

## APPROCHE MYTHOCRITIQUE DU MYTHE DU JEU DE QUATRE CAURIS DANS *LARMES DE TENDRESSE*

**Baguima Sylvain BADO**  
 Université Norbert ZONGO  
 ORCI iD : 0009-0007-4740-2612  
[badosylvanus@gmail.com](mailto:badosylvanus@gmail.com)

**Achille YAMEOGO**  
 Université Norbert ZONGO  
 ORCI iD : 0009-0005-1088-0149  
[Elchayameogo94@gmail.com](mailto:Elchayameogo94@gmail.com)

&  
**Emmanuel BATIONO**  
 Université Joseph Ki-Zerbo (UJKZ)  
 ORCI iD : 0009-0001-3830-3395  
[emmanuelbationo@gmail.com](mailto:emmanuelbationo@gmail.com)

**Résumé :** L'objectif de la présente contribution est d'analyser le fonctionnement du mythe du jeu de quatre cauris dans le texte littéraire tout en mettant en exergue sa relation avec le matériau ethnologique. La recherche s'inscrit dans un contexte culturel où les écrivains inscrivent dans leurs œuvres des textes de la littérature orale mettant en relief la relation oralité et écriture mais aussi dans une époque où l'étude des savoirs endogènes et particulièrement les mythologies sont en vogue pour un développement endogène de nos communautés ethnolinguistiques. L'étude s'appuie sur le mythe du jeu de quatre cauris collectés auprès des détenteurs de la tradition orale dagara dans le sud-ouest et la version inscrite dans l'univers diégétique du roman *Larmes de tendresse*. Elle s'intéresse aux aspects de convergence et de divergence conduisant à la variabilité du récit romanesque sous le regard de la mythocritique. Il ressort que le processus de fixation du récit oral dans l'écrit favorise la réflexibilité et l'irradiation des textes oraux afin de les octroyer une nouvelle vie. La *reculturation* des textes oraux autorise la fécondation de l'écriture romanesque par l'oralité pour donner l'esthétique moderne et favorise la conservation et la valorisation du patrimoine culturel oral africain et partant celui dagara.

**Mots clés :** Cauris, Dagara, Mythe, mythocritique, continuité.

### A MYTHOCRITICAL APPROCH TO THE MYTH OF THE GAME OF FOUR COWRIES IN *LARMES DE TENDRESSE*

**Abstract:** The aim of this contribution is to analyze the function of the myth of the four-cowrie game in literary texts, highlighting its relationship with ethnological material. The research is situated within a cultural context where writers incorporate texts from oral literature into their works, emphasizing the relationship between orality and writing. It also takes place within an era where the study of indigenous knowledge, particularly mythologies and mythology, is in vogue for the endogenous development of our ethnolinguistic communities. The study focuses on the myth of the four-cowrie game collected from the keepers of the Dagara oral tradition in the southwest and the version inscribed within the diegetic universe of the novel *Larmes de tendresse* (Tear of

Tenderness). It examines the aspects of convergence and divergence that lead to the variability of the novelistic narrative, viewed through the lens of myth criticism. The findings suggest that the process of fixing the oral narrative in writing fosters reflexivity and the dissemination of oral texts, thus granting them a new life. The cultural transformation of oral texts allows the fertilization of novelistic writing by orality to give a modern aesthetic and promotes the conservation and enhancement of the African oral cultural heritage and therefore that of the Dagara people.

**Keywords :** Cowrie shells, Dagara, Myth, myth criticism, continuity

## Introduction

La question de l'étude de la littérature africaine pose avec acuité des questions épistémologiques. En effet, de sa genèse jusqu'à nos jours, une problématique est constamment en crise chez les spécialistes en littérature écrite et orale. Faut-il parler de littératures africaines ou de deux littératures ? En fait, quels sont les présupposés critères de frontières ou peut évoquer des questions de continuité entre ces littératures ? Dans leur tentative de réponse à cette problématique, des penseurs montrent l'existence d'une relation de consubstantialité entre les littératures. A cet effet, Mahamadou KANE (1977) souligne qu'il existe un lien entre littératures écrite et orale. Pour lui, « *il y a continuité entre littérature orale et littérature écrite et non pas une rupture. L'écrivain africain dit-il est héritier de deux cultures qui peuvent être comprises par un questionnement de la tradition orale* ». Vincent OUATTARA (2011, p.182) soutient dans cette perspective qu'en Afrique, beaucoup d'auteurs puisent dans le répertoire de l'oralité ou de la tradition orale des éléments culturels pour produire des œuvres littéraires. Dans cette dynamique, on note que les écrivains africains puisent dans le fond culturel africain des textes oraux, des aspects des cultures en vue de produire leurs œuvres. Ainsi, les œuvres littéraires deviennent des espaces privilégiés de conservation du patrimoine culturel africain corroborant ainsi la formule de Amadou Hampâté BA (1981) lorsqu'il s'interrogeait : « qu'est-ce que la littérature ? sinon de la parole couchée sur du papier ». La parole couchée sur du papier fait référence aux textes du répertoire de la littérature orale comme les proverbes, contes, chansons, devises, devinettes, mythes enfouis dans l'écriture. Il apparaît alors que les productions littéraires écrites donnent une nouvelle vie aux textes de la littérature orale et aux savoirs endogènes africains. C'est l'exemple palpable de l'écrivain burkinabé Ansomwin Ignace HIEN qui fait de ses productions littéraires écrites un espace fertile et esthétique des pratiques socioculturelles et mythologiques du patrimoine culturel Dagara en vue de la promotion de la culture locale. Cela nous autorise à affirmer que l'écrivain ne saurait occulter sa culture, communauté ethnolinguistique, lorsqu'il produit dans les langues étrangères. On pourrait s'en tenir au rappel de quelques-unes dont *Au gé du destin* (1988), *Larmes de tendresse* (1996). Cette dernière, objet de mire à la présente étude, renferme un genre narratif parlé au fond cérémoniel de la littérature orale. Il s'agit tout simplement de s'intéresser au mythe de jeu de quatre cauris dans ce récit romanesque. Notre attention porte particulièrement sur le symbolisme du jeu de quatre cauris dans l'œuvre *Larmes de tendresse*. L'on pourrait dès lors se demander quel est le rôle de ce récit mythique dans le travail de signification dans l'univers diégétique de l'œuvre. L'objectif de la recherche est d'analyser le fonctionnement du mythe dans le texte littéraire tout en mettant en exergue sa relation avec le matériau ethnologique. La contribution s'inscrit dans une perspective méthodologique.

Placée sous l'angle anthropologique et littérature, la mythocritique se veut une méthode d'explication et d'interprétation des mythes. L'étude reste fidèle au champ de recherche qui est la réappropriation des données de la littérature orale, de la culture par la littérature africaine écrite inscrivant ainsi l'approche dans une vision oralité et écriture selon Alain Joseph SISSAO (2009). L'atteinte de l'objectif passe par un plan d'analyse structuré en trois grands points à savoir le positionnement théorique et méthodologique, la perception du corpus, de l'auteur à son œuvre, de la question du mythe jeu de quatre cauris dans l'univers socioculturel dagara et diégétique du roman.

### ***0.1. Positionnement théorique et méthodologique***

#### ***-Mythe et roman***

La notion de mythe et la problématique de son étude et son interprétation sont au cœur des multiples formes d'expression artistiques et aussi des différents champs disciplinaires en témoignent l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, la philosophie, les études en littérature. Son appartenance à ces différentes disciplines rend compte de sa flexibilité et de son importance mais aussi de la complexité de le définir comme le révèle Mircea ELIADE (1963, p.16). Pour lui,

« Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. [...] D'ailleurs, est-il même possible de trouver une seule définition susceptible de couvrir tous les types et toutes les fonctions des mythes, dans toutes les sociétés archaïques et traditionnelles ? Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires ».

Ainsi dans notre tentative de définition, il convient de retenir que le mythe raconte « *comment une réalité est venue à l'existence que ce soit la réalité totale, le cosmos ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain... Comment quelque chose a été produite, a commencé à être* », (1963, p.15). De sa pensée, le mythe se caractérise par sa forme (un récit), par son fondement (une croyance religieuse) et par son rôle (expliquer l'origine ou l'état des choses, des êtres ou du monde). Cette définition rendue par Eliade révèle les fonctions cosmogonique et gnoséologique du mythe, pour dire autrement le mythe apporte des connaissances sur les fondements sociologiques et culturels des pratiques sociales et sociétales. Il participe dès lors au renforcement de l'identité collective et offre des modèles de comportement et valeurs aussi bien morales que spirituelles pour les communautés ethnolinguistiques. Par ailleurs, le mythe appartient, dans sa nature, aux textes de la tradition orale. Il apparaît donc comme un récit anonyme et collectif véhiculé par la tradition orale et non de la littérature écrite comme il convient de le constater dans le récit romanesque. De ce fait, la vitalité et la notion du mythe trouvent son essence dans la transmission orale faite lors des veillées de récitation par les personnes initiées conduisant ainsi à sa désignation de mythe original. Or, ce texte oral original, sacré et objet de la présente étude est passé de l'oralité pour se fixer à un autre texte littéraire par l'entremise de l'écriture par le processus d'intertextualité. Ainsi, l'intertextualité autorise le passage de l'oralité à l'écriture, la peinture, l'adaptation d'un texte traditionnel. Ce processus se perçoit comme une démarche d'intégration d'un texte nouveau à un texte ancien. Gérard GENETTE (1992, p.13) se veut clair à ce propos: « *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur*

lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Le mythe du jeu de quatre cauris inséré dans le roman *Larmes de tendresse* appartient au texte B, un intertexte intégré dans le texte A antérieur qu'est le roman.

En sus, des constations sont observables dans le processus d'accouplement des techniques modernes et des pratiques traditionnelles. D'une part, le procédé d'intégration du mythe original, support de la tradition orale dans le texte littéraire participe à la désarticulation du récit. Le mythe perd alors son statut narratif pour être réduit à une simple image à de symboles. D'autre part, la dénarrativisation du récit mythique occasionne parfois des pertes ou des métamorphoses pour donner des fragments et symboles du mythe dus à sa dislocation. Ainsi l'ensemble de ses éléments forment le *symbole du mythe* ou des *fragments de mythèmes*. Vincent OUATTARA (2010) affirme que c'est la somme de plusieurs éléments qui constitue ce qui est appelé le *symbole du mythe*. En outre, un autre constat se dégage est que le récit mythique peut être objet de dégradation dans sa manipulation par les spécialistes donnant droit à des moutures diverses. A cet effet, dans le processus de passage de l'oral à l'écrit, le mythe se lessive et perd en pureté par son essoufflement. Le récit mythique se *reculture* afin de s'adapter au nouveau texte. Cette fