

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ
Université Félix Houphouët Boigny / Côte d'Ivoire
soupe_lou@yahoo.fr

Résumé

Ayant pour objet d'étude les traditions africaines opposées au modernisme hérité de la colonisation, le théâtre d'Amadou Koné apparaît subtil, pertinent. Aussi, construit-il des héros investis d'une mission civilisatrice à l'image de Prométhée, symbole de la vision du monde occidentale en vue d'amener les peuples à un changement de mentalité et d'habitudes. Le projet prométhéen consiste à lutter contre les valeurs sclérosées des Africains et à imposer par la même occasion des principes humanistes selon la conception occidentale. Pour mieux exposer les faits, Amadou Koné présente des situations dramatiques manichéennes qui portent en elles les germes du conflit de génération et des valeurs puisqu'en face, il fabrique des paysans traditionalistes farouchement opposés à tout bouleversement. Paradoxalement, la vision conservatrice triomphe au détriment des combats héroïques menés par les jeunes lettrés pourtant porteurs d'idéaux progressistes. La mise en échec récurrente de ses héros autorisent à dire que Amadou Koné se donne pour mission de réformer la société en la rendant simplement plus humaine et sans la transformer totalement. Ce qui pourrait sans doute expliquer que son théâtre privilégie les mots et non l'action et surtout l'ironie comportant une nuance de dissimulation. Par cette forme paradoxale, Amadou Koné feint de donner la parole aux héros incarnant la modernité et dont il veut sans doute dénoncer en réalité la démarche et les idées.

Mots-clés : dramatisation, symbolisation, Prométhée, anti-prométhéen, valeur traditionnelle.

Abstract

With the aim of studying African traditions opposed to modernism inherited from colonization, the theater of Amadou Koné appears subtle, relevant. Also, he builds heroes invested with a civilizing mission in the image of Prometheus, symbol of the western world vision to bring people to a change of mentality and habits. The Promethean project is to fight against the sclerotic values of Africans and to impose at the same time humanist principles according to the Western conception. To better expose the facts, Amadou Koné presents

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

dramatic situations Manichéennes which carry in them the germs of the conflict of generation and values since opposite, it manufactures traditionalist peasants fiercely opposed to any upheaval. Paradoxically, the conservative vision triumphs at the expense of the heroic struggles of young scholars who carry progressive ideals. The recurrent defeat of his heroes allows us to say that Amadou Koné's mission is to reform society by simply making it more humane and without completely transforming it. Which could probably explain why his theater privileges the words and not the action and especially the irony with a nuance of dissimulation. By this paradoxical form, Amadou Koné pretends to give the floor to heroes embodying modernity and of which he probably wants to denounce in reality the approach and ideas.

Key words : dramatization, symbolization, Prometheus, anti-promethean, traditional value

Introduction

Le mythe de Prométhée qui prend chez Eschyle cité par J. P. Vernant (1965, p. 7), le sens du « feu civilisateur » est un récit de transgression et un symbole d'humanisme incitant l'homme à la révolte et à l'élévation au niveau des dieux. Par le rapt puis le don du feu aux humains, Prométhée symbolise en effet, la lumière intellectuelle qui combat l'arbitraire et l'obscurantisme. Il devient selon P. Diel (1966, p. 246), l'incarnation de « l'histoire évolutive du genre humain » puisque par son action, il permet l'instauration d'une société nouvelle.

Ce mythe révolutionnaire a inspiré des générations d'écrivains négro-africains dont Amadou Koné. Ils ont perçu l'acte d'écrire comme un acte de transmission du savoir et une contribution à la libération des peuples embrigadés, spoliés, meurtris. Grâce à la formation, les indigènes, les colonisés ont pu enfin s'exprimer et pousser selon le mot d'A. Césaire (1956, p. 81), « le grand cri nègre », de surcroît, dans la langue du maître. Les différentes voix auctoriales perçues au-delà des voix narratives, des didascalies, des dialogues, du sujet lyrique tendent à présenter les héros comme des porteurs du feu de la connaissance.

Bien que sa démarche artistique rappelle ce mythe, le théâtre d'Amadou Koné ayant pour thème principal le choc des cultures après la colonisation, met en scène la complexité de la mise en œuvre du projet prométhéen dans les sociétés traditionnelles. En conséquence, le dramaturge se sert de Prométhée pour montrer comment ce mythe fondateur de l'homme moderne ou du héros solitaire, sauveur du monde peut paraître anachronique et inadapté dans

la société postcoloniale. C'est dans cette perspective qu'il faut appréhender le sujet intitulé *Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne*.

Trois pièces du répertoire du dramaturge ivoirien, *Le respect des morts*, *De la chaire au trône* et *Les canaries sont vides* constituent le corpus de cette étude. Quelles sont les modalités de la dramatisation anti-prométhéenne ? Sous le prisme de la sociocritique selon Claude Duchet, il s'agit de montrer comment la mise en échec des héros devient l'expression d'une posture anti-prométhéenne. De l'identification du projet prométhéen, des modalités d'une dramatisation anti-prométhéenne, autour des ressorts esthétiques et idéologiques d'une dramatisation anti-prométhéenne, tels sont les axes de cette réflexion.

1. De l'identification du projet prométhéen

L'histoire du théâtre ivoirien semble oublier un auteur majeur, Amadou Koné qui occupe pourtant une place centrale dans l'évolution du genre. Zadi Zaourou, Charles Nokan et Amadou Koné sont des dramaturges que la critique a appelé les universitaires du drame ivoirien. Tandis que les deux premiers créent un théâtre politique et militant, Amadou Koné s'inscrit dans sa dimension socio-culturelle. Produits de la seconde génération d'écrivains, ils ont été influencés par la crise des valeurs politiques, sociales, culturelles et littéraires de la période postindépendance. Cette crise a donné naissance au théâtre historique puis au théâtre de recherche en Côte d'Ivoire, marqués du sceau de la conscience prométhéenne.

1. 1. La singularité de la dramaturgie d'Amadou Koné

Relativement au théâtre de recherche, le théâtre d'Amadou Koné est une dramaturgie singulière. Avec à son actif plusieurs pièces inédites, Amadou Koné apparaît comme l'un des dramaturges de sa génération ayant échappé à la fièvre de l'esthétisation du drame ivoirien telle qu'expérimenté par le théâtre de recherche. Son écriture théâtrale n'est pas non plus une pâle copie du théâtre classique français. Cette distance traduit en soi, une forme d'adhésion à la posture prométhéenne. Il écrit dans la foulée, *De la chaire au trône* et *Le respect des morts* en 1971 puis *Les canaries sont vides* en 1976. Fondé sur les thématiques des troubles causés par l'intrusion des cultures occidentales et de la modernité dans les structures traditionnelles et sur les misères sociales, son théâtre attire l'attention des gens du métier. En plus des deux premières pièces primées au concours théâtral interafricain, *Les canaries sont vides* remporte en 1976, le grand prix du théâtre radiophonique interafricain de Radio France Internationale. Cependant, l'échec et sans doute la virulence des critiques autour de la mise en scène de cette pièce proposée en 1978 par Bitty Moro réduira Amadou Koné au silence jusqu'en 2007 avec la publication de

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

Sigui Siguila, Siguya, une pièce traitant de la question épineuse et éternelle des dictatures modernes. En effet, la mise en scène de *Les canaries sont vides* par Bitty Moro marque un tournant dans la jeune carrière du dramaturge. Tel que rapporté par K. Kwahulé (1996, p. 168), flairant l'échec de sa spatialisation de la pièce, le metteur en scène dénonce l'écriture du texte dans le quotidien *Fraternité Matin* du 3 juillet 1978 : « Le problème de cette pièce, c'est qu'elle est dépourvue d'armature et de charpente. C'était une pièce écrite pour la radio, afin d'être dite et écoutée ». La critique s'engouffre dans la brèche ouverte par Bitty Moro pour présenter son œuvre comme un discours classique manquant d'un ensemble de langages, expressions de la qualité dramaturgique. Du point de vue formel, tandis que certains recherchaient ses sources d'influence du côté du théâtre classique en tenant compte de la structure des pièces, d'autres établissaient ses liens avec le théâtre épique brechtien à cause du caractère narratif des textes.

A cette période de l'effervescence autour du théâtre de recherche, la critique a également pointé un théâtre peu rythmé par les chants et danses du terroir et s'est acharné à montrer comment la parole s'est substituée à l'action pour compromettre la réalisation scénique des pièces. Amadou Koné cité par K. Kwahulé, (1996, p.173) reconnaît cette absence de mouvement et minimise sa pertinence dans la mise en scène de ses textes.

Mes pièces sont assez statiques, je le reconnais, mais si je ne fais rien pour les rendre mouvementées, c'est que justement je travaille dans cet esprit. Vous pouvez croire que si j'avais monté moi-même cette pièce, (*Les canaries...*), elle aurait été encore moins mouvementée. (...) Alors si on considère que le public africain veut surtout des pièces mouvementées, je dois admettre que je prends là un grand risque.

En réalité, Amadou Koné est un dramaturge rebelle de son temps qui se départit du théâtre tel que pratiqué et écrit à cette époque. Il fait partie des écrivains qui reprennent selon Mohamadou Kane cité par L. Mateso (1986, p. 347), « des techniques d'écriture de la littérature traditionnelle » adaptant ainsi de manière subtile, les principes et la philosophie même du théâtre de recherche ivoirien.

Sans se réclamer de ce théâtre et sans effort d'esthétisation du genre, la dramaturgie d'Amadou Koné apparaît comme la mutualisation des techniques de l'oralité, du récit narratif et des procédés dramaturgiques qui lui confèrent son caractère intergénérique. La présence du récitant et de la voix ayant une fonction généralement située en dehors du texte par le récit des événements ainsi que des didascalies narratives en est la preuve. Ces catégories créent dans ses

pièces¹, un rôle de narrateur et permettent la combinaison du narratif avec le dramatique qui rappellent l'art du conteur ou du griot. Le dramaturge intègre en fait une rupture dont la pertinence a échappé à la critique. Travaillant sur les liens unissant le récit oral au roman, A. Koné a lui-même (1985, p.133) démontré la nécessité d'examiner la singularité des textes africains sous l'éclairage de la « réalité africaine et de son système de création littéraire ». La prise en compte du fonctionnement du récit traditionnel africain est donc un facteur déterminant dans l'appréciation de son écriture théâtrale sous-tendue par des idées progressistes et la conscience prométhéenne.

1. 2. L'exaltation des actions du héros prométhéen

La construction des héros d'Amadou Koné s'inscrit dans la vision de l'homme moderne investi de la mission civilisatrice, humaniste et désireux de se surpasser. Ses héros appartiennent à la catégorie des hommes de conscience, des lettrés, des intellectuels chargés d'éclairer les ruraux, ignorant les lois et idées nouvelles. Aussi, par métaphore, ces personnages sont-ils comparables à Prométhée qui sauve les hommes des ténèbres en leur apportant le savoir, point de départ du processus de socialisation et de progrès de l'humanité.

Dans *Les canaries sont vides*, deux situations dramatiques se superposent. L'une relève du mythe et l'autre de l'actualité : la mort du serpent Bida et la survenue de la sécheresse. Le rituel en l'honneur du dieu protecteur de Koumbi est jusque-là respecté et se déroule chaque année sans encombre. Mais, la désignation de Siya, la fiancée du guerrier Hamadi comme la plus belle fille qui doit être donnée en offrande à Bida bouleverse la région. Par amour pour Siya, Hamadi tue le serpent-dieu à sept têtes, mettant ainsi un terme au rituel séculaire de croyance spirituelle garantissant la prospérité de tout un pays. Il justifie son acte.

L'étranger :

Ma fiancée devait mourir. Je l'aimais, comment le nier ! Mais en vérité j'avais décidé de tuer le serpent bien avant. Même si Siya n'avait pas été choisie comme hostie, j'aurais tué le serpent qui lié aux puissants étouffait ce peuple. (*Les canaries sont vides*, II, Ombres et lumières, p.35)

L'acte posé par Hamadi est un acte solitaire révolutionnaire. Il s'autosaisit de la souffrance du peuple et se donne pour mission de le délivrer. Hamadi peut être considéré comme un homme des lumières qui rejette l'impuissance comme une valeur face à la misère. Son action contre le serpent-dieu est, en ce sens, comparable à celle de Prométhée contre Zeus.

