui n'arrête pas de dire "Bitte ! Ah bitte ! Bitte !" mon cinquième était un volontaire du progrès, en mission (...) Mon sixième, un gros porc incirconcis bourré de dollars (...) Mon dernier, c'est mon voleur de bicyclette revenu pour une deuxième chance à crédit, le zizi toujours tout mou tout mignon, pelotonné comme un chaton » (Efoui, 1992 : 34).

Eu égard à ce qui précède, il faut reconnaître que la femme fait piètre figure dans les dramaturgies négro-africaines francophones, surtout celles consacrées aux mœurs sociales. Dans ces dramaturgies, elle est représentée par des personnages insignifiants jouant des rôles dérisoires. Elle y apparaît alors légère, vulnérable et manipulable. C'est ce constat qu'a fait l'homme de théâtre sénégalais M. Fall (1984, ethiophiques.refer.sn/spip.php?article1307) lorsqu'il déclare :

« Au théâtre, quand la femme y est représentée, elle apparaît rarement en tant que personnage autonome, responsable de son destin, capable de décision et partant pouvant influencer l'action dramatique. Elle est presque toujours à l'ombre d'un autre personnage et n'a de valeur qu'à cause des rapports qu'elle a avec ce dernier : le héros ordinaire. Sans celui-ci, sa présence sur la scène n'apporte rien car elle est

dénuée de force intérieure et n'a d'utilité que dans la mesure où elle nous renseigne sur le héros et nous permet de fixer son portrait plus nettement ».

Cette présentation de la femme est, en réalité, une façon pour les dramaturges de dénoncer le triste sort que lui réserve la société traditionnelle, une société qui ne lui reconnaît aucun droit et qui la condamne à la dépendance et à la soumission, comme le souligne S. Olivier (2015, <https://www.cairn.info/revue-africultures-2015-3-page-14.htm>) dans son article « L'écriture du corps féminin » :

« La femme est cantonnée à un rôle traditionnel que lui confère la société africaine de mère, épouse ou prostituée qui vend son corps pour survivre. Il s'agit d'un corps aliéné que la femme ne possède pas, propriété exclusive de la collectivité. Ce corps est marqué, façonné par la société qui le tient sous sa tutelle tout d'abord par le test de la virginité infligé aux jeunes filles, par l'excision, par l'infibulation, puis par toutes sortes de marquages tels le viol... »

Toutefois, il y a des exceptions à évoquer. Le théâtre négro-africain francophone, dans sa globalité, ne suit pas toujours cette logique. Dans le théâtre à caractère historique comme dans d'autres types de théâtre, la femme occupe une place prépondérante, elle y affiche nettement son leadership.

2- Le leadership féminin affirmé à travers le théâtre négro-africain francophone

Avant qu'on ne parle aujourd'hui du leadership féminin, il a fallu de nombreuses années de lutte en faveur de l'émancipation de la femme. Le féminisme est alors souvent évoqué. Il est, selon Murray et G. Tulloch, « un éventail de propositions politiques qui cherchent à expliquer l'oppression sexuelle et à y mettre fin, en termes théoriques comme en termes pratiques » (Degavre, 2004, www.revuenouvelle.be/IMG/pdf/Degavre.pdf). Pour Degavre, la reconnaissance de l'oppression des femmes constitue le fondement principal de la pensée féministe qui prône la lutte

