

L'oralité comme signe d'innovation dramatique dans *Assémien Dehylé roi du Sanwi* de Bernard B. Dadié

Vincent Kablan Adiaba
Université de Bouaké, Côte d'Ivoire
adivince@yahoo.fr



Synergies France n° 8 - 2011 pp. 13-21

Résumé : En recourant aux chants, aux proverbes et à la légende, genres qui relèvent de l'oralité dans *Assémien Dehylé roi du Sanwi*, Bernard B. Dadié innove au plan dramatique. En effet, sans interrompre l'intrigue, sans l'entraver, ces genres participent de la volonté de l'auteur de promouvoir la tradition Akan et au-delà, d'instruire son lecteur-spectateur quant aux conditions d'accession au pouvoir dans cette société. Autant la convocation des genres oraux matérialise une certaine rupture d'avec les textes dramatiques classiques, autant elle traduit l'aspiration à l'innovation de la dramaturgie négro-africaine.

Mots-clés : oralité ; innovation ; proverbe ; chant ; légende ; effet dramatique ; reflet

Abstract: When he resorts to songs, proverbs and legends - genres which point to orality in his work - Bernard B. Dadié innovates as far as drama is concerned. Indeed, without stopping the intrigue or blocking it, they contribute to the will of the author to promote the Akan tradition and, furthermore, to inform his readers and spectators about the conditions of accession to power in that society. The recourse to oral genres somewhat materializes a break away from the traditional dramatic texts, yet it translates both the aspiration and the innovation of the negro-African dramaturgy.

Keywords: orality; innovation; proverb; song; caption; dramatic effect; reflection

Malgré son caractère individuel, l'acte de création fait de l'œuvre littéraire un lieu de rencontre de divers genres qui lui confèrent son originalité. Pour l'écrivain, le choix d'un genre s'accompagne le plus souvent de la convocation d'au moins un autre genre par affinité ou par souci esthétique. En réalité, par ce principe d'interconnexion, les genres, à travers les textes, sont impliqués dans un processus d'intertextualité. Défini par les critiques (Delcroix, 1993 : 117) comme « *l'ensemble des textes qui entrent en relation dans un texte donné* », l'intertextualité participe de la qualité dramaturgique de *Assémien Dehylé roi du sanwi* de Bernard B. Dadié. En effet, à travers cette pièce en trois tableaux représentée pour la première fois à Dakar en 1936 et publiée en 1979, l'auteur s'appuie sur les valeurs de la société traditionnelle akan¹ pour instruire le lecteur-spectateur quant aux conditions d'accès au pouvoir dans le royaume sanwi.

Après la mort du roi Amon N'douffou, le peuple sanwi doit lui trouver un successeur. Préparé dès son enfance à assumer cette responsabilité, Assémien est confirmé et couronné au terme de son engagement héroïque dans la guerre contre le Dankira. Au-delà de la simplicité de l'intrigue, la pièce innove par la convocation de l'oralité décrite par Baumgardt et Derive (2008 : 17) « *comme mode culturel spécifique de communication verbale* ».

À l'aide de genres oraux non narratifs tels que le proverbe et le chant et de genres oraux narratifs tels que la légende, Bernard B. Dadié s'engage à la valorisation de la tradition en vue de sa conservation. C'est d'ailleurs l'ambition majeure de l'oralité comme le confirment clairement Baumgardt et Derive (*id* : 17) :

L'oralité apparaît comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire.

La présente étude vise à montrer comment les genres oraux intégrés aux discours témoignent d'une esthétique de rupture et d'innovation dans *Assémien Dehylé roi du Sanwi*. Face à cette quête, il sera question d'identifier et de décrire le mode de fonctionnement de ces genres dans la pièce de Dadié. Sans altérer l'intrigue, ce choix délibérément opéré par l'auteur répond donc à la fois à une volonté d'innovation, à un souci d'originalité dramatique.

1- Oralité et innovation structurelle

À la lecture de *Assémien Dehylé roi du Sanwi*, le lecteur-spectateur est interpellé par une structure qui mêle discours des personnages de la pièce et discours relevant des genres oraux à vocation à la fois rythmique et prédictive.

1-1. L'oralité de rythmisation

L'une des spécificités de *Assémien Dehylé roi du Sanwi* réside dans la culture proverbiale à laquelle adhèrent les discours. À travers les trois tableaux, on constate la présence de proverbes qui, sans interrompre la dynamique de l'intrigue, la ponctuent et la rythment par leur fréquence. Dans une approche définitionnelle de Jean Cauvin reprise par Jacques Chevrier (2006 : 347), « *Les proverbes sont comme les arêtes vives de la pensée que le locuteur inscrit dans son discours.* » À ce titre, le proverbe relève d'une oralité d'édification. Sa présence dans le discours n'est donc pas fortuite : il s'adapte aux situations à travers le jeu du personnage. Par une médiation métaphorique, ce genre oral bref intervient en effet, à la fois comme un embrayeur de conscience et comme un stimulateur pour le destinataire. Dans le contexte de la pièce, par sa teneur, le proverbe prend une fonction situationnelle, circonstancielle. Il s'adapte au contexte de son utilisation, et au fil de l'œuvre, devenant ainsi un indice de rythmisation thématique par affinité aux différents tableaux. Aussi, l'auteur intègre-t-il les proverbes dans un processus d'amplification qui accentue l'intensité dramatique. Le lecteur-spectateur observe ainsi un proverbe dans le premier tableau, deux dans le deuxième et cinq dans le dernier comme récapitulé ci-après :

Tableau I Proverbe 1

Tableau II Proverbe 2 + Proverbe 3

Tableau III Proverbe 4 + Proverbe 5 + Proverbe 6 + Proverbe 7 + Proverbe 8

Au total, la pièce est rythmée par huit proverbes dont la fonction consiste à vaincre dans l'esprit du héros tout sentiment de léthargie et à le motiver en vue de l'accomplissement de son destin.

Au regard de la structure d'*Assémien Dehylé roi du Sanwi*, force est de reconnaître que le recours fréquent aux proverbes ne relève pas d'une fantaisie de l'auteur, mais obéit à l'une des règles de l'oralité. Dans ce contexte, quel que soit le message, il ne se dit jamais d'un trait, mais il est proféré à l'aide de proverbes qui illustrent avec des effets de ralentissement, de dissuasion et d'atténuation chez un auditeur qui en tire des éléments de sa maturité sociale. Cela confirme du coup l'essence du proverbe telle que perçue par Aron *et al* (2002 : 476) : « *une forme populaire qui énonce de façon métaphorique une vérité d'expérience ou un conseil* ». Par leur récurrence, ces proverbes contribuent à une clarification situationnelle d'un tableau à un autre. À chaque tableau, l'auteur affecte des proverbes qui traduisent la dynamique active mise en œuvre par les personnages. Le tableau suivant fait l'inventaire des proverbes répertoriés dans les discours.

Premier tableau	Deuxième tableau	Troisième tableau
Proverbe 1 L'avenir d'un enfant à en croire les anciens, se prédit au berceau, et si loin qu'il aille, l'oiseau ne change pas de plumage. (p. 31)	Proverbe 2 Les anciens disent que le lionceau achève l'entreprise du lion et que si la panthère se bat, c'est pour défendre les siens... (p. 36)	Proverbe 4 On ne charrie l'acajou qu'après l'avoir abattu. (p. 43)
	Proverbe 3 Allons montrer à ce Dankira errant que hors du terrier, le rat palmiste ne trouve pas d'abri favorable. (p. 39)	Proverbe 5 Il est vrai que pour butiner le miel, il ne faut pas que l'abeille reste à la ruche. (p. 44)
		Proverbe 6 C'est quand l'orage a passé que l'on peut dire il a plu... (p. 44)
		Proverbe 7 La rivière a beau déborder, l'oiseau trouve toujours un endroit où se poser. (p. 44)
		Proverbe 8 Quand la jeune tortue a perdu son chemin, elle retourne sur ses pas pour demander conseil aux vieilles. (p. 45)

Un regard comparatif des proverbes de la pièce confirme la dimension fédératrice de la teneur thématique des trois tableaux. La répétition de la métaphore animalière à travers « l'oiseau, le lionceau, le lion, le rat et la jeune tortue » justifie le rapport d'identification au héros de la pièce pour mieux l'instruire. Dans ce contexte, l'usage du proverbe est destiné selon Jacques Chevrier (*id* : 339) :

à frapper l'imagination de l'auditeur et à solliciter son attention. [...] L'emploi des proverbes est en effet généralement réservé à des situations où, pour toutes sortes de raisons, le locuteur

ne formule pas sa pensée au grand jour, mais s'exprime obliquement en ayant recours à un langage détourné ou allusif, dont le déchiffrement nécessite de la part de l'interlocuteur à la fois intelligence et connaissance des règles du jeu social propre à un groupe déterminé.

Par l'effet de parallélisme qui les singularise, les proverbes dans *Assémien Dehylé roi du sanwi* matérialisent l'itinéraire social du héros. Ce dernier cesse selon Hamon (1997 : 107) d'être « *un vecteur utilitaire. Il devient motif idéologique.* »

Aux proverbes qui rythment thématiquement la pièce, l'auteur associe des chants adaptés aux circonstances et aux événements. Le premier chant (p. 31) symbolise une atmosphère pacifique, favorable au divertissement, le dernier de ce tableau annonce la guerre du tableau II. Quant aux chants du dernier tableau, ils expriment le triomphe et le couronnement d'Assémien. Tous les chants s'inscrivent ainsi dans la tonalité de l'intrigue clairement exprimée :

Premier tableau. La paix

Bon'so, bon'so

Bon'so, oikeda panon

Tekoua man ounan kè ya

Bon'fla oi yè min yé

Bonjour, bonjour,

Bonjour, petite marchande la façon dont ta mère a coiffé

tes cheveux

Beaucoup me plait, et tu es belle.

(p. 31)

Deuxième tableau. La paix

Ye le sm nama houane

Nous pensons, premiers, puis de vaincre

Ye le sm ya ya wo ya han

Nous pensons pour aller voir

Aginn n'délé souasou, na ma houane

Yeux ouverts village, premiers surs de vaincre

Ko dilé

C'est ainsi

Nous allons, toujours les premiers, surs de vaincre

C'est ainsi.

(p. 40)

Deuxième tableau. La paix

Ouo man wo nuoan ou'ché

Si ta langue manque

Nan chinchin tradiè fèfè

Si traines habits beaux

Maudie boz'n mo li ko

Toi le grand, beau qui vas

Maudie boz'n mo li ba.

Toi le grand beau, qui succèdes au grand qui est mort, et qui as ses beaux habits, ne te laisse pas éblouir par ces beaux habits et ne manque pas à tes paroles.

(p. 46)

Ces différents chants épousent manifestement la teneur des situations qui motivent l'action des personnages des trois tableaux. Ils s'adaptent ainsi à la pièce qu'ils contribuent à appréhender. C'est à la même perspective dramatique qu'appartient la légende à laquelle l'auteur confère une fonction prédictive.

1-2. L'oralité de prédiction

La fin du premier tableau de *Assémien Dehylé roi du Sanwi* coïncide avec une légende qui reproduit à l'identique l'ensemble de l'œuvre dramatique. Aron *et al* (*id* : 326) définissent la légende en des termes clairs : « *Un genre oral ancien, censé rapporter des événements authentiques, mais embellis et devenus invérifiables.* » En d'autres termes, la légende relève d'un fait réel déformé par l'imagination populaire à des fins d'éducation et de divertissement. En faisant de la légende baoulé² la clôture du premier tableau de sa pièce, Dadié lui assigne deux objectifs majeurs : le premier est lié à la volonté de l'auteur dramatique de promouvoir l'oralité par un genre qui est ancré dans la tradition akan du sud de la Côte d'Ivoire. Le deuxième est d'ordre purement littéraire en raison de sa fonction prédictive, sa fonction d'anticipation dramatique. L'auteur ne fait pas en effet de la légende baoulé une simple histoire racontée par son auteur, mais il l'identifie à l'ensemble de la pièce comme pour prévenir le lecteur-spectateur du dénouement de l'œuvre dramatique. L'histoire présentée par le conteur à la fin du premier tableau offre ainsi des similitudes avec la pièce à travers les chants et les discours.

Au premier chant de la légende "Toffe, akouman gne" (p. 32) correspond le temps de la tranquillité matérialisé par le champ lexical de la paix : « *lagune calme, une tribu paisible, femmes belles et joyeuses, esclave heureux...* » Le second chant "Mi hou Ano. Mihoun Ano blâ ô. Mon mari, mon mari Ano vient" (p.33), qui rend compte de la fin des temps de paix du peuple baoulé par l'agression qui le contraint à l'exil, correspond au deuxième tableau de la pièce, celui de la guerre. Quant au troisième chant (p. 34) intitulé "chant d'espoir", il marque la délivrance du peuple par le sacrifice. À ce chant succède une ère de paix nouvelle correspondant au dernier tableau de la pièce. Celui-ci est relatif au couronnement d'Assémien après la reconnaissance de sa bravoure et de son héroïsme par le peuple entier.

Mis en confrontation contextuelle avec les proverbes des trois tableaux de la pièce, la légende et les chants ont pour fonction de permettre au héros d'anticiper sur les écueils de la vie. Au total, en intégrant une légende à son œuvre dramatique, Dadié en fait un élément d'innovation qui lui confère une fonction prédictive capable d'aider le lecteur-spectateur à anticiper quant à une sémantisation révélatrice d'effets dramatiques.

2- Les effets dramatiques de l'oralité

Le modèle structurel de *Assémien Dehylé roi du Sanwi* laisse entrevoir des effets de mise en abyme et d'identification qui justifient et confirment pleinement la volonté d'innovation de Bernard B. Dadié.

2-1. L'effet de mise en abyme

Dans le lexique de la dramaturgie, la mise en abyme se présente comme « *un dédoublement thématique, c'est-à-dire, une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée* » (Forestier, 1996 : 13). En clôturant la fin du premier tableau de sa pièce par une légende qui partage des affinités

thématiques avec elle, Dadié crée une situation de mise en abyme. Ici, *Assémien Dehylé roi du Sanwi* apparaît comme la pièce-cadre symbolisée par le tableau 1, tandis que la légende baoulé dépasse le statut d'intermède pour devenir une pièce intérieure qui illustre l'action de la pièce extérieure. L'introduction de la légende baoulé dans l'œuvre relève d'une volonté de l'auteur de matérialiser la fonction conférée à ce genre dans la tradition orale. Selon Baumgardt et Dérive (*id* : 373), la tradition a « *une fonction didactique évidente notamment pour l'assimilation des grandes étapes initiatiques...* »

Dans son aspiration d'innovation, Dadié par l'intermédiaire du conteur instruit son héros quant à l'itinéraire qui sera le sien avant sa reconnaissance par tout le peuple. Dans la perspective dadiéenne, la légende baoulé vient confirmer la principale mission de l'oralité telle que évoquée par Baumgardt et Dérive (*id* : 372) : « *D'une façon générale, la littérature orale, d'un point de vue à la fois ésotérique et exotérique, prépare aussi l'individu à accéder à la maturité sociale.* » La légende instruit à la fois Assémien et le lecteur-spectateur quant aux épreuves qui jalonnent l'accomplissement d'un destin pour le bien-être de la communauté tout entière. À travers le principe de mise en abyme, l'auteur dramatique illustre sa pièce et rend possible la relation d'identification entre son héros et l'héroïne de la légende.

2-2. L'effet d'identification

Si les interrogations que suscite le rattachement de la légende à la fin du premier tableau ne trouvent leurs réponses qu'au terme de la lecture de toute la pièce, elles ont le mérite de rendre possibles des similitudes entre Assémien, le héros de la pièce-cadre et la reine dans la légende. Les deux personnages font en effet montre d'un altruisme par lequel ils renoncent à toute forme d'égoïsme pour privilégier la libération de leur peuple de la servitude. Tandis que Assémien renonce aux plaisirs et aux autres tentations de son âge, la reine, elle, renonce à son fils unique. Les deux personnages sacrifient une part d'eux-mêmes pour ouvrir la voie à la survie de leur peuple. Le sacrifice de l'enfant unique de la reine intervient dans la légende comme un enseignement qui prépare le héros éponyme de la pièce à tous les renoncements qui précèdent la glorification. De par sa noble quête, Assémien, par effet de flash-back dramatique, s'identifie à la reine de la légende baoulé.

Par cette analogie, les deux héros se superposent thématiquement, ils reflètent une société dans la mesure où, selon Baumgardt et Dérive (*id* : 371), « *ils peuvent se donner à lire comme l'expression de modes symboliques de représentation du rapport de l'homme au monde* ». À l'image de la plupart des genres oraux, la présence de la légende a pour finalité de motiver le héros de la pièce, de l'inciter à l'action. Elle confirme ainsi cette inspiration oratoire qui a pour visée selon E. Belinga (1978 : 123) d'exprimer :

une idée avec passion pour convaincre, persuader, modifier la volonté de l'auditeur. C'est de cette façon que l'on arrive à décider tout un clan, toute une tribu à une campagne idéologique, à poursuivre un combat ou à entreprendre une guerre.

La part active que prend Assémien dans la guerre contre le Dankira le justifie amplement. La légende dans *Assémien Dehylé roi du Sanwi* participe de la volonté de l'auteur de perpétuer les us et coutumes de la société traditionnelle africaine en général, et la société akan à laquelle l'auteur dramatique appartient en particulier. Ce choix n'est pas sans nous rappeler l'une des fonctions essentielles des genres oraux telles que traduites par E. Belinga (*id* : 21) :

[...] contes, fables, légendes... proverbes et dictons... sont de véritables "archives de la parole" constituées au cours des siècles. La littérature orale est, de ce fait, le reflet de la conscience que les peuples africains se donnent d'eux-mêmes et du monde.

Dans la pièce, la légende se fait le reflet de la société traditionnelle à travers des pratiques quotidiennes qui œuvrent à faire de l'individu un modèle pour les autres, par sa vie exemplaire et son engagement héroïque.

3. *Assémien Dehylé roi du sanwi*, reflet de la société traditionnelle akan

À la lecture des trois tableaux de la pièce, un constat s'offre au lecteur-spectateur : l'omniprésence de genres relevant de l'oralité. En réalité, ils sont la manifestation de la valorisation d'une société traditionnelle que rythme le pouvoir.

3-1. L'organisation de la société traditionnelle

Par effet de combinaison entre les proverbes, les chants, la légende et les trois tableaux de la pièce, on perçoit une volonté de l'auteur de faire connaître les valeurs sur lesquelles repose la société traditionnelle akan. Ici, l'éducation de l'enfant de sexe masculin est l'affaire de toute la communauté qui, profitant de toutes les occasions et autres circonstances de la vie parachève son insertion dans son milieu.

Toutes les paroles qui lui sont adressées sont de véritables conseils qui lui permettent d'acquérir la maturité nécessaire à la vie adulte. En saturant à souhait sa pièce de proverbes, en les intégrant habilement à l'environnement discursif de son héros, Bernard Dadié instruit son lecteur-spectateur de l'organisation de la société traditionnelle akan. Il s'agit d'une société dont les règles de succession en matière de pouvoir sont enseignées au potentiel successeur dès le bas âge. La quasi-totalité des proverbes intégrés aux trois tableaux de la pièce contribuent à préparer le jeune Assémien à ses charges et fonctions à venir. Les exemples suivants sont les plus expressifs.

Tableau I

Si loin qu'il aille, l'oiseau ne change pas de plumage. (p. 31)

Tableau II

Les anciens disent que le lionceau achève l'entreprise du lion. (p. 37)

Tableau III

Quand la jeune tortue a perdu son chemin, elle retourne sur ses pas demander conseil aux vieilles. (p. 45)

Dans ces trois proverbes, l'auteur procède par métaphores. Celles-ci assimilent Assémien à un "oiseau", un "lionceau" et à une "tortue" en vue de le préparer moralement aux fonctions qui seront les siennes dans un futur proche. Ici, les animaux référencés symbolisent un mode de vie, un parcours initiatique qui vise à éduquer l'auditeur. Dans ce contexte, le contenu des proverbes prend une fonction didactique. Les proverbes deviennent la preuve que le théâtre en Afrique selon Jacques Scherer (1992 : 115), « *s'appuie sur une tradition et des usages sociaux* » qui façonnent l'individu en lui conférant une personnalité marquée du sceau de l'exemplarité dans les actes posés et dans les décisions prises.

3-2. La problématique du pouvoir

La combinaison entre des genres relevant de l'oralité et l'œuvre dramatique participe, certes, d'une volonté de l'auteur d'innover, mais cette option rend surtout possible la saisie des modes et des mécanismes d'accès au pouvoir dans les sociétés traditionnelles akan. Dans cet univers ce n'est ni la richesse, ni la beauté qui constituent en effet les critères de désignation d'un roi ou d'une reine. À travers les personnages de la reine dans la légende baoulé et d'Assémien dans la pièce-cadre, Dadié instruit le lecteur-spectateur quant à la force morale, à l'esprit de sacrifice et de renonciation intérieure qui président la destinée royale. Le pouvoir se mérite. Il est le résultat d'engagements relevant souvent de l'héroïsme.

Autant le respect et la vénération dont la reine fait l'objet découlent de sa décision courageuse et stoïque de sacrifier son fils unique pour favoriser la traversée du fleuve et de mettre son peuple hors de portée des ennemis sont des marques d'un don de soi, autant le couronnement d'Assémien au troisième tableau résulte de la part héroïque qu'il a prise dans la victoire contre le Dankira. Ainsi, le pouvoir dans les sociétés traditionnelles akan échoit toujours à celui qui aura su faire montre de qualités morales et de courage face à l'adversité. La légende revêt donc une fonction éminemment didactique dans la perspective de la consécration du héros de la pièce. À la reine et à Assémien, l'auteur dramatique associe donc le pouvoir dont l'exercice est, généralement, confié à des personnages vertueux.

La légende, comme la pièce intérieure, prédispose le héros de la pièce extérieure à l'accomplissement de son destin. Assémien symbolise un pouvoir dont le mérite est lié au respect des règles communautaires, mais aussi à cette part d'héroïsme qui le différencie de la masse. Toute légitimité est l'émanation d'un don de soi, d'un savoir-être et d'un savoir-faire. Les épreuves auxquelles la reine dans la légende et Assémien dans la pièce, sont confrontés constituent les obstacles dont le franchissement matérialise et renforce leur pouvoir. Le lecteur-spectateur vit, par anticipation, la réalité du pouvoir par la reine dans la légende, puis constate sa matérialité à travers le couronnement d'Assémien au dernier tableau de la pièce.

C'est d'ailleurs ce même pouvoir que symbolisent les éléments référencés dans les proverbes. À l'oiseau, la tradition associe la capacité de toute autorité à pouvoir s'élever, sa hauteur d'esprit. Au lion, l'oralité lie l'idée de la force et de l'endurance tandis qu'à la tortue, l'on associe la sagesse dont doit faire preuve tout souverain pour garantir la survie et la tranquillité de son peuple. Dans *Assémien Dehylé roi du Samvi*, les proverbes ont donc pour fonction, selon L. Blédé (2001 : 14) « de provoquer un élan de vouloir-faire qu'ils transforment en pouvoir-faire ». Le pouvoir devient donc l'aboutissement d'un processus au cours duquel le héros aura fait montre d'une vie exemplaire.

Conclusion

Au terme de cette investigation, il apparaît clairement qu'à travers *Assémien Dehylé roi du Samvi*, Bernard Dadié innove en matière de création dramatique. En recourant à des genres oraux à travers les proverbes, les chants et la légende, genres populaires dans la tradition akan, l'auteur s'efforce de promouvoir sa culture en vue de la préserver, car selon Kotchy et Kesteloot (1993 : 122), « le théâtre sous ses formes les plus populaires

a toujours été une manifestation de vitalité et de fidélité pour un groupe menacé dans une originalité et dans sa personnalité ». Cette œuvre théâtrale finit donc par être une œuvre protéiforme où la célébration du nouveau et de l'originalité se veut et se fait dans une dimension structurelle. Il y a effectivement une innovation structurelle qui interpelle une somme de structures empruntées aux genres oraux narratifs et non narratifs qui participent d'une volonté d'innovation dramatique donnant accès ainsi à la richesse et à la diversité de la culture africaine. Par cette option, la pièce de Dadié prend une dimension Négritudienne³. *Assémien Dehylé roi du Sanwi* dépasse le cadre dramatique pour devenir un instrument de défense et de réhabilitation de la tradition dans ce qu'elle a de positif en vue de la pleine réalisation de l'individu et de la société tout entière.

Bibliographie

Corpus

Dadié, B., 1979. *Assémien Dehylé roi du Sanwi*. Abidjan : Céda.

Ouvrages de référence

Aron, P., et al, 2002. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.

Baumgardt, U. et Dérive, J., 2008. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala.

Belinga, E., 1978. *Comprendre la littérature orale africaine*. Paris : Les classiques africains.

Blédé, L., 2001. *Mélanges*. Abidjan : PUCI.

Chevrier, J., 2005. *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Hatier International.

Delcroix, M. et Hallyn, F., 1993. *Introduction aux études littéraires : méthodes du Texte*. Gembloux : Duculot.

Forestier, G., 1996. *Le théâtre dans le théâtre*. Genève : Librairie Droz.

Hamon, P., 1997. *Texte et idéologie*. Paris : PUF.

Kotchy, B. et Lilyan K., 1993. *Aimé Césaire l'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine.

Scherer J., 1992. *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris : PUF.

Notes

¹ Ce mot désigne une vingtaine d'ethnies venues de l'actuel Ghana au XVII^e siècle et installées dans plusieurs régions de l'actuelle Côte d'Ivoire. Bernard B. Dadié appartient à l'ethnie N'zima (Apolo).

² A l'origine, la légende baoulé repose sur les conditions de déplacement du groupe Akan de l'actuel Ghana à l'actuelle Côte d'Ivoire au XVII^e siècle. Ce groupe est établi au sud, au sud-est, à l'est et au centre de la Côte d'Ivoire. Il est constitué de plusieurs ethnies qui partagent le même mode de vie. Les N'zima (Apolo) et les Agni du sud-est constituent la source de créativité de Bernard Dadié.

³ Créée par Aimé Césaire, Léopold S. Senghor et Léon G. Damas dans les années 30, la négritude est un mouvement littéraire qui avait pour objectif de redorer le blason du noir par la réhabilitation des valeurs culturelles à travers divers genres.