¹ Dans *Le respect des morts* et *De la chaire au trône*, il utilise Le récitant et La voix. Dans *Les canaries sont vides*, chaque didascalie fonctionnelle (au nombre de trois : I Epiphénomènes, II Ombres et lumières, III Phénomènes) est suivie d'une didascalie narrative qui en définit le cadre scénique.

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

Le second héros prométhéen de cette pièce est Nambiga chargé de gérer la crise de la sécheresse causée par la mort du serpent-dieu. Il joue le rôle du lettré qui comprend les raisons et les enjeux de la misère. Malgré la colère des habitants, les rumeurs, il brave la foule et explique pourquoi la sécheresse qui décime Koumbi n'est liée ni à la fatalité ni à l'œuvre d'un couple maudit en l'occurrence Hamadi et Siya. Son action gravée dans le présent du peuple de Koumbi fait de lui l'*alter ego* moderne de Hamadi puisqu'il prend conscience des enjeux relatifs à la sécheresse et décide d'aider la population. Cette conscience inscrit sa lutte dans la droite ligne de celle de Hamadi et confère à son action, un sens prométhéen.

Le respect des morts met en scène un autre type de héros prométhéen, N'Douba, le fonctionnaire venu de la ville. Les paysans de son village sont confrontés à l'obligation d'abandonner leur site au profit de la construction d'un barrage hydro-électrique nécessaire au développement du pays. N'Douba devient indispensable pour la compréhension de la situation dont la résolution nécessite selon le devin, le meurtre d'un enfant. N'Douba est attendu comme le sauveur dont la parole et les actes vont libérer le peuple.

N'DA :

Nous avons pensé à cela, Akoli. Mais nous avons jugé mieux d'attendre l'arrivée de N'Douba, le fils du chef. Il a beaucoup étudié et il comprend mieux ce qui se passe dans le monde actuel. Il nous éclairera. En attendant, le conseil va se réunir. Il faut que nous pensions aux décisions à prendre au cas où l'histoire serait vraie. (*Le respect des morts*, Acte premier, I. A la buvette, p. 16)

N'Douba représente le visage de Prométhée qui va, par sa compréhension des choses, aider les paysans à mieux saisir le projet gouvernemental ainsi que la manière d'y apporter des solutions.

Dans *De la chaire au trône*, c'est à travers la mise en scène tragique d'un intellectuel de haut vol que Amadou Koné dramatise la quête révolutionnaire de l'intellectuel. Deux gardes postés devant un somptueux palais apprennent à un voyageur la vie incroyable d'un prince condamné à mourir au bout de douze ans de règne. Professeur d'université, Le prince a scellé un pacte avec sa tribu dont les termes lui permettent un règne sans partage et une vie dans l'abondance. Son secret objectif étant de contourner les règles et permettre également au peuple de profiter des richesses du pays.

Le prince :

En vérité, quand je venais, ce n'était pas pour jouir uniquement, je pensais pouvoir changer quelque chose. Professeur là-bas, il est arrivé un moment où j'étais comme mort. Je voulais faire de ma venue dans la tribu une espèce de résurrection. Oui, je

pensais qu'avec les richesses qu'on mettrait à ma disposition, je pourrais aider la tribu et en faire une sorte de petit paradis. (*De la chair au trône*, A l'intérieur, p.117)

Le prince se présente comme un Prométhée pouvant user de ruse pour dompter une tradition séculaire et libérer définitivement sa tribu. Le goût des grandes entreprises, la volonté d'aider son prochain décident en effet Le prince à abandonner sa fonction privilégiée de professeur d'université pour se mettre au service du peuple misérable et marginalisé. Le fait de quitter ses fonctions en vue de contribuer à l'épanouissement du peuple en s'opposant à la toute-puissance des patriarches assimile les actions du prince à celles de Prométhée.

Dans leurs agissements et leurs discours, les héros d'Amadou Koné portent les valeurs de la modernité et comme Prométhée, ils tentent de libérer leurs concitoyens du joug de la tradition. Malgré leurs efforts leurs différents combats restent vains. Ils échouent tous face à l'intransigeance d'une communauté attachée à ses croyances. La confrontation apparaît inévitable et porteuse des germes de l'échec du héros prométhéen. La vision antagoniste du monde mise en scène dans un espace commun hostile donne forme à la dramatisation anti-prométhéenne.

2. Des modalités d'une dramatisation anti-prométhéenne

Si Amadou Koné représente la tradition, c'est par opposition à la modernité. Ce qui explique pourquoi le dramaturge ivoirien met en scène deux mondes en général dans le même espace dramatique : le monde rural avec ses personnages, ses habitudes et le monde urbain avec ses personnages et ses modes de pensées. L'espace citadin est évoqué, jamais représenté. Les paysans et les citadins évoluent dans le même espace, celui des ruraux. Et c'est dans cet espace rural réglementé par les principes coutumiers qu'il expérimente la transposition du mythe de Prométhée par la représentation de héros luttant vainement contre la tradition.

2. 1. La pérennisation des fausses valeurs traditionnelles

Les éléments pouvant heurter la sensibilité des modernes et qui cimentent le tissu et les structures sociales sont de plusieurs ordres dans la production théâtrale d'Amadou Koné. Mais cette étude s'appuie principalement sur l'axe de la religion ou de la spiritualité à travers la dévotion aux ancêtres et aux dieux, aux noms desquels des pratiques comme la restriction des libertés individuelles perdurent. La marge d'indépendance de l'individu et son droit de participer aux décisions collectives restent soumis à la primogéniture, à la liberté dans le groupe et aux croyances, fondements essentiels à la pérennité des valeurs traditionnelles. Le principe de l'ordre hiérarchique rend inconcevable l'idée de la liberté en dehors du groupe. C'est un

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

principe qui oblige tous les membres de la communauté à se sentir liés à leurs semblables. Cette logique accroît la force et la cohésion de l'action collective et permet d'éviter les conflits internes, terreaux propices à la colère des ancêtres, en général confondus aux dieux. Dans les textes d'Amadou Koné, tout porte à croire que la société précède l'individu. Ce qui explique pourquoi il est reproché à Hamadi d'avoir privilégié son amour pour Siya et sacrifié l'intérêt du royaume. Même s'il est inconcevable de laisser mourir une jeune innocente, l'ordre traditionnel exige que tout le monde se résigne au meurtre annuel d'une vierge comme gage de la prospérité et de la survie de la communauté.