pour la suppression des inégalités entre les sexes en encourageant l'émancipation des femmes dans les domaines économique, social, politique et intellectuel. Cela implique que la femme, au même titre que l'homme, ait accès à l'éducation, à un emploi rémunérateur, aux postes de responsabilité et qu'elle puisse afficher son autonomie affective : « pas de contraintes à se marier, ni à avoir des rapports affectifs ou sexuels, possibilité de choisir ses liens sociaux, ses fréquentations, ce qu'on donne ou ne donne pas dans une relation » (Degavre, 2004). C'est dans la même logique de la lutte pour l'amélioration des conditions de vie des femmes que S. de Beauvoir (1949 : 13) écrit : « On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin ». En faisant cette déclaration, S. de Beauvoir s'inscrit dans le courant existentialiste, un mouvement philosophique qui considère chaque personne comme un être unique, maître de ses actes, de son destin et des valeurs qu'il décide d'adopter. Ainsi l'être humain, loin d'être soumis à un quelconque destin préétabli, est plutôt amené à s'inventer lui-même. Autrement dit, c'est ce qu'il choisit et ce qu'il fait qui déterminent finalement son essence. S. de Beauvoir applique cette philosophie à la cause des femmes en récusant l'idée selon laquelle il existe une nature féminine préétablie. Il appartient alors à la femme de lutter d'arrache-pied pour se tailler une place enviable dans la société.

Contrairement au théâtre colonial et au théâtre de mœurs sociales où on note généralement une image dégradante de la femme, dans le théâtre négro-africain francophone à caractère historique des années 1960-1970, il est à remarquer la mise en scène des figures féminines de forte stature, conscientes, comme le souhaiterait Simone de Beauvoir, du rôle prépondérant qui devrait être le leur dans la société. Dans les œuvres théâtrales telles que *Abraba Pokou* de Charles Nokan, *L'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao et *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié, les

personnages féminins ont affirmé leur leadership de diverses manières.

Abraha Pokou tourne autour de la légende du peuple baoulé consubstantielle à celle de la reine Pokou. Selon cette légende, la création du royaume baoulé est consécutive à l'exode d'Abraha Pokou et de ses partisans du royaume Ashanti au Ghana vers la Côte d'Ivoire. Dans cet exode dû à une guerre de succession au trône royal ashanti, la reine et sa suite se sont confrontées à la traversée du fleuve de la Comoé gonflé par les pluies hivernales. Devant cet obstacle et l'imminence de l'arrivée des ennemis qui étaient à leur poursuite, Abraha Pokou a dû consulter son devin afin de savoir ce que le génie du fleuve demande pour les laisser passer. Celui-ci lui répond : « Reine, le fleuve est irrité, et il ne s'apaisera que lorsque nous lui aurons donné en offrande ce que nous avons de plus cher » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Abla_Pokou). En réalité, c'est le sacrifice d'un enfant qui est demandé. Comme personne ne voudrait le faire, la reine a pris sur elle d'offrir son fils unique au génie du fleuve. C'est grâce à cet acte qu'elle et les siens ont pu obtenir le passage pour aller créer le royaume baoulé loin des ennemis. Toutefois, Charles Nokan, tout en présentant dans sa pièce la reine Pokou comme un modèle à toutes les femmes africaines, a pris soin d'y supprimer l'épisode mythique du sacrifice de son fils en vue de sauver son peuple. Ce qui ressort nettement de cette pièce, c'est l'affirmation du leadership de cette reine capable de diriger son peuple et de le mener vers la paix et la prospérité.

La fable de la pièce *L'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao nous situe dans les luttes anticoloniales en Afrique. Elle raconte l'histoire du roi Albouri qui, face à la trahison de son frère, le prince Laobé Penda qui a signé un pacte avec les colons français, a dû abdiquer pour prendre le chemin de l'exil avec la partie du peuple qui lui est restée fidèle. Cet exode qui l'a mené à Ségou, auprès du roi musulman Ahmadou Cheikhou, était pour lui une stratégie consistant à reculer pour mieux sauter. Il comptait en

