Cahiers Africains de Rhétorique

ISSN 2790-6108 | E-ISSN 2790-6116

# AVIS DE LICENCE / LICENCE NOTICE

Version accompagnée de cet avis : 3 octobre 2026

# CC BY-NC-ND 4.0

**Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification**

Avec l'autorisation déclarée par la revue au nom des titulaires des droits, cette version est proposée sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Vous pouvez partager le document, sans usage commercial, en citant les auteurs et la revue, en indiquant la source et en fournissant un lien vers la licence. Cette licence ne permet pas de diffuser une version modifiée du document.

Les autorisations valablement accordées lors des diffusions antérieures, notamment sous CC BY-NC 4.0, restent applicables et ne sont pas retirées par cet avis. Les mentions antérieures figurant dans les pages originales ci-après sont conservées à titre historique.

Les auteurs conservent leurs droits. Le contenu scientifique et la pagination des pages originales sont intégralement préservés.

**ENGLISH**

With the journal's stated authorization from the rights holders, this version is offered under CC BY-NC-ND 4.0. You may share it for noncommercial purposes, crediting the authors and journal and linking to the licence. Distribution of modified versions is not permitted under this licence.

Permissions already validly granted for earlier distributions, including under CC BY-NC 4.0, remain in force. This notice does not revoke them. Earlier licence statements in the following original pages are retained as historical information. The original scientific content and printed pagination are preserved.

**Texte de la licence / Licence terms**

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

**Cahiers Africains de Rhétorique(fr), Vol 3, N°02, 30 Décembre 2024, pp.199-214**
**African Rhetoric Notebooks(An)**
**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

# Les enjeux fonctionnels et esthétiques du conte dramatisé dans *Dambé, la fille du roi* de Jean Kantchébé[1]

**Yao TCHENDO**

Université de Kara (Togo)
**Email :yaotchendo@gmail.com**
**Orcid : 0009-0001-8779-8865**

**Reçu : 02/11/2024, Accepté :20/12/ 2024 Publié : 30/12/2024**

***Financement*** *: L'auteur déclare qu'il n'a reçu aucun financement pour réaliser cette étude.*
***Conflit d'intérêts*** *: L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts.* **Anti-plagiat** : cet article a été soumis au test anti-plagiat de **Plagiarism Chercher X** avec **un taux de 8 %**

**Résumé :** Transcrit ou traduit, le conte subit des préjudices considérables, mais il décuple par cette dénaturation son audience et l'efficacité de ses fonctions sociales que sont le divertissement et la moralisation, entre autres. Comment peut-on expliquer cette efficacité fonctionnelle et ce choix créatif ? Par quels artifices énonciatifs Jean Kantchébé a-t- il dramatisé ce conte populaire de son terroir et quelles implications induit cette adaptation ? Il s'agit dans cet article d'analyser les enjeux fonctionnel et esthétique de l'adaptation de *Dambé, la fille du roi,* un conte traditionnel, à la dramaturgie. Pour parvenir à la conclusion selon laquelle le conte dramatisé est fonctionnellement plus efficace et esthétiquement plus jouissif que le récit merveilleux, nous avons adossé notre démarche analytique du corpus aux travaux de Genette sur la transtextualité pour mettre en évidence les transformations hypertextuelles du texte dramatique qui rendraient plus pragmatique et efficace la mise en scène de ce conte populaire.

**Mots clés :** Conte, texte dramatique, transtextualité, enjeux fonctionnel et esthétique, théâtre identitaire,

[1] Comment citer cet article : TCHENDO Y., (2024), « Les enjeux fonctionnels et esthétiques du conte dramatisé dans *Dambé, la fille du roi* de Jean Kantchébé », Cahiers *Africains de Rhétorique*, Vol 3, n°2, pp.199-214

**Cahiers Africains de Rhétorique(fr), Vol 3, N°02, 30 Décembre 2024, pp.199-214**
**African Rhetoric Notebooks(An)**
**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

# The functinnal and aesthetic issues of dramatized tale in *Dambé, la fille du roi* , by Jean Kantchébé

**Abstract**. Transcribed or translated, the tale suffers considerable damage, but through this distortion it increases tenfold its audience and the effectiveness of its social functions which are entertainment and moralization, among others. How can we explain this functional efficiency and creative choice? By what enunciative devices did Jean Kantchébé dramatize this popular tale from his region and what implications does this adaptation induce? This article aims to analyze the functional and aesthetic issues of the adaptation of Dambé, the king's daughter, a traditional tale, to dramaturgy. To reach the conclusion that the dramatized tale is functionally more effective and aesthetically more enjoyable than the marvelous tale, we linked our analytical approach to the corpus to the work of Genette on transtextuality to highlight the hypertextual transformations of the dramatic text which would make more pragmatic and effective staging of this popular tale.
**Keywords**: Story, dramatic text, transtextuality, functional and aesthetic issues, Identity Theater.

## Introduction

Genre originellement oral, Le conte est un art complet et total. C'est justement pour cette raison qu'il suscite un intérêt créatif sans cesse renouvelé sous la plume des écrivains et de foisonnantes études récurrentes en vue d'élucider sa richesse formelle et sa profondeur sémantique. La pertinence de cette analyse tient aux implications de la transcription, de la traduction et de l'adaptation du conte au théâtre. Cette étude s'inscrit donc dans la quête de l'intérêt de cette transposition générique qui se révèle plus fonctionnelle et plus jouissive.Il est pour cela pertinent de savoir par quels procédés littéraires l'adaptation du conte au théâtre moderne a été possible. Par ailleurs, quelles incidences cette transfiguration induit-elle sur l'énonciation et sur la réception de l'hypertexte dramatique ? Il s'agit dans cette réflexion de mettre en évidence un conte populaire qui se lit en filigrane à travers les interstices du texte dramatique de Jean Kantchébé puis d'étudier les enjeux de ce choix littéraire. Pour ce faire, les travaux de Gérard Genette sur la transtextualité, notamment sur l'hypertexte, seront convoqués pour explorer les mutations de l'énonciation narrative en énoncé dialogual. Notre analyse s'attelle donc à relever les effets esthétiques du conte dans sa transition générique puis à étudier les enjeux de cette transformation en vue de sa représentation.