Le monde précolonial est traversé par les questions de croyance aux ancêtres dont l'analyse par K. Grebe et W. Fon (2000, pp. 3-4) montre à quel point, « Il n'y a pas de ligne de démarcation claire entre le physique et le spirituel, entre l'animé et l'inanimé, entre les vivants et les morts ». La conscience des diverses forces spirituelles agissant dans le quotidien des Africains influence en grande partie les systèmes sociaux et constitue la source principale de la puissance au centre de laquelle se trouvent les ancêtres. C'est ainsi que pour K. Grebe et W. Fon (2000, p. 4), d'après les Africains, « les ancêtres sont en contact avec les vivants et ils doivent être apaisés par des sacrifices ». Ces sacrifices notamment humains, symboles d'une Afrique dépassée, sont les faits sociaux moteurs de la fable dramatisée ainsi que de l'engagement des héros d'Amadou Koné. Afin de mettre à nu ces pratiques, il crée un univers théâtral qui joue ce rituel à travers des personnages typiques comme Niangbô.

(Niangbô est assez bizarrement accoutré : un petit pagne blanc autour des reins ; le corps peint de Kaolin ; des files de cauris entrecroisées sur la poitrine, d'autres attachées à des poignets et à ses chevilles.) (*Le respect des morts*, Acte deuxième, III. Le refus, p.43)

Ce type de personnage de devin théâtralise la cérémonie du sacrifice humain qu'il présente comme une nécessité absolue dans la résolution de toute sorte de crises. Aussi, après les séances consacrées aux salutations d'usages et aux jeux de questions réponses relatifs à la situation, la nouvelle surréaliste du sacrifice d'un enfant tombe-t-elle comme un couperet.

Anougba :
Ils exigent du sang pur.

N'Douba :
Du sang ?

Niangbô :
Pas du sang de poulet, évidemment.

Anougba :

Oui, du sang humain.

Niangbô :

Les génies des eaux demandent qu'un tout jeune enfant leur soit offert. Alors, ils empêcheront la construction du barrage. Et les morts seront contents et nous regagnerons la paix. Et nous garderons la paix. (*Le respect des morts*, Acte deuxième, III. Le refus, p.44)

La répétition du groupe nominal « du sang » combinée à l'emploi des adjectifs qualificatifs « pur », « jeune » articulés autour d'une stichomythie rappellent l'intensité et le caractère tragique de la scène. Cet enfant à sacrifier est Enoukou, le fils de N'Douba, l'intellectuel attendu comme un messie par tout le village.

Le récitant :

Et Enoukou, le fils d'Essanin et de N'Douba, fut donné en holocauste à l'implacable Assamala, le plus terrible des génies aquatiques. Niangbô, le komean, parla d'abord aux morts, puis il s'adressa aux génies. Enfin il sortit le sabre qui ne sort que de nuit. Et un sang rose teinta le sable de la berge du fleuve ; puis un corps frêle fut jeté dans les eaux écumeuses. Sans doute coula-t-il par les fonds rocaillieux et sombres du fleuve. Et on entendait. (*Sons lugubres d'un tam-tam funèbre.*) (*Le respect des morts*, Acte troisième, III. L'Afrique de demain, p.69)

Ces scènes effroyables récurrentes revêtent diverses formes dans les pièces et constituent le fait social déterminant dans le vain combat prométhéen engagé par les héros. Comme sus-mentionné dans *Le respect des morts*, pour conjurer le mauvais sort que représente l'ordre d'évacuation du village donné par le gouvernement, les devins prédisent le sacrifice d'un enfant. Dans *Les canaries sont vides*, ce qui pousse Hamadi à tuer Bida, c'est le choix sacrificiel de sa fiancée. La raison pour laquelle Le prince revient prendre la tête de sa tribu, c'est l'espoir de contrarier les dépositaires de la tradition et faire changer la coutume qui condamne tout prince au sacrifice après douze ans de règne dans *De la chaire au trône*.

La dramatisation de ces faits socio-culturels révèle deux catégories sociales typiques du jeu théâtral d'Amadou Koné : les dépositaires de la tradition, les ruraux, les vieux et les jeunes valeureux, les citadins, les intellectuels, partisans de l'idéologie progressiste assimilés au héros prométhéen dont la fonction se résume au combat contre les valeurs néfastes. C'est donc notamment contre les pratiques rétrogrades qui s'assimilent la croyance aux génies, le rôle prépondérant des devins et autres prêtresses, le caractère mystique du pouvoir politique que s'élèvent Hamadi, Nambiga, N'Douba, Le prince. Mais ce noble projet se heurte au refus du monde traditionnel qui met tout en œuvre pour faire échec au projet prométhéen. C'est ce rejet des valeurs proposées par les héros prométhéens qui sous-tend l'expression d'une posture anti-prométhéenne.

2. 2. La mise en échec comme expression d'une posture anti-prométhéenne

Selon B. Kotchy (1984, p. 36), l'échec « traduit des conditions non remplies dans l'exécution des projets d'un individu ou d'un groupe social déterminé à des moments précis. Echouer c'est donc manquer de réaliser son dessin ». Dans l'analyse qu'il consacre au sujet, il aboutit au résultat selon lequel, si l'on tient compte de la loi de la dialectique, il n'existe pas d'échec absolu surtout lorsque le héros est porteur d'un projet collectif. C'est cette dimension collective qui manque aux héros dramatisés. A l'exception de Nambiga qui tente de solliciter les attentes des habitants et travaille selon leurs motivations, les personnages créés par le dramaturge sont des héros solitaires qui défient la tradition et les dieux. Leur échec récurrent permet de constater que cette question traverse le théâtre d'Amadou Koné et devient un schème permanent. L'échec de la figure intellectuelle assimilable à Prométhée revient comme une sorte de paradigme structurant, de rythme profond de son théâtre. Ce qui débouche sur un mythe littéraire synchronique de l'échec relayé par divers exemples.

Hamadi est le soldat rebelle ayant pris conscience du caractère contreproductif du sacrifice régulier d'une jeune vierge et de l'absurdité du rituel rendu au serpent-dieu. Malgré son courage, l'acte de Hamadi devient gratuit puisque qu'il est non seulement incompris par la communauté, mais il se solde par un échec. En témoignent les échanges entre le guerrier et son hôte Tankouman.

Tankouman :

Tu n'as pas pensé à la souffrance de l'Empire, à la misère de tout le monde, de ceux-là même que tu aurais souhaité aider ?

L'étranger :

J'y ai pensé bien sûr. Mais qu'est-ce qu'une souffrance commune pour un homme, qui a passé sa vie à souffrir tout seul ! Il fallait que d'autres apprennent aussi à souffrir.

Tankouman :

Oui. Mais regarde : ceux qui crèvent, ce sont les Felahs, ce sont les paysans des campagnes. Les riches continuent de s'enrichir. (*Les canaries sont vides*, II, Ombres et lumières, p.35)

Ces répliques montrent que la noblesse de l'acte posé par Hamadi n'est pas perçue. Au contraire, à cause de la souffrance imposée par la sécheresse, tout le monde lui en veut.

L'étranger :

Notre combat fut noble. Ce n'était pas seulement pour sauver notre bonheur. C'était aussi pour guérir les mères de l'angoisse qu'un jour leurs filles parées pour la vie et l'amour seraient choisies non par l'amant désiré, mais par Ouagadou-Bida. Supprimer une fois pour toute le despotisme et permettre le bonheur, c'était cela ma

lutte. (Silence). Pourquoi ne l'ont-ils pas compris ? (*Les canaries sont vides*, II, Ombres et lumières, p.31)

Dans ces fragments, l'effet de répétition de la négation « Tu n'as pas pensé », « Ce n'était pas seulement » « non par l'amant » et des deux points d'interrogation sont des indices de l'échec sous-tendus par l'emploi de l'imparfait « Il fallait », « C'était aussi », du conditionnel, « tu aurais souhaité », « filles ... seraient choisies ». La négation, l'interrogation et les temps verbaux révèlent l'échec en ce sens qu'ils suspendent la réalité en renvoyant le lecteur- spectateur dans le monde du possible et de l'irréalisable. Le symbole concret de cet échec, c'est bien la rude sécheresse et le retour sur terre du couple Siya-Hamadi puis leur exfiltration. La démarche de Nambiga, relai entre la campagne et la ville, se solde également par un échec car il ne parvient ni à convaincre ses concitoyens ni à retenir le couple dit maudit.

Tout le village attend l'arrivée de N'Douba pour être éclairé sur le projet de construction du barrage et sur la conduite à tenir. Mais *Le respect des morts* s'achève sur un double échec. D'une part, N'Douba ne réussit pas à faire comprendre aux paysans la nécessité de quitter leur terre ; ils y sont contraints par le gouvernement. D'autre part, son fils Enoukou est sacrifié suivant la volonté du devin et des habitants du village.

Le prince descend de sa chaire de professeur d'université pour venir occuper le trône du royaume et libérer le peuple rendu invisible et amorphe. Il se heurte à l'intransigeance des patriarches. Aussi, dans un décor onirique, Amadou Koné met-il en scène la chronique d'un échec programmé matérialisé par l'espace clos, « A l'intérieur », lieu d'enfermement où se joue le tragique destin du prince idéaliste qui reconnaît son impuissance.

Le prince

En vérité, je n'ai jamais pensé sérieusement à refuser de mourir. La mort en elle-même ne m'effrayait pas, mais cet échec, voilà, ce qui faisait de ma vie un enfer. (*De la chair au trône*, A l'intérieur, p.119)

La mission du prince finit sur un triple constat d'échec : sur le plan professionnel avec son statut de professeur d'université, au niveau social en tant qu'époux de La jeune fille, mais également au niveau politique relativement à ses fonctions de prince. Il ne parvient pas à faire évoluer les mentalités et entraîne la mort de sa dernière épouse. Il échoue à mettre en œuvre son projet de bouleverser l'ordre traditionnel établi. Le prince représente le prototype de l'intellectuel, symbole de héros prométhéen qui échoue. L'homme instruit a arraché le feu de la connaissance en se hissant au sommet du savoir. Il s'agit pour lui ensuite de se mettre au service du peuple et de combattre pour la modernité. Mais Amadou Koné montre que cette conception n'est pas transposable dans le milieu traditionnel où règne le mystère. Le palais occupé par Le prince ainsi que cette sorte de pacte faustien scellé avec les patriarches de sa

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

tribu représentent l'illusion et l'inadéquation entre la position de l'intellectuel, héros moderne et les réalités d'un monde traditionnel bouleversé, fragmenté, mais pas disparu. C'est en définitive moins l'échec des héros que la résistance des paysans dépositaires de la tradition qui donne sens à la dramatisation anti-prométhéenne.

3. Autour des ressorts esthétique et idéologique d'une dramatisation anti-prométhéenne

Amadou Koné met en scène une époque et un espace précis et montre comment interfèrent ces historicités avec les événements actuels. Si le mythe fait de Prométhée le voleur du feu de la connaissance pour libérer les hommes, cela signifie que le héros lucide du drame africain qui met tout en œuvre pour éveiller les consciences, contribue à son tour à l'affranchissement puis à la renaissance du Noir. En représentant des héros dont la démarche s'apparente à celle de Prométhée, le héros mythique le plus emblématique de la modernité, le dramaturge ivoirien dramatise la situation paradoxale de l'Afrique post indépendante résolument tournée vers l'avenir et cependant obligée de s'appuyer sur ses valeurs anciennes. Evoquant sa pièce intitulée *Le respect des morts*, A. Koné (1987, pp. 17-18) explique sa position en des termes très clairs.

En fait ma préoccupation a été de m'interroger sur les possibilités de conserver dans la société moderne des valeurs liées à un autre contexte. Dans cette pièce qui s'adresse surtout à des paysans, j'ai essayé de montrer qu'il fallait choisir la modernisation et tenter de concilier modernisation et valeurs traditionnelles.

A la fois satire des sociétés africaines traditionnelle et moderne, le théâtre d'Amadou Koné se veut didactique et de portée sociologique. Son choix idéologique est le modernisme. Il s'obstine cependant à faire échouer ses héros et à montrer la puissance d'ancrage de la tradition. Ce constat autorise une autre lecture de son écriture dramatique.

3. 1. Les fondements antagonistes de la représentation du modèle prométhéen

L'œuvre d'Amadou Koné paraît tiraillée entre deux modèles de sociétés : le modernisme et le traditionalisme. Pour mieux mettre en scène son choix idéologique explicite de la modernité, il construit ses pièces autour de trois parties aux titres évocateurs et s'inspire

de mythes ainsi que de faits sociaux marquants. Le mythe de Siya Yatabaré², celui de Faust perçu à travers la construction de réseaux métaphoriques relativement au personnage du prince et un banal projet de construction d'infrastructure hydraulique lui servent d'images et de prétextes pour montrer en quoi il est vain de rester fixé dans le passé alors que les défis actuels exigent des réponses concrètes adaptées et efficaces. En ce sens, Amadou Koné indique qu'il faut abandonner les traditions dépassées pour adhérer aux valeurs de la modernité. Prométhée devient le modèle de héros civilisateur dont il reprend les codes. La construction et le discours des personnages qu'il crée se conforment aux représentations iconiques du personnage mythique. N'Douba exprime très clairement pourquoi l'homme noir doit se débarrasser de tout lien avec les ancêtres et les dieux pour être libre.

N'Douba :

Je dis seulement que celui qui veut le bonheur de l'homme noir doit lui créer d'abord de meilleures conditions de vie. Mais si les génies et les dieux, les morts se liguent pour rendre impossible la création de ces conditions de vie, c'est qu'ils ne nous sont pas utiles. Alors, ils n'ont pas leur raison d'être. (*Le respect des morts*, Acte deuxième, II. Le barrage, p. 42)

Ce discours est un appel à la révolution culturelle, au changement de mentalité. Tourner le dos aux ancêtres, se libérer des dieux c'est symboliquement se renier, c'est disparaître au profit des dieux étrangers dont on ignore tout et qui pourraient s'avérer plus cruels comme le fait remarquer Anougba, un personnage de *Le respect des morts*.

Anougba :

Etes-vous sûrs d'être sur la bonne voie ? Etes-vous certains que vous libérer des dieux et des morts vous permettra de vous libérer de ceux qui vous tiennent actuellement, de ... être maître de votre ... devenir ? (*Le respect des morts*, Acte deuxième, II. Le barrage, p. 42)

Par l'expression de ce doute, de ce questionnement, Amadou Koné oppose deux visions antagonistes du monde : l'une progressiste, moderne, l'autre conservatrice, traditionnelle. De façon vigoureuse, ses héros Hamadi, N'Douba et Le prince marquent leur totale adhésion à l'idéologie progressiste résumée dans cette réplique de N'Douba.

N'Douba :

Nos problèmes, père, ne doivent plus être posés en termes de destin mais ils doivent être pensés en termes de liberté. Il nous faut être libres, libres d'abord. Nous devons avoir notre destin, je veux dire notre devenir entre nos propres mains. Cela d'abord. (*Le respect des morts*, Acte deuxième, II. Le barrage, p. 41)

N'Douba se lance dans un discours de type sartrien sur l'homme libre, maître de son destin et moteur de son histoire ; ignorant ainsi à quel point la soumission aux dieux constitue

² Moussa Diagana, *La Légende de Wagadu vue par Sia Yatabaré*, Théâtre Sud, n°1, Paris, L'Harmattan/RFI, 1990.

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

la principale source de la puissance et de la survie de son peuple. Le rapport au temps, à l'espace, à l'histoire, à la vie se trouve justement défini par le lien étroit entre les dieux et l'homme. Il ne peut y avoir de rébellion possible contre ces dieux encore moins, une volonté de les égaler. Cette opinion revient dans tous les textes d'Amadou Koné comme un refrain marquant l'indignation des paysans. Selon N'Da, les Blancs sont des imposteurs qui tentent de s'élever au niveau des dieux.

N'Da :

Les hommes blancs qui veulent rivaliser avec les dieux, c'est entendu. Dans certains domaines, ils ont réalisé de grandes choses, je ne le nie pas. Mais de là à faire ce que tu as dit. (*Le respect des morts*, Acte premier, I. La buvette, p.14).

Cette critique éclaire d'un jour nouveau, la lecture anti-prométhéenne du théâtre d'Amadou Koné. D'après le mythe, Prométhée crée l'homme à partir de la boue. Cet acte hisse le héros au rang des dieux parce qu'il n'est plus seulement le rebelle qui donne la connaissance aux humains, il est celui qui crée la vie. Il devient de fait l'égal des dieux. C'est en effet un défi titanesque que de désobéir aux dieux, de les combattre, de changer ainsi un ordre établi, une tradition séculaire et créer un monde moderne nouveau en rupture totale avec l'ancien. Cette conception aux antipodes de la pensée traditionnelle est le moteur du héros représenté. La figure de la puissance humaine incarnée par Prométhée n'est nullement partagée dans la société traditionnelle que crée Amadou Koné car elle est la source de tous les tourments de l'homme et des désordres dans la communauté. C'est donc à ce niveau que la signification de son théâtre dépasse le simple fait de choisir le modernisme au détriment du traditionnel pour atteindre une réflexion sociologique et politique capable de redéfinir le type de société à laquelle aspirent les peuples et les politiques africains de la postindépendance.

3. 2. La femme figure symbolique de l'anti-Prométhée

Quêter la liberté, lutter contre l'injustice, réclamer un nouvel ordre ont été le fondement de la démarche ayant conduit Hamadi à tuer le serpent-dieu. Mais pour les anciens comme Tankouman « cela vaut-il de tuer un dieu ? » (*Les canaries sont vides*, II, Ombres et lumières, p.33) Aucune cause ne peut justifier la mise à mort d'une divinité dans la mesure où « La justice se trouve entre les mains des dieux. Et ils ont raison ». (*Les canaries sont vides*, p. 34) Les dieux sont ici l'âme du peuple. Leur disparition équivaut à l'exécution de l'homme noir-lui même. Entreprendre des actions contre eux, c'est en réalité aller aux devants de sa propre perte. Malgré les défis auxquels l'homme fait face, il doit comprendre selon Tankouman que « Les dieux

aiment éprouver le cœur de leurs créatures ». (*Les canaries sont vides*, p. 34) Dans ces conditions, adhérer à l'idée de modernité chez Amadou Koné, revient à rejeter le mode de vie et de pensée de la société qui a vu naître ses pères et combattre par la même occasion l'esprit de cette communauté. Si le Noir devient un savant humaniste moderne qui défie l'autorité divine, par l'accentuation de l'*hubris*, il scelle sa propre punition, à l'image de Prométhée lui-même condamné au supplice. Comme le rappelle S. Mullie-Chatard (2005, p.46), « La transgression conduit au châtement divin et l'abandon des dieux signifie l'avènement de la déchéance ». C'est pour cette raison que comme Prométhée, tous les héros d'Amadou Koné n'échappent pas à cette punition divine. Hamadi est soumis à l'exil éternel. Pour que la communauté survive, N'Douba est contraint d'accepter le sacrifice de son fils. La résistance du prince tourne court ; il meurt à la date indiquée par les patriarches. Dans cette atmosphère tragique généralisée, des figures féminines, soutiens de ces héros prométhéens échouant se révèlent comme des symboles de l'anti-Prométhée.

Dans la tribu du prince, aux côtés de Hamadi et de N'Douba, la fille, la femme, puis la mère sont les bras armés des dépositaires intransigeants de la tradition. Leur vie entière est soumise aux tribulations de la coutume. C'est ainsi que les personnages de La jeune fille, d'Essanin et de Siya, sont des pions à l'intérieur du système coutumier. Siya est choisie comme objet sacrificiel ; le fils d'Essanin est le sang bleu dont le village a besoin ; La jeune fille, dernière épouse du prince est l'adjuvant des patriarches. Elles en comprennent les codes. C'est ce que La jeune fille martèle tout au long de ses échanges avec Le prince comme pour bien notifier que sa méconnaissance de la coutume est la cause de son échec à la tête du royaume. Aussi, face aux héros modernes, pressés d'en finir avec les valeurs traditionnelles qui leur paraissent rigides et anachroniques, Amadou Koné oppose-t-il en réalité, la modération par l'action de ces personnages féminins. Supports indispensables au dynamisme de la tradition, ces femmes montrent le chemin à suivre. Essanin se résigne à accepter le meurtre de son fils. Siya fait comprendre à Hamadi que malgré la nécessité de son acte, la méthode d'approche qui a consisté à agir seul contre tous et contre Bida a été mauvaise.

La femme de l'étranger :

D'autres nous approuvaient sans doute. Mais cela c'était passé trop brusquement. Tu n'avais pas préparé les gens à l'idée qu'on pourrait débarrasser le pays du serpent despote. (*Les canaries sont vides*, II, Ombres et lumières, p.31)

Siya évoque une des raisons de l'échec de la révolte et de l'action de Hamadi en lui reprochant de n'avoir pas suffisamment préparé les populations à la compréhension de son acte. Le guerrier a enfreint l'une des règles les plus importantes des sociétés traditionnelles, à savoir

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

l'action concertée. Hamadi aurait dû associer certains membres clefs de la communauté à son projet d'assassinat du serpent Bida en expliquant le bien-fondé de l'initiative.

C'est la même situation que dépeint l'épouse du prince. Elle lui reproche de s'être engagé sans véritablement connaître les contours de la coutume. Elle le rend responsable de ses propres choix qu'il devra assumer sans se dérober comme il le souhaite. Elle lui fait la leçon de l'homme irresponsable qui ne tient pas ses engagements, prêt à jouir des faveurs et qui s'échappe face à la moindre difficulté.

Le sacrifice de ces femmes est concrétisé par la mort de La jeune fille. Essanin perd son fils mais elle vit. Siya est sauvée par Hamadi mais elle s'exile. Quant au prince, il entraîne dans sa chute la jeune fille, elle-même instrument de la tradition. C'est la disparition de la jeune fille qui révèle la portée idéologique de toute l'œuvre d'Amadou Koné.

La mort de la dernière épouse du prince est synonyme d'un changement de cap dans la lutte contre les aspects handicapants de la tradition. Sa disparition est symbole de rébellion contre la tradition, pourtant son unique raison de vivre. A l'opposé du prince, c'est la jeune fille qui réussit à dompter la coutume dans la mesure où elle tient tête aux patriarches en refusant de tuer cet époux comme le veut la tradition. Au contraire, elle s'offre en sacrifice en mourant avec lui. Sa mort apparaît comme un pied de nez à la toute-puissance de la tradition. C'est pourquoi, la jeune fille triomphe et donne un sens à la mort du prince. Elle rompt la chaîne de la fatalité par le don de sa personne. Sa disparition doit servir de point de départ à la réorientation de la lutte pour le changement des mentalités et l'avènement d'un autre monde. C'est son seul sacrifice qui peut être lu comme une victoire sur les forces obscurantistes et trace le chemin à suivre pour sauver les sociétés africaines. En fait, elle démontre que pour mieux dompter la coutume, il faut la combattre avec ses propres moyens. Si elle tue le prince et vit, elle perpétue la chaîne du rituel sacrificiel. Mais sa mort peut faire douter de l'efficacité de l'utilisation des filles vierges pour l'accomplissement des rites coutumiers. Sa mort dévoile le secret des défenseurs de la coutume et montre qu'il n'y a aucun dieu cruel qui punit les hommes. Mais que les ficelles sont tirées par des humains.

L'acte posé par La jeune fille bat en brèche le postulat selon lequel les solutions aux problèmes africains doivent être pensées par d'autres venus d'ailleurs. C'est aussi en ce sens que le théâtre d'Amadou Koné relève d'une dramatisation anti-prométhéenne puisque son sacrifice joue sur la recherche des solutions endogènes. C'est à dire que finalement ce Prométhée qui viendrait avec la lumière et les valeurs d'une autre société pour éclairer la

communauté traditionnelle n'est pas opératoire dans son théâtre. Il y a une lecture anti-prométhéenne qui suggère qu'il faut employer des ressources propres de la société, donc une approche endogène, d'où l'échec des intellectuels, des modernes et autres citoyens. L'échec est expliqué justement par l'inadéquation entre la perception de l'intellectuel et de sa société d'origine. Le prince croyait naïvement qu'il pouvait dompter les patriarches. N'Douba a une attitude de l'intellectuel tellement sûr de lui, qu'il pense pouvoir régler les problèmes par sa seule présence au village. Hamadi a cru que la justesse de son geste suffit à faire rallier le peuple de Koumbi à sa cause. Le héros ayant le statut de l'intellectuel qui échoue équivaut à l'échec du modèle prométhéen.

Cet échec peut être perçu comme une invitation à repenser les solutions à apporter aux grands défis qui s'imposent à l'Afrique. On ne peut pas penser l'Afrique et ses sociétés à partir des schémas occidentaux. Prométhée fait partie des mythes traditionnels de l'Occident. Il véhicule une certaine vision de l'homme et de sa situation. Afin d'éviter de se perdre, l'homme africain doit trouver des mécanismes pour créer le cadre d'une convergence de vue entre les différentes positions. Puisque depuis le contact de l'Afrique avec les Arabes puis avec les Européens, il n'est plus possible de retrouver intact les modes de vies et de pensées des Africains, il faut juste travailler à voler le bon feu ; c'est-à-dire le feu utile et nécessaire aux Africains sans pour autant se perdre ni disparaître « entre les génies et les Blancs ». (*Le respect des morts*, Acte premier, III. Propos d'un sous-préfet p.25.) En ce sens, Amadou Koné fait relayer cette opinion par N'Douba, conscient de la nécessité d'une appréciation lucide de la situation.

N'Douba :

Vous ne pouvez pas travailler à maintenir l'Homme noir intégral, je veux dire, uniquement lui-même et lui seul. La tranquillité de demain doit se préparer dans les remous d'aujourd'hui. L'homme noir de demain se fait non pas par celui qui s'accroche désespérément au passé ni par celui que l'Europe dans son intérêt a perdu en l'éblouissant mais simplement par celui qui est assez lucide pour avancer vers l'Europe tout en restant lui-même. (*Le respect des morts*, Acte deuxième, II. Le barrage, pp. 38-39)

L'idée de la toute-puissance d'un bloc moderniste-progressiste contre un bloc traditionnaliste-décadent condamné de toute façon à disparaître et à être remplacé par un modèle de renouveau ne fonctionne pas partout de la même manière. Il est question d'emprunter le chemin inverse pour observer cette brave civilisation et contribuer à l'améliorer patiemment et de l'intérieur. Le rôle du moderne n'est pas de s'ériger en un instruit arrogant comme le sous-préfet qui méprise les villageois. Son rôle est d'aider à la compréhension des réalités nouvelles. L'échec récurrent des héros d'Amadou Koné traduit le choix idéologique du dramaturge qui

Le théâtre d'Amadou Koné, entre dramatisation et symbolisation anti-prométhéenne

(Lou Touboué Jacqueline SOUPÉ)

préconise des réponses concertées. Ce qui explique l'accent démonstratif et le caractère pédagogique de son discours théâtral que relève Léonnard Kodjo dans la préface de *Les canaris sont vides*.

Conclusion

Amadou Koné inscrit sa dramaturgie dans une vision prométhéenne cependant, ses héros sont confrontés à des situations d'échec dues au refus des paysans de se soumettre matérialisées par leur disparition tragique ou celle d'êtres chers. C'est à partir de cette mise en échec qui brouille le message prométhéen que naît l'écriture anti-prométhéenne. Amadou Koné expose sans doute la toute-puissance de la coutume, de l'ordre ancien pour mieux exhorter de manière ironique, les nouveaux Prométhée à la prudence, au respect de ce qui reste de la tradition. Il pose la question de savoir comment procéder à l'abolition de la frontière entre les cultures et dénonce plutôt l'ordre hiérarchique arbitraire qui place la tradition en dessous de la modernité. Bien que le retour absolu aux sources soit impossible, comment faire pour ramener des siècles d'histoire à se remettre en cause, comment amener des peuples à effacer leur historicité. Parce qu'il n'y a pas d'humanité sans ancrage, il faut savoir raison garder, tout n'est pas négatif dans la tradition. Il y a des différenciations à établir pour faire le tri entre les aspects positifs à conserver parce qu'il ne s'agit pas d'infléchir la coutume, il s'agit de la comprendre et de la rendre plus humaniste. Ainsi, quand l'intellectuel a compris les problèmes, il devra adopter des solutions inclusives. Il ne s'agit pas encore aujourd'hui de mettre des gens en mission en vue d'aider l'Afrique qui serait en errance. C'est sans doute en ces termes qu'il faut entendre la réplique du voyageur pour qui Le prince « avait très bien compris les problèmes, mais il ne comprenait pas les hommes, d'où cette distance. » (*De la chair au trône*, Dehors, p.124) Le voyageur devient à sa manière une autre incarnation de l'anti-Prométhée.

Références bibliographiques

- CÉSAIRE Aimé, 1956, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Editions Présence Africaine.
- DIAGANA Moussa, 1990, *La Légende de Wagadu vue par Sia Yatabaré*, Théâtre Sud, n°1, Paris, L'Harmattan/RFI.
- DIEL Paul, 1966, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot.
- GREBE Karl et FON Wilfred, 2000, *Religion traditionnelle africaine et relation d'aide*, Abidjan, Centre de Publications Evangéliques.

KONÉ Amadou, 1985, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA.

....., 1987, «Le rôle de l'écrivain dans l'Afrique contemporaine : un témoignage»,
in Nouvelles du Sud n°8, Littératures africaines, (Essais réunis par Ambroise Kom), Paris,
Editions Silex.

KOTCHY N'Guessan Barthélémy, 1984, «La dialectique de l'échec dans les œuvres
dramatiques de Charles Nokan, Cheik N'Dao et d'Aimé Césaire », *in Propos sur la littérature
négro-africaine*, Abidjan, CEDA.

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

MATESO Locha, 1986, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T. et Editions
Karthala.

MULLIE-CHATARD Sylvie, 2005, *De Prométhée au mythe du progrès, mythologie de l'idéal
progressiste*, Paris, L'Harmattan.

VERNANT Jean Pierre, 1965, *Mythe et pensée chez les Grecs II*, Paris, Librairie François
Maspero.