réalité sur l'aide de ce roi pour mener une résistance farouche contre les colons français et édifier un vaste état musulman. Malheureusement, il n'a pas pu atteindre son objectif, puisqu'il est mort au combat. Sur cette histoire centrale, se greffent les actions remarquables de deux personnages féminins, à forte stature, dans l'entourage du roi Albouri. Il s'agit de Linguère Madjiguène, sa sœur et de la Reine Sêb Fâl, son épouse. Linguère Madjiguène s'est illustrée dans la pièce par son courage, sa loyauté fraternelle et son patriotisme. En dépit des énormes risques, elle prend la ferme résolution d'aider son frère dans sa résistance contre l'ennemi blanc. « Mon rang et mon sang me recommandent de continuer la lutte à ses côtés. Je monte à cheval et tire au fusil comme n'importe quel guerrier », dit-elle avec fierté (N'Dao, 1979 : 62). En dehors de cette intrépidité militaire dont elle a fait montre, elle a joué, au côté de son frère, d'autres fonctions. Elle se charge d'élever ses enfants qui ont perdu très tôt leur mère et d'établir la médiation entre lui et son épouse Sêb Fâl. Il n'est donc pas étonnant que, dans une analyse des personnages de la pièce, A. Mbaye (1981 : 243) prononce le panégyrique suivant en ce qui concerne ce personnage féminin :

« La linguère Madjiguène a la plus forte personnalité. Elle se caractérise par sa fermeté de décision et son courage rehaussé par la faiblesse de certains hommes dans l'œuvre. Lorsque la survie du royaume est en jeu et que la distinction des sexes ne s'impose plus pour sa défense, elle n'hésite pas à se mettre du côté de son frère, Albouri. Il est vrai qu'elle a voulu, à l'instar de tous les autres, sauvegarder la terre des ancêtres en acceptant le protectorat. Albouri la convaincra pour faire d'elle son plus solide soutien ».

La deuxième figure féminine forte de la pièce est la reine Sêb Fâl. Elle y apparaît comme une épouse fidèle et une habile conseillère. Ainsi, nonobstant ses doutes et craintes, elle a accepté de suivre son mari en exil pour pouvoir le conseiller utilement. « L'évènement m'a mûrie. J'ai perdu mon arrogance pour faciliter la tâche d'Albouri », l'entend-on dire (N'Dao, 1979 : 80). Elle constitue en outre un réconfort pour son mari Albouri qu'elle

encourage dans ses moments difficiles. Son plus grand souhait, comme elle-même le dit dans la pièce, est de voir celui-ci réussir dans son combat contre l'envahisseur. Même si elle n'apparaît pas comme un leader, son rôle n'est pas négligeable.

Béatrice du Congo, pour ce qui la concerne, « est une tragédie historique qui, de manière très convaincante, oppose à l'exploitation coloniale des Bitandais (lire les Portugais) le sursaut de révolte et de dignité incarné par Dona Béatrice, symbole de l'espoir et du renouveau de l'Afrique » (Chevrier, 2006 : 121). Dans la pièce, les Bitandais, venus en amis au Congo, ont réussi par des ruses et des flatteries à prendre contrôle de tout dans le royaume. Le roi, aliéné et muselé, ne s'est rendu compte que tardivement de l'arbitraire et du marasme économique dans lequel les Blancs ont plongé son royaume. Dona Béatrice, une jeune prophétesse, a été la première à prendre conscience de cette situation déplorable et à attirer l'attention du roi qui était en ce temps-là obnubilé par les flatteries des envahisseurs. Elle est aussi celle qui a appelé à la révolte après l'élimination du roi par les colonisateurs. Elle interpelle ses concitoyens en ces termes : « Hommes des barracons et des barraquements, tous en marge de la vie... voici se lever le soleil. (*Se dressent ceux qui étaient couchés*). Qu'ils sachent, nos maîtres de toutes couleurs, que nous allons nous admirer cette nuit dans la clarté des incendies » (Dadié, 1970 : 115). Malheureusement, son obstination à combattre l'ennemi lui est fatale puisqu'elle périt finalement par le bûcher. Dona Béatrice, telle que présentée par Dadié, symbolise, nonobstant sa fin tragique, le patriotisme et le courage féminin, donc un modèle que toutes les femmes africaines pourront éventuellement suivre.