## 1. Cadre théorique et méthodologique de la mise en évidence de l'hypotexe

**Cahiers Africains de Rhétorique(fr), Vol 3, N°02, 30 Décembre 2024, pp.199-214**
**African Rhetoric Notebooks(An)**
**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

L'esthétique littéraire postmoderne met en avant la subversion des codes traditionnels d'écriture et l'imbrication des genres. L'objet de l'approche transgénérique des textes est de caractériser les catégories génériques qui cohabitent dans un texte ou d'établir des liens entre un hypertexte résultant de l'adaptation des textes qui l'ont précédé. Ainsi, tel un poncif, la littérature s'enrichit de thèmes ou de motifs qui sont repris à travers le temps et l'espace dans les genres et les styles différents, sans cesse renouvelés. La littérature, notamment celle écrite, étant depuis toujours, redevable aux performances orales, la transgénéricité se révèle consubstantielle à l'essence de l'écriture postmoderne, selon Merzoug et Lahcene (2024, p. 296) :

> L'évocation de l'écriture postmoderne nous invite à nous intéresser à la notion de transgénéricité considérée comme un outil du postmodernisme et l'une de ses marques Dans la transgénéricité, se mêlent les différents genres littéraires à l'intérieur d'un même texte. Elle a pour dessein de transgresser les règles traditionnelles qui peuvent restreindre la créativité et la liberté chez l'écrivain. De ce fait, l'écriture transgénérique est une forme de déplacement de l'homogénéité vers l'hétérogénéité et dans lequel le récit passe de l'unification à la fragmentation.

Néanmoins, en lisant la pièce *Dambé, la fille du roi,* on réalise qu'elle est un texte hétérogène, tant les genres en présence sont facilement identifiables. Les chants, le récit et le dialogue constituent la trame de ce texte qui se révèle de surcroit un conte traditionnel adapté à la dramaturgie. L'adaptation d'un mode d'expression à un autre, ou d'un genre à un autre, est devenue une trouvaille littéraire que la critique ne manque pas de passer au crible. Ainsi, l'analyse de certains textes donne à constater les relents des performances orales qu'on ne saurait occulter, comme l'atteste Ehora Effoh (2016, p. 26.), étudiant « les nouveaux habits de l'oralité » dans les textes des auteurs ouest africains, où il conclut qu'« elle (la présence

de l'oralité) est même l'un des traits caractéristiques des littératures africaines francophones ». En effet, la littérature orale nous offre un contexte pour la reconstitution de l'hypotexte de notre corpus, car à la lecture de cette pièce, l'on semble s'être trompé de genre, en dépit du travestissement que le genre originel a dû subir. Ni la mention de la catégorie générique du texte sur la première de couverture ; « théâtre de jeunesse », ni son mode d'énonciation (les répliques et les didascalies), ne sauraient dissimuler la prégnance de l'oralité caractéristique du conte traditionnel. On se croirait à une soirée au clair de lune au village, domaine privilégié du conte traditionnel. En somme, l'histoire, l'onomastique du nom de l'auteur et celui de l'héroïne, (le seul personnage qui a un nom propre), la trame de la pièce, le cadre… révèlent la

**Cahiers Africains de Rhétorique(fr), Vol 3, N°02, 30 Décembre 2024, pp.199-214**
**African Rhetoric Notebooks(An)**
**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

transposition d'un conte populaire de l'aire culturelle moba/gourma[2] que nous voulons caractériser avant l'exploration judicieuse de l'hypertexte dramatique. Le conte traditionnel est un récit oral qui a subi des modifications au fil du temps en raison de sa forme originelle. C'est ainsi que dans sa version écrite, il se présente sous la forme d'un récit à la troisième personne qu'alterne la narration dialogale. Sous cet aspect, il ne saurait éviter sa dénaturation du fait de cette mutation du code scriptural. Toutefois, son identité demeure reconnaissable dans le genre hôte, car certains de ses attributs qui lui sont propres s'accommodent mal du phagocytage de l'écriture. A la lecture de la pièce de théâtre *Dambé, la fille du roi,* ces éléments consubstantiels au genre féérique sont apparents et invitent à la reconstitution du conte, du moins, dans sa version narrative plus proche de son énonciation originelle qui met en exergue l'art du performeur/conteur aidé par le public/auditoire. La trame dramaturgique de l'adaptation à des fins théâtrales évoque le merveilleux. L'analyse du discours textuel révèle toujours des liens plus ou moins étroits, plus ou moins lointains que les textes littéraires entretiennent entre eux dans la perspective transtextuelle. Pour Genette (1982, p.1), la transtextualité est « l'ensemble des catégories générales ou transcendants _ tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » Elle est la caractéristique fondamentale et englobante de la littérarité des textes. De cette notion transtextuelle découlent plusieurs aspects dont l'hypertextualité comprise comme la relation entre « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. » Genette, 1982, p. 16). S'appuyant sur cette théorie genettienne d'analyse des textes, Lazar (2000) explique davantage cette typologie en ces termes :

> Afin de réaliser une analyse hypertextuelle d'un texte, de voir dans quels types de relations concrètes un texte est lié à un autre, Genette présente une organisation dynamique et ouverte, une typologie heuristique. Ainsi, une opération de transformation implique trois fonctions différentes : le ludique, le satirique et le sérieux. L'hypertexte est une *parodie* lorsqu'il est conçu par une transformation ludique…S'il est le résultat d'une transformation satirique, on parle de *travestissement*…Produit par une transformation sérieuse, l'hypertexte prend la forme d'une *transposition* (Lazar, p. 3).

[2] Le nom de l'auteur '' kantchébé''et le prénom de l'héroïne '' Dambé'' qui signifient respectivement ''quelqu'un qu'on ne surpasse pas, qu'on ne domine pas'' et '' les ancêtres sont là, les ancêtres me protègent'' ancrent l'hypotexte de ce texte dramatique dans la culture moba/gourma. Toutefois, ce conte est connu et performé dans plusieurs communautés ethniques, avec quelques nuances dont celle de noms des personnages, notamment l'héroïne.

Néanmoins, la nature ou le régime de *Dambé, la fille du roi*, est une transposition de l'histoire merveilleuse orale en dramaturgie dans le conte populaire moba. Pour résumer, l'hypotexte de cette histoire imaginaire est certainement un récit oral que l'auteur a métamorphosé en un texte dramatique, plus accessible et mieux adapté à la mise en scène

De par ses thèmes et ses portées sociale et littéraire*, Dambé, la fille du roi* est identifiée comme un conte connu dans plusieurs aires culturelles africaines. Le conte est un récit qui met en scène des êtres animés et les objets auxquels on confère, par le truchement de la parole, des facultés humaines. En tant que genre oral, sa profération nécessite la présence d'un auditoire qui participe à sa performance. Ainsi, malgré sa mutation générique sous la forme du texte dramatique, cette histoire féérique conserve l'originalité de son énonciation et de son cadre spatiotemporel (la cour d'une concession, les temps vagues, des personnages notables, des personnages abusés que le sort réhabilite…) Reconstituer l'hypotexte féérique à travers l'hypertexte dramatique revient donc à caractériser le conte en mettant en évidence ses constituants.

### 1.1. L'histoire imaginaire

*Dambé, la fille du roi* est catégorisée comme une pièce de théâtre certes, mais son histoire et sa dynamique actancielle renvoient au conte traditionnel, hypotexte de cette pièce. Dans ce texte dramatique, le genre merveilleux est identifiable à son histoire qui est imaginaire ou fantastique. L'action se déroule dans un univers utopique caractérisé par l'ambiance festive de la cour royale :

> Les notables arrivent accompagnés des filles
> - L'interprète : Filles du royaume, inclinez –vous et rendez hommage au Roi
> - Les filles :( en s'inclinant) Salut O vénérable Roi. Hommage. O grand Roi
> - L'interprète : Dans un premier temps, vous allez danser ensemble (Kantchébé, 2000, pp.10, 11).

Cette atmosphère idyllique s'estompe parfois par l'évocation des séquences dystopiques à l'image de l'épisode de l'agonie de la génitrice de Dambé :

> Le Sage : Majesté, il y a de cela seize ans maintenant, j'ai trouvé une femme seule dans la forêt. Elle était au seuil de la mort. Auprès d'elle un petit bébé qui venait de naitre, vagissait. Quand je me suis approché d'elle, elle m'a prié de sa voix déjà agonisante de prendre soin de l'enfant, de l'élever comme mon propre enfant. La suite est pénible. Je ne pourrai la raconter … (Kantchébé, 2001, p.29).

**Cahiers Africains de Rhétorique(fr), Vol 3, N°02, 30 Décembre 2024, pp.199-214**
**African Rhetoric Notebooks(An)**
**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

Du fait de son ancrage dans la pure fiction, ce récit donne au surnaturel une place de choix dans la diégèse, comme on le voit dans la suite de cet épisode où la survie de Dambé participait du miracle. Un autre trait caractéristique, non moins important, est la moralité qui constitue souvent le point de chute de la performance. Ainsi, la fin de l'histoire est une exhortation implicite à la droiture ou à l'honnêteté comme l'atteste l'épilogue de la pièce où le mauvais conseiller est incarcéré : « L'interprète : Gardes. Arrêtez-le.

Le Roi : Ainsi finissent les méchants et les menteurs. Ainsi finissent mes soucis » *(*Kantchébé, 2001, p.33).

Outre la fiction et la moralité, les survivances énonciatives de la trame féérique participent également à la catégorisation du conte à travers cette pièce. Ainsi, le schéma narratif, les chants et les danses renforcent l'ancrage merveilleux de ce texte dramatisé. Enfin la typologie et la finalité du conte sont également lisibles sous les interstices de cette adaptation dramatique

### 1.2. La typologie et la finalité

La taxinomie des contes tient à leurs contenus ou à leurs finalités dans l'organisation de la vie sociale. Selon leurs finalités, les contes sont performés pour divertir certes, mais leurs portées sociologique, étiologique et philosophique leur confèrent une grande célébrité.

*Dambé la fille du roi* est, de par sa finalité pédagogique, un conte sociologique, un conte qui vise à corriger les vices, les travers ou les frasques des hommes. Dans l'épilogue de ce type de conte, ceux qui s'illustrent par l'inconduite sont châtiés, comme c'est le cas du mauvais conseiller du roi (p.33) Par contre les personnages loyaux et honnêtes bénéficient d'une gratification, à l'image de Dambé et de son père adoptif (Le Sage), qui ont été respectivement élevés aux rangs de princesse et de conseiller du roi :

L'Assistance : - Vive Sa Majesté

- Vive La princesse
- Vive le nouveau conseiller du Roi (Kantchébé, op.cit.p. 35).

Du point de vue dramatique, l'adaptation des contes au théâtre s'inscrit sous deux modèles que Ferrier (2O11, p.26) a relevés. Il s'agit selon leur degré de fidélité, des parodies dramatiques des contes et les contes dramatiques. Les premiers abordent des sujets sérieux dans un style comique ou humoristique. Dans ces pièces, l'illusion ou la vraisemblance des principes aristotéliciens du théâtre ne sont pas observées. Cet éloignement correspond au concept brechtien de la distanciation. Les pièces dramatiques secondes également appelées contes dramatiques sont en une transformation et une adaptation d'un conte pour mettre en évidence un thème central. Ainsi, *Dambé, la fille du roi,* est une adaptation dramatique hybride : cette pièce s'inscrit dans les parodies dramatiques des contes. En effet, par la distance volontairement instaurée par l'auteur, l'émotion provoquée par le texte narratif se dissipe grâce au ton comique et l'humour dont il a la bonne maitrise. En revanche, par la transposition du récit merveilleux en un texte essentiellement dialogal,

**Cahiers Africains de Rhétorique(fr), Vol 3, N°02, 30 Décembre 2024, pp.199-214**
**African Rhetoric Notebooks(An)**
**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

cette pièce a des connivences avec le conte dramatique qui vise une démarche intuitive et l'effusion des émotions. En ce qui concerne la dynamique actancielle que détermine l'interaction des personnages, *Dambé, la fille du roi*, relève du type en miroir. Dans ce type, deux acteurs, représentant deux camps sont aux prises. Dans la première partie du conte, le héros réussit. Dans la seconde partie, l'antihéros échoue et est puni. Ainsi, Dambé, l'héroïne que combattait le mauvais conseiller depuis le début de l'histoire, a tout gagné : libération de son père adoptif injustement banni du royaume et surtout la reconnaissance comme princesse par le roi qui est en fait son père biologique (p.35). En revanche le mauvais conseiller écope d'une lourde peine au prorata des dommages commis dans l'exercice de sa charge ( P.33)

### 1.3. Le cadre spatiotemporel

Le cadre de profération du conte traditionnel diffère d'une communauté à l'autre. Les places les plus fréquentes de réalisation de cette performance sont : la cour de la concession, le vestibule, l'arbre à palabres… Ainsi, la cour royale sert de cadre à la profération de *Dambé, la fille du roi*. La mention explicite de cette place et celle des chants et les instruments musicaux insinuent l'intention manifeste de l'auteur à lire sa pièce sous les traits du conte dont il assume la dénaturation en le transposant dans le masque dramaturgique. (p.1). Quant à la notion du temps, l'auteur ne la précise nulle part. Cette imprécision rappelle celle du conte traditionnel dont le performateur n'évoque généralement que le lointain passé dans lequel tous les événements se seraient passés :'' Il était une fois, autrefois, jadis…''

### 1.4. Les personnages

Toutes les créatures peuvent être des personnages du conte. Parfois, d'autres personnages sont des créatures fictives. Dans notre corpus, tous sont des humains dont certains interagissent individuellement (le conteur, l'interprète, Dambé et Le sage) et d'autres collectivement (les filles, les notables, l'assistance). Parmi ces personnages qui rappellent la résurgence du conte traditionnel dans cette pièce, celui de Conteur qui semble le plus illustratif et pour cause, il est à dessein mentionné bien qu'il ne soit pas intervenu dans la diégèse proprement dite du conte Un conteur doit posséder l'art oratoire, l'esprit créatif, la virtuosité d'improvisation. Par cet art, il distrait l'auditoire, lui enseigne une moralité ou encore aiguise son esprit critique par une réflexion personnelle ou une interrogation sur l'issue de son récit. Dans notre corpus, il n'est évoqué que dans la première scène pour exprimer le dégoût du roi pour ses prestations devenues ennuyeuses : L'interprète : « Silence. Le Roi, notre vénérable Roi demande une autre distraction. Le Roi est fatigué d'entendre les mêmes histoires, les unes semblables aux autres. Il dit que les contes l'endorment et les légendes le fatiguent » (Kantchébé, op.Cit. p. 8).

Autrement dit, le récit traditionnel, qui est un spectacle narratif, semble fade. Pour y remédier, il faut donc l'animer grâce au discours interactif, précédé

par une chorégraphie qui définira ensuite l'esthétique visuelle, tout cela mis en évidence lors d'une représentation théâtrale. Ainsi, il s'avère pertinent et intéressant d'analyser l'hypertexte dramatique qui scénographie. le conte pour le rendre plus vivant par les répliques et plus vif et jouissif sur scène.

## 2. L'enjeu fonctionnel et esthétique de la dramatisation du conte

Par enjeu fonctionnel, nous entendons l'objectif ou l'intention de l'auteur dans son choix de transposer le récit imaginaire en dramaturgie. Ce sont également les implications fonctionnelles qu'induit cette mutation générique. Il s'agit à ce niveau de l'analyse, de relever d'une part les avantages qu'offre la dramaturgie du conte en vue de sa représentation théâtrale, puis d'évoquer les dommages ou préjudices que le conte subit dans cette transposition, d'autre part. Mais avant cela, la caractérisation du texte du conte dramatisé s'impose.

### 2.1. L'identité du texte dramatique

L'hypertexte est le résultat des transformations ou modifications du texte premier. *Dambé, la fille du roi,* a priori, est un texte dramatique, mais son sujet et son univers diégétique rendent compte de l'adaptation d'un conte à la dramaturgie.

#### 2.1.1. Les attributs du texte dramatique

Le texte dramatique se caractérise par son apparence constitutive : son volume dérisoire, sa présentation liminaire qui décline les personnages et leurs fonctions, son texte dialogal avec les didascales, sa structure en actes, en tableaux ou en scènes. *Dambé, la fille du roi* réunit tous ces critères dramaturgiques et porte de surcroit, la mention ‘’théâtre de jeunesse ‘’sur la première de couverture.

#### 2.1.2. L'énonciation

L'énonciation est, selon Gardes Tamine et Hubert (2011), l'acte par lequel un locuteur produit un énoncé**.** Contrairement au conte enchanteur, où un seul narrateur domine l'histoire de bout en bout, dans une pièce de théâtre, plusieurs orateurs s'expriment, que ce soit pour riposter (répliques), pour signaler quelque chose ou pour exprimer une émotion (didascalies). Ces énoncés créent dès lors une scénographie dans la pièce théâtrale. La scénographie étant l'art d'organiser l'espace et le temps en scène, s'entend donc comme toute action qu'offre quelque chose de vif, d'animé, d'intéressant ou d'extraordinaire. C'est, en résumé, une démarche qui marque les esprits. Pour transformer le conte en texte dramatique en vue de sa mise éventuelle en scène, l'auteur a eu recours à l'art dramaturgique dont l'énonciation est consubstantielle à une dynamique actancielle particulière. Des personnages humains ou non dont le narrateur rapporte les dires et gestes dans le conte, ils deviennent en dramaturgie des énonciateurs qui assument

leurs paroles et leurs actes par le discours direct qui est l'apanage de la narration dialogale. Ainsi, le conteur qui est le narrateur à la focalisation externe zéro, cède sa place aux différents interlocuteurs/narrateurs qui, par le truchement du style direct, rendent vivante la diégèse que la scénographie de la mise en scène rendrait plus vive par les gestes, les actions et la voix. Voici pourquoi l'auteur a décidé de réinventer le récit théâtral pour le rendre plus percutant, dynamique et saisissant, pour le plus grand plaisir du public.

### 2.2.Les avantages du conte dramatisé

Le conte devient dramatisé à l'issue d'un processus qui va de la transcription à l'adaptation en passant par la traduction. La traduction consiste à translater un texte d'une langue en une autre alors que la transcription est la substitution des phonèmes aux graphèmes. La version écrite d'un texte oral est donc le produit d'une chaîne complexe d'exercices intellectuels et littéraires : la performance originelle (conteurs, chanteurs, poètes…), les traducteurs ou les transcripteurs (auteur, éditeurs). A l'issue de ce processus, le texte se fixe et servira à l'altérité. En clair, l'écriture rend pérenne l'oralité. Selon Jean Derive, transcrire ou traduire les textes poétiques africains c'est non seulement leur offrir une seconde vie d'expatriés par une inscription au patrimoine poétique universel, mais c'est aussi leur offrir la vie tout court, puisqu'en bien des cas, il s'agit de les sauver de la mort. Cette assertion est d'autant plus évidente en ce sens que les traductions se font souvent dans les langues universellement connues, et Derive (2008, p.289) de conclure que : « Scripturaliser l'oralité en la traduisant serait donc une façon de l'ennoblir dans la langue cible. »

L'adaptation consiste à transformer le code de communication, le mode d'expression ou encore la catégorie générique d'une performance en une autre. Ainsi pourrait-on obtenir des mythes, des légendes, des contes qui sont authentiquement oraux leurs pendants sous la forme d'écrits narratifs ou dramatisés en vue d'être mis en scène. En effet, la version dramatisée d'une performance serait plus efficace à sa mise en scène d'où le choix de ce genre au détriment du récit. C'est sans doute ce qui justifie la dramatisation de *Dambé, ma fille du roi,* qui a dû prostituer sa nature de conte. En somme, cette adaptation semble être plus pragmatique et efficiente dans la finalité du conte.

#### 2.2.1. L'efficacité pédagogique de l'adaptation du conte au texte dramatique

Le texte dramatique étant a priori écrit pour être représenté, présente des avantages aux acteurs qui suivront aisément les indications scéniques que sont les didascalies et la structure de la mise Le conte traditionnel sous sa forme orale ou narrative, rend le travail complexe au metteur en scène. Dans sa version dramatisée par contre, le conte atteint manifestement son objet, car en plus des indications scéniques, le casting du texte dramatique guide chaque

acteur qui n'aura qu'à maitriser sa partition en vue de simuler le personnage qu'il incarnera sur scène. Ainsi, la dramatisation du conte en vue de sa représentation décuple l'efficacité de ses fonctions ludique, moral et pédagogique.

### 2.2.2. L'efficacité cathartique de la dramatisation

La catharsis est selon Aristote, l'effet de purgation ou de libération des passions refoulées que le spectacle théâtral, par son effet émotionnel, est censé avoir sur les spectateurs. In extenso, on peut la définir comme l'impact émotionnel et moral qu'un événement artistique produit sur l'assistance. Le conte oral et transcrit a un effet cathartique sur les auditeurs ou le lecteur certes, mais, comparé à l'émotion que suscitent les personnages du conte dramatisé, la différence est nette. En effet, le discours direct du texte dramatique exprime beaucoup plus d'émotion en vue du refoulement des vices. Ce propos tenu par le personnage Le sage lui-même, suscite plus d'émotion chez le lecteur ou chez l'éventuel spectateur que ce que ferait le conteur qui rapporte froidement, au moyen du style indirect, le triste et injuste sort de ce personnage incarcéré et banni à tort sur décision du conseiller du Roi : « *Le Sage : Il y a un an, j'ai été accusé injustement de diffamer Sa Majesté le Roi. Et sans que je sois jugé ou entendu, j'ai été condamné au bannissement* » (Kantchébé, Op.Cit.p.27).
Certes, l'adaptation a beaucoup d'avantages dans la réception du message du conte, mais, elle lui cause certains préjudices.

### 2.3. Les dommages de l'adaptation

Dans son acception générale, l'adaptation inclut d'abord la transcription et la traduction de la performance orale originelle puis sa transposition dans un autre genre. S'il est évident que la dramatisation a des atouts pour la réception du contenu de l'œuvre, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle induit des dommages préjudiciables à son identité. En effet, lorsqu'on passe de l'oralité à l'écriture, plusieurs modifications interviennent. Le passage de l'oral à l'écrit implique une nouveauté dans le message et dans l'énonciation. Cela donne lieu à une trahison sémantique et formelle des textes. En effet, les traducteurs n'arrivent pas le plus souvent à restituer les messages dans leurs significations originelles ou authentiques. Ceci est dû au fait que certains mots n'ont pas d'équivalence dans la langue d'accueil ou encore certaines réalités orales sont intraduisibles. Le rythme, l'accent, la mimique de l'oralité constituent des obstacles dans la transition de l'oral à l'écrit, si bien que le genre devient méconnaissable sous la forme écrite, notamment dans sa version dramatisée. Le conte se dénature donc à l'écrit : pas de formules introductives ni d'incipit, pas de formules conclusives, pas de poésie ou de musique, pas d'interaction entre conteur et auditeurs. En dramaturgie.

### 2.4. Les transformations énonciatives et réceptives

La mutation générique induit évidemment des changements énonciatifs considérables. Ces récents procédés s'inscrivent dans l'esthétique littéraire et parfois dans une posture idéologique qu'il est important d'examiner à ce stade de notre travail. Selon Bernanoce (2014, p. 10), « La présence du conte dans l'ensemble du répertoire théâtral jeunesse a montré qu'il met en jeu des thématiques, mais qu'il engage aussi fortement des positionnements esthétiques. » La trame de l'histoire de *Dambé, la fille du roi* a visiblement subi d'importantes transformations formelles dans sa mutation de la performance à sa version écrite d'abord sous la forme du récit, puis dramatisée. Originellement, le conte traditionnel fait partie du patrimoine culturel de la communauté linguistique ou ethnique dans laquelle il est créé. Personne ne revendique la paternité de c legs qui se transmet de génération en génération avec, bien entendu, quelques nuances énonciatives En clair, l'auteur n'existe pas dans la littérature orale traditionnelle. En raison du défaut de signature, cet énoncé adopte le style des artistes orateurs, qui n'oublient pas de souligner que ce récit leur a été transmis par leurs ancêtres, qui leur ont confié la tâche de transmettre cette tradition aux générations futures.

En écriture, l'énoncé évolue du style indirect, dominé par la narration à la troisième personne, au style direct, typique des dialogues, que le narrateur ou l'auteur peut commenter à sa convenance, ayant ainsi intégré cet élément du patrimoine culturel. Quant à la réception, on y note également des changements notables, car le conte qui, de par sa nature, est un genre populaire et se consomme collectivement se lit individuellement dans sa forme écrite avant de recouvrer certaines de ses caractéristiques dans une éventuelle mise en scène. Dans sa version dramatisée, le conte est méconnaissable, car, en lieu et place du conteur narrateur unique, chaque personnage se substitue au narrateur en s'appropriant et en jouant sa partition. L'auteur-narrateur, tout étant présent dans son texte en focalisation zéro, intervient par le biais des didascalies et des commentaires entre les répliques à l'image de ce passage : « … » De point de vue de la réception, l'hypertextualité enrichit la lecture à double titre. D'une part, la lecture dilettante, d'une œuvre adaptée, offre une double jouissance textuelle du fait du rapprochement de l'hypertexte à l'hypotexte. L'identification de ce dernier sous les méandres des artifices apportés à l'hypertexte aiguise le plaisir du lecteur, comme soutient Wagner (2002, p.304) parlant du double jeu des textes réécrits :

> Là réside la particularité du plaisir dispensé par la lecture de ces écritures doubles : une telle lecture est elle-même, à la fois, lecture redoublée et dédoublée. Attentifs aux frictions de l'hypertexte et de son hypotexte, voire au télescopage de leurs diverses implications.

**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

Quant aux critiques, la poétique de ces œuvres leur offre une approche basée sur des artifices nouveaux générateurs de sens ou d'interprétations qui repoussent les limites de l'exégèse littéraire :

> Pour qui accepte de les analyser sans a priori dépréciatif, les écritures doubles présentent au contraire l'avantage notable d'illustrer la pluralité et la complexité constitutives du phénomène littéraire. L'hypertexte, en effet ne fait pleinement sens qu''à la croisée de l'écriture et de la lecture au point qu'il finit par rendre détestable la dissociation de ces activités complémentaires : l'écriture hypertextuelle est ainsi lecture ou plutôt relecture de son hypotexre fondateur ; et symétriquement la lecture exégétique qu'implique l'hypersexualité se rapproche au plus près, dans les particularités de son parcours, de l'itinéraire de l'écriture qui l'a précédée (Wagner, 2002, p. 304).

Au terme de ce processus d'adaptation du conte en texte dramatique, l'auteur s'inscrit, consciemment ou fortuitement, dans des courants esthétiques ou idéologiques que nous analysons à présent.

## 3. L'enjeu idéologique de la dramatisation du conte

L'idéologie s'entend comme une prise de position, un paradigme théorisé et présenté comme meilleur et plus opérant ou plus bénéfique pour la société. En art, notamment dans le théâtre, le courant de pensée d'Aristote a fait ses preuves au fil du temps avant d'être battu en brèche par des tendances novatrices, à l'image du courant brechtien qui rejette le réalisme auquel le théâtre aristotélicien a habitué les spectateurs. Il ancre son théâtre dans l'épopée et l'imaginaire sur fond de discontinuité scénique et de distanciation émotive.

### 3.1. *Dambé, la fille du roi* et la théorie brechtienne

À plus d'un égard, notre corpus répond aux canons du théâtre brechtien qui célèbre l'épopée et la pédagogie. Ainsi, l'aventure de Dambé commence abruptement dans la première scène, lorsque les personnages sont sur le point d'écouter le conteur. Cependant, le roi interrompt soudainement cette séance pour exiger un divertissement plus animé, ce qui entraîne des chants, des danses et des dialogues entre le souverain, ses conseillers et les danseuses. Cette scénographie s'inscrit sans doute dans la théorie dramatique de Bertolt Brecht selon Heitz (2013, p.159) :

> La nouvelle forme dramatique devrait montrer le caractère historique des constructions et des relations humaines et leur causalité sociale et stimuler chez le public l'envie de maitriser un réel changeant. Le théâtre de Brecht avait placé le spectateur au centre de la réception, l'étonnement et la curiosité devant

**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

> fonder une attitude critique, dégagée de la pitié et de la crainte du théâtre aristotélicien et libérée de l'hypnose fondée sur l'identification et l'illusion… Fondé d'abord sur la mise à distance critique des formes et de sujets anciens, la production de Brecht trouve avec le théâtre épique, puis avec les pièces didactiques, des formes plus radicales encore, le spectateur étant conçu comme acteur avant de devoir être transformé en cofabulateur.

De plus, les refrains et les mouvements rythmiques qui reviennent souvent dans le texte évoquent la théorie de Brecht sur le théâtre. Dans cette approche, l'intégration d'éléments hétérogènes, tels que le dialogue et la musique poétique, fonctionne très bien.

> L'appréciation de la musique par Brecht qui l'avait considérée comme une composante indispensable du spectacle… Selon Brecht l'élaboration d'un théâtre de l'ère scientifique impliquait de nouveaux sujets et nécessairement de nouvelles formes (Heitz, 2013, p.158)

### 3.2. *Dambé la fille du roi,* un texte pour un théâtre de recherche

*Dambé, la fille du roi,* est un texte dramatique qui exhale les relents idéologiques dans un contexte africain marqué par les revendications culturelles. L'émergence d'une idéologie esthétique dans le théâtre africain remonte en 1970, année qui marque un tournant dans la représentation théâtrale de l'Afrique francophone. En effet, ce fut l'année de la tenue du colloque d'Abidjan consacré à la problématique de l'identité du théâtre africain. L'objet de ce colloque, selon Barthélémy Kotchy, repris par Médéhouégnon (2010, p.64), est la nécessité de : « participer à une reconnaissance, celle d'une culture, dans un esprit de corrésurrection, de copénétration, de compréhension. ». Dès lors, il s'agira pour les dramaturges et metteurs en scène d'écrire ou de créer des représentations qui s'inspirent des formes du théâtre traditionnel africain. Ainsi, l'appropriation de l'esthétique du théâtre traditionnel, dans cette pièce, semble faire écho aux conclusions de ce colloque résumées en ces termes par Christian Valbert que Médéhouégnon (2010 : p.64.) cite en ces termes : « replonger aux origines et garder quelque chose des ancêtres de la vieille Afrique ».

Ainsi, Alomo[3], Kompaoré[4] et de Zinsou[5], furent les pionniers de cette tendance en Africaine farancophone. Avec des fortunes diverses, ce théâtre qui semble passé sous l'éteignoir pourrait retrouver vie dans la représentation de *Dambé, la fille du roi* de Jean Kantchébé qui s'inscrit dans ce choix idéologique de revendication de l'authenticité africaine. Fortuitement ou intentionnellement, le texte de Kantchébé peut s'analyser sous l'angle

**ISSN : 2790 -6108, EISSN : 2790-6116**

identitaire, car il rappelle ceux d'Alomo et de Zinsou dont l'esthétique s'inscrit dans l'idéologie du théâtre dit identitaire. C'est un théâtre qui s'inspire des formes théâtrales authentiquement africaines et dont le but est de donner une étiquette africaine aux représentations théâtrales que les composantes suivantes caractérisent.

### 3.2.1. Le mélange de genres

La présence, dans le texte dramatique, de chants accompagnés par un instrument, ainsi que de passages narratifs ou dialogués, constitue une dérogation à la composition des textes dramatiques inspirés d'Aristote. Loin d'être fortuit, ce choix est une intention manifeste de démarquer le théâtre africain du théâtre occidental, selon l'esprit du colloque d'Abidjan. La représentation de ce texte s'apparenterait à l'adaptation d'un conte dont la profération est à juste titre étiquetée comme une forme de théâtre dite traditionnelle.

### 3.2.2. Les acteurs

Le caractère complet du théâtre traditionnel et le statut total de ses personnages sont mis en évidence dans les scènes de cette pièce dans laquelle presque tous les membres de la communauté ont joué un rôle à un moment donné du déroulé des événements. Tous les trois han habitants de l'ilot sacré et ceux de la Grande terre qui interviennent tantôt individuellement tantôt en groupe, ont joué chacun sa partition dans ce texte. Tous ces artifices qui caractérisent le théâtre traditionnel attestent donc de la véracité de l'affirmation de Chevrier (2003, p.159), à propos de cette forme théâtrale et ses acteurs :

> Il (le théâtre traditionnel) opère en effet une synthèse au double plan technique et rhétorique puisque d'une part le conteur ou le griot fait le plus souvent office d'acteur total qui recrée dans le temps même qu'il interprète à lui seul tous les rôles (dieux, hommes, animaux) et que d'autre part, ce théâtre mêle indistinctement la comédie, l'épopée et la tragédie et tend à restituer la vie dans son intégralité, rires et larmes confondus.

### 3.2.3. L'espace et le temps

L'espace théâtral de ce texte est unique : le palais royal. Le temps, quant à lui, il n'est ni limité, ni précis ; toutes les scènes se passent tantôt en plein jour.

En somme, à travers les chants, les répliques, la polyphonie discursive, les paroles ou actes comiques et les réminiscences dystopiques, les personnages qui sont tantôt des actants, tantôt spectateurs, la mise en scène de ce texte rappellerait le théâtre traditionnel. On peut donc affirmer que ce texte

dramatique, originellement un conte, est écrit pour produire un théâtre de recherche, conformément aux idéaux des organisateurs du colloque d'Abidjan de 1970 : s'inspirer des pratiques théâtrales ancestrales pour créer un théâtre qui exprime la personnalité africaine.

## Conclusion

Dans l'art, notamment en littérature, l'adaptation d'un genre à un autre se révèle plus intéressant tant l'approche critique que dans la fonctionnalité de la performance adaptée. Dans notre analyse de la poétique mais aussi et surtout des enjeux esthétiques et fonctionnels d*e Dambé, la fille du roi* de Jean Kantchébé, cette hypothèse se confirme, au regard des richesses et des atouts que le texte dramatique et la représentation pourraient procurer aux consommateurs habitués au récit merveilleux, à l'image du chef de ce village anonyme à juste titre puisqu' imaginaire. Dans sa forme authentique, le conte participe du divertissement, de la moralisation et du pédagogique certes, mais, adapté au texte dramatique en vue de sa représentation sur scène, l'efficacité de ces fonctions semble se décupler. S'il est vrai que le conte perd son identité générique et sa saveur dans son passage au texte dramatique, il est aussi évident qu'il compense ces préjudices par la vivacité que le style direct des personnages et les indications de l'auteur. Porté sur scène, il devient manifestement plus jouissif et plus bénéfique au public. L'étude de l'esthétique du conte dramatisé, a consisté donc à mettre en évidence ses atouts et ses dommages dans sa mutation générique et éventuellement dans sa représentation. Tout bien considéré, *Dambé, la fille du roi,* peut servir de support à un théâtre de type identitaire. C'est indubitablement dans cette version extra littéraire que le récit, la poésie, le dialogue, la mimique et la musique, caractéristiques du conte, pourraient être réhabilités afin d'être plus délectables et plus fonctionnels dans notre société où les repères moraux et identitaires sont en péril.

## Références bibliographiques

Baumgardt Ursula et Derive Jean (2008)*, Littératures orales africaines*, *perspectives théoriques et méthodologiques,* Karthala, Paris.

Bernanoce Marie (2014), « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse. Le cas de *Cendrillon* de Joël Pommerat », Agôn en ligne), HS 2, 2014, consulté le 1er octobre 2024, URL :http ://journals.openedition.org/agon /3109 ;DOI :https://doi.org/10.4000/agon.3109

Chevrier Jacques (2003), *La littérature nègre*, Armand Colin., Paris.

Ehora Effoh Clément (2013), « ''Les nouveaux habits'' de l'oralité chez les romanciers oust-africains de la seconde génération », in *Littérature africaine et oralité,* Karthala, Paris.

Ferrier Béatrice, 2011, « Le conte au théâtre : un genre remotivé », Synergies France, numéro 8, pp 23-29.

Genette Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.

Heit Raymond (2013), « La théorie dramatique de Bertolt Brecht. », volume, numéro 269, pages 153à 160, article disponible en ligne o l'adresse : https://www.cirn.info/revue-etudes-germaniques-2013-1-page-153.htm.

Kantchébé Jean (2001), Dambé, la fille du roi, Awoudy, Lomé

Lazar Adriana (2012), « Eléments d'hypertextualité. Analyse hypertextuelle des textes dramatiques », volume 1, numéro 11, University of Pitesti 33-44

Merzoug Abdel Moudjib et Lahcene Zohra Chahrazade(2024) , RA2LC, numéro 09, mars 2024, pp.2995- 310.

Wagner Franck (2002), « Les hypertextes en question (Notes sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », Etudes littéraires, Volume 34, numéro 1-2, hiver 2002, p. 297-314.

**Biographie :** Yao TCHENDO est titulaire d'une thèse de Doctorat Unique intitulée " Problématique de l'identité culturelle des chrétiens dans le roman africain", il est Maître-Assistant de Littérature africaine à l'Université de Kara. Il a publié plus de vingt articles scientifiques relatifs à la thématique de l'identité culturelle africaine.

***Copyrights***

Le copyright de cet article est conservé par l'auteur ou les auteurs, les droits de première publication sont accordés à la revue. *L'article, sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International, est la propriété intellectuelle de cet(s) auteur*(s). Cahiers Africains de rhétorique © 2022 by UMNG-FLASH is licensed under CC BY-NC 4.0