Il faut dire de façon générale que la présentation, à travers le théâtre, des figures du passé est une façon pour les dramaturges négro-africains de revaloriser la culture africaine, ses traditions, son histoire et inciter le peuple noir à construire son propre avenir. La mise en valeur des figures féminines, dans ce théâtre à caractère historique, répond particulièrement au souci de réparer

l'image repoussante de la femme africaine telle que présentée par la littérature coloniale.

Toutefois, nous devons signaler que les pièces historiques ne sont pas les seules à mettre en relief les qualités de la femme africaine. Certaines pièces traitant des questions sociopolitiques, à l'instar de *La marmite de Koka-Mbala* de Guy Menga, de *La guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou, de *Monoko-Zohi* de Diégou Bailly et de *La Malice des hommes* de Jean Pierre Guingané, font apparaître au grand jour le leadership de la gent féminine.

Les figures féminines de ces pièces ont respectivement pour noms Lemba, Shéhérazade, Tra lou et Binta. Elles apparaissent toutes comme des femmes battantes, prêtes à démontrer aux hommes leurs capacités à faire valoir leur intelligence, à lutter et à diriger.

Dans *La marmite de Koka-Mbala*, la reine Lemba fait figure, de prime abord, d'une femme idéale capable d'aider son mari, le roi, à prendre des décisions judicieuses dans l'intérêt de tout le royaume. Grâce aux conseils qu'elle donne au roi, elle a su effectivement peser sur la destinée du royaume qui a vu s'opérer des changements radicaux. Dans ce royaume, en réalité, sévit une gérontocratie pernicieuse. Pour des délits parfois sans gravité, les jeunes sont condamnés à être enterrés vivants sur la place du marché. Des prétextes sont souvent trouvés par les anciens, avec à leur tête le conseiller du roi, Bobolo, pour se débarrasser des jeunes qu'ils estiment gênants. Pour y parvenir, ces vieux utilisent les réponses qu'ils attribuent à la « marmite de Koka-Mbala ». Cette marmite, que l'on consulte dans les moments difficiles, est supposée contenir l'esprit des ancêtres. Cependant, elle n'est qu'un instrument de répression créé de toute pièce, un mensonge. Le dernier jeune qui devrait faire les frais de cette gérontocratie est Bitala. Celui-ci, accusé d'avoir contemplé une femme prenant son bain, n'a eu la vie sauve que grâce à l'intervention de Lemba qui a conseillé la clémence au roi. Bitala, poussé plutôt à l'exil, reviendra plus tard et ensemble avec d'autres jeunes, ils mettront fin à cette gérontocratie pernicieuse qui confisque leur liberté. En

dehors de ce rôle de conseillère, Lemba apparaît dans la pièce comme un féministe, une adepte de l'émancipation de la femme. Tout au long de la pièce, elle a tenu tête au 1^{er} conseiller du roi, Bobolo. Ce dernier a tendance à reléguer les femmes en marge des grandes décisions concernant la vie du royaume, comme l'indiquent ses propos :

« - Depuis quand les femmes se mêlent-elles des affaires du royaume ? (Menga, 2001 : 10).

- Majesté, tu me vois très déçu, car tu ne traites pas la femme comme il se doit. Une femme doit être humiliée devant un homme, Majesté (Menga, 2001 : 11).

- Lemba ici, au milieu de cette auguste assemblée ? Depuis quand les femmes ont-elles le droit d'assister aux réunions des hommes qui, plus est, traitent des affaires de l'Etat ? C'est un affront (Menga, 2001 : 36).

- Majesté, ordonne à ton épouse de se retirer si elle ne veut pas que le courroux des esprits lui cloue la langue au palais » (Menga, 2001 : 37).

A tous ces propos discriminatoires et phalocrates de Bobolo, Lemba a pu répondre avec une véhémence qui montre sa détermination à changer le statut de la femme dans le royaume. Selon elle, plus question pour les femmes de se laisser piétiner par les hommes. Sa lutte pour l'émancipation de la gent féminine transparait justement dans les répliques qu'elle a adressées à Bobolo :

« Lemba : Tes propos ne m'intimident point, Bobolo. J'ai choisi de jouer un rôle. Je le jouerai jusqu'au bout si difficile et ingrat qu'il paraisse. Désormais avec la permission de sa Majesté, je serai présente aux débats. Je ne me contenterai pas d'y être. J'agirai si besoin est ; mon rang de reine m'en donne le droit et ma situation de femme privilégiée, le devoir. (...) Oui, ne vous en déplaise, messieurs les conseillers. Les femmes en ont assez de subir la loi des hommes de ce pays. Elles veulent savoir pourquoi elles la subissent et demandent qu'elles aient le droit à la parole dans les discussions. Je suis là ; je les représente. (...) Je n'entends pas être une reine qui sert d'ornement et qui n'a pour seul rôle que de donner des princes. J'entends assumer la totalité des responsabilités qui m'incombent » (Menga, 2001 : 37).

En suivant ces répliques, il est clair que Guy Menga, par la voix de Lemba, voudrait voir améliorer la situation des femmes africaines. Le leadership qu'affiche la reine Lemba dans la pièce démontre suffisamment que les femmes sont capables de choses merveilleuses si on leur donne l'occasion de s'exprimer ou d'agir. La preuve est faite dans la pièce lorsque le roi est demeuré admiratif après les interventions éloquentes de son épouse Lemba : « Le roi : En vérité, je n'avais jamais pensé qu'une femme fût capable d'un tel raisonnement, Lemba. J'ai l'impression que nous avons beaucoup à apprendre de vous » (Menga, 2001 : 22).

Parmi les choses à apprendre chez les femmes, se trouve certainement la ruse. Shéhérazade dans *La guerre des femmes* en est une parfaite illustration. Cette pièce qui fait partie de la mouvance *Didiga* (une forme de théâtre s'inspirant de la tradition bété (Côte d'Ivoire) des récits de chasse) explique le conflit qui, dans la nuit des temps, a opposé les hommes et les femmes. Concrètement, il s'agit, dans *La guerre des femmes*, d'un sultan nommé Shariar qui, pour assouvir sa haine et son mépris pour les femmes, n'hésite pas à abuser d'elles et à les éliminer une à une. On pourra l'entendre dire au premier tableau de la pièce :

« Non ! Je sais ce qu'il me reste à faire. Qu'on lui tranche la tête ! Immédiatement ! Je ne veux plus la voir ! Même pas en rêve ! Qu'à compter de ce jour, chaque famille de mon royaume offre à chacune de mes nuits une fille jeune et belle. Toi, mon grand Vizir, organise-moi un mariage tous les matins. Le soir venu, je coucherai avec mon épouse du jour. Au lever du jour, je la ferai décapiter. Et il en sera ainsi tant que je serai sur le trône d'Arabie » (Zadi Zaourou, 2001 : 14-15).

Ce cycle infernal a été stoppé par Shéhérazade qui arrive à coup d'arguments et de ruses à convaincre le sultan de renoncer à son macabre désir de décapiter la gent féminine. Représentante du personnage mythique *Djergbeugben* (le héros redresseur des torts dans les pièces *didiga*, celui qui lutte contre les injustices et les oppressions), Shéhérazade profite du profond sommeil de Shariar

pour s'enfuir. La voilà près de la mer en train d'invoquer l'esprit des eaux Mamy Wata. Celui-ci entend ses supplications et lamentations et lui prodigue le conseil suivant :

« Tu es mon soleil d'avenir, Shéhérazade ; ma voix, ma main, mon regard. Tu ne peux demeurer plus longtemps ici. Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta passion féminine. Révèle-lui d'autres mondes, d'autres merveilles. Parle-lui de l'Afrique mère. Et surtout, révèle-lui ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans nos veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir. Rassure-toi. Ton récit touchera son cœur et nuit après nuit, tu lui voleras ta vie et la vie de toutes celles qu'il guette encore comme un guépard ! Va ! Il se fait tard » (Zadi Zaourou, 2001 : 23).

La mise en application de ce conseil a permis effectivement à Shéhérazade de sauver sa vie et celle des autres femmes. Cet événement marque ainsi le début de la réconciliation entre les hommes et les femmes qui décident d'unir leur destin à travers le mariage. Shéhérazade a montré ainsi, à travers son succès, qu'il faut répondre à la force brute non par la violence mais par la ruse. Elle symbolise un leadership féminin qui veut sortir les femmes de la domination écrasante des hommes avec tact et subtilité.

Toutefois, en dehors de l'usage de la ruse, la femme peut parfois faire preuve du courage et de la combativité pour montrer sa capacité à être l'égal de l'homme. C'est ce que le personnage féminin Tra lou illustre dans *Monoko-Zohi* de Diégou Bailly. En effet, lorsque le village de Monoko-Zohi est attaqué par une horde d'ogres, Tra lou fait partie de ceux qui ont rejeté l'option de la négociation avec les ogres et ont fait basculer le choix en faveur de la guerre. Elle considère son mari Tra bi et ceux qui soutiennent la thèse de la négociation avec les envahisseurs comme des poltrons et même des traîtres à leur patrie. A Tra bi, Tra lou déclare avec conviction et détermination qu'elle est décidée à se battre pour la liberté jusqu'à la mort au lieu de se rabaisser dans une quelconque compromission. C'est donc eu égard à cette détermination exprimée que le Chef Tizié l'a désignée comme Commandant en chef de l'armée devant

combattre les Ogres. En faisant ce choix, celui-ci ne s'est pas trompé car, grâce à la bravoure et au leadership militaire de ce personnage féminin, les combattants de Monoko-Zohi sont parvenus à vaincre les envahisseurs.

Dans *La malice des hommes*, c'est une autre forme de leadership féminin que met en relief Jean-Pierre Guingané. Le dramaturge burkinabé nous présente une femme intellectuelle et politiquement engagée du nom de Binta. Celle-ci apparaît d'abord comme une militante en faveur des droits des femmes. Sa lutte pour la promotion et l'émancipation de ses sœurs lui a permis d'avoir la reconnaissance aussi bien sur le plan national qu'international. Le président de la république, Son Excellence, qui n'est autre que son oncle, lui adresse à cet effet l'éloge suivant :

« (...) Quant à toi, ma fille, tu es ce qu'on appelle dans ce pays, une intellectuelle. Pas d'attache politique partisane, une activité intellectuelle débordante. Sociologue, tu as choisi de t'intéresser à la condition des femmes de notre pays et cela plaît beaucoup dans les pays de la Grande Rive. Tu es très connue des cercles féministes aussi... » (Guingané, 2008 : 45).

Ce président dictateur qui dirige le pays d'une main de fer est, à un moment donné, contraint par l'Occident (son parrain) à opter pour la démocratie. Ayant l'intention de s'accrocher au pouvoir, il a décidé d'instaurer un simulacre de démocratie en finançant la création des partis politiques fantoches, dirigés par ses proches parmi lesquels se trouve sa nièce Binta. Dans la foulée, les élections présidentielles sont organisées. Binta, en dépit du fait qu'elle a accepté de diriger le parti en accord avec son oncle, se démarque de celui-ci en jouant sa propre carte. Elle bat sérieusement campagne et gagne contre le président dictateur qui, en raison d'un pacte totémique les liant, lui cède le pouvoir et se donne la mort. En refusant ainsi de jouer le jeu de son oncle dictateur, Binta a démontré qu'elle n'est pas insensible au sort malheureux réservé à la grande majorité de ses concitoyens. C'est d'ailleurs l'humanisme qui l'habite et le leadership qu'elle dégage

qui ont milité en sa faveur. Par sa victoire, Jean-Pierre Guingané voudrait signifier que la politique n'est pas uniquement destinée aux hommes. Les femmes ont, au même titre que les hommes, la capacité de diriger les affaires de la cité.

Il faut dire de façon générale que l'affirmation du leadership féminin, telle que remarquée à travers ces œuvres théâtrales, n'est pas étrangère à l'évolution de la situation de la femme depuis un certain temps. En effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, la femme était dans une situation exécrationnelle en étant sous l'hégémonie totale de l'homme. Mais depuis peu, on note une évolution dans le sens de l'amélioration de ses conditions de vie, pour la simple raison qu'elle n'est pas restée inactive face à cette situation déplorable. Elle a compris, comme le souligne S. de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949 : 598) que c'est par le travail qu'elle peut mériter l'estime et le respect des autres : « C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète. Dès qu'elle cesse d'être une parasite, le système fondé sur sa dépendance s'écroule ; entre elle et l'univers il n'est plus besoin d'un médiateur masculin ».

Les dramaturges négro-africains francophones reflètent cette évolution positive de la situation de la femme en présentant, dans leurs pièces, des figures féminines charismatiques telles que Abraha Pokou, La linguère Madjiguène, Dona Béatrice, Lemba, Shéhérazade, Tra lou et Binta. Cette présentation constitue une reconnaissance de la bravoure et de la capacité de la femme à jouer un rôle prépondérant dans tous les domaines de la vie. C'est aussi une façon, pour ces dramaturges, de dire aux femmes, qui sont encore sous la domination écrasante des hommes, de sortir de ce carcan en s'illustrant dans des actions méritoires. Ce faisant, les hommes cesseront de les sous-estimer.

Conclusion

Il ressort de tout ce qui précède que la femme a été longtemps sous la domination écrasante de l'homme à cause du fait que traditionnellement elle a été réduite à s'occuper du ménage, du bonheur de son mari et des soins de ses enfants. Mais prenant peu à peu conscience de sa situation déplorable, la femme a trouvé judicieux de quitter de temps en temps, au même titre que l'homme, le foyer conjugal pour exercer un métier rémunérateur ou peser sur le sort de sa cité. En le faisant, sa situation change et elle suscite admiration et respect auprès des siens. C'est donc en suivant les étapes de cette évolution que le théâtre négro-africain francophone la présente de diverses manières. Tandis que les pièces de l'époque coloniale et certaines pièces de mœurs sociales postcoloniales présentent d'elle une image dégradante, la création dramatique négro-africaine de la veine historique et certaines pièces traitant des questions sociopolitiques affichent son leadership dans différents domaines. Toutefois, ce qu'il y a lieu de retenir est que les dramaturges négro-africains francophones, quelles que soient leurs tendances (présentation repoussante ou reluisante de l'image de la femme), sont tous animés d'une bonne intention à l'égard de la gent féminine. Soit ils invitent à la correction d'une situation exécrationnelle dont les femmes sont victimes, soit ils font voir des modèles de femmes à suivre. Quoi qu'il en soit, il faut souligner que la question de l'émancipation de la femme est suffisamment au cœur des dramaturgies d'Afrique noire francophone.

Références bibliographiques

1- Corpus

AMON D'ABY FRANÇOIS JOSEPH, (1965), « *La Sorcière ou le triomphe du "dixième mauvais"* », Le Théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire, Abidjan, Cercle Culturel Folklorique de la Côte d'Ivoire, p. 67-87.

APEDO-AMAH AYAYI TOGOATA et MANIAN CHARLES, (2015), *La république des slips*, Lomé, Awoudy.

- BAILLY DIEGOU**, (2004), Monoko-Zohi, Abidjan, PUCI.
- Collectif**, (1937), « *Sokamé* », L'Education africaine, numéro spécial, Dakar, p. 81-93.
- DADIE BERNARD**, (1965), *Situation difficile*, Abidjan, CEDA.
- , (1970), *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine.
- EFOUI KOSSI**, (1992), Récupérations, Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- GADEAU KOFFI GERMAIN**, (1965), « *Adjo Bla* », Le Théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire, Abidjan, Cercle Culturel Folklorique de la Côte d'Ivoire, p. 172–178.
- GUINGANE JEAN-PIERRE**, (2008), *La malice des hommes*, Ouagadougou, Editions Gambidi.
- KONE AMADOU**, (2011), *Le respect des morts suivi de De la chaire au trône*, Paris, EDICEF (2^e éd.).
- MENGA GUY**, (2001), *La Marmite de Koka-Mbala suivi de L'oracle*, Yaoundé, CLE (2^e éd.).
- N'DAO CHEIK ALIOU**, (1979), *L'exil d'Albouri*, Paris, L'Harmattan.
- NOKAN CHARLES**, (1971), *Abraba Pokou suivi de La voix grave d'Ophimoï*, Honfleur, P. J. Oswald.
- OYONO-MBIA GUILLAUME**, (2010), *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, CLE (2^e éd.).
- PLIYA JEAN**, (2004), *La secrétaire particulière*, Yaoundé, CLE (7^e éd.).
- ZADI ZAOUROU BERNARD**, (2001), *La Guerre des Femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, NEI.

2- Ouvrages de référence

- BÂ IBRAHIMA**, (2015), « *Figures de femmes dans le théâtre francophone d'Afrique Noire* », *Africultures*, n°103-104, pp. 14-33. DOI : 10.3917/afcul.103.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2015-3-page-14.htm>. (Consulté le 28/10/2018).
- BEAUVOIR SIMONE DE**, (1949), *Le deuxième sexe* (tome 2), Paris, Gallimard.
- CHEVRIER JACQUES**, (2006), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud.
- DEGAVRE FLORENCE**, (2004), « *Les questions sociales des femmes* », www.revuenouvelle.be/IMG/pdf/Degavre.pdf, (consulté le 12/11/2018).
- DUCHET CLAUDE**, (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- DUVIGNAUD JEAN**, (1965), *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF.
- FALL MAROUBA**, (1984), « *Le théâtre sénégalais face aux exigences du public* », *Ethiopiennes*, volume II, numéros 37-38, www.ethiopiennes.fr, (Consulté le 28/10/2018).

- GBOUAGBLE EDWIGE**, (2007), *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, Thèse de doctorat à l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne (France).
- KAMATE BANHOUMAN**, (2014), « *Visages de femme dans le théâtre de Sidiki Bakaba : cinq figures scéniques pour transformer l'humanité* », www.nodusciendi.net, (Consulté le 25/11/2018).
- KOTCHY BARTHELEMY**, (1984), *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, L'Harmattan.
- MERCIER MARIANE**, « *Simone de Beauvoir : "On ne naît pas femme, on le devient"* », https://www.lepoint.fr/.../simone-de-beauvoir-on-ne-naît-pas-femme-on-le-devient-05-12-2017-2177418_3484.php, (consulté le 12/11/2018).
- OLIVIER SANDRA**, (1999), « *L'écriture du corps féminin* », *Africultures*, n°19, Paris, L'Harmattan, p.25.
- PAVIS PATRICE**, (1996), *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- VALBERT CHRISTIAN**, (1971), « *Le théâtre négro-africain et le public européen* », Colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain, Paris, *Présence africaine*, p.237-246.
- WARNER GARY**, « *Technique dramatique et affirmation culturelle dans le théâtre de Bernard Dadié* », *Ethiopiennes*, numéro 32, <http://ethiopiennes.refer.sn>, (Consulté le 01/12/2018).
- ZIMA PIERRE**, (1985), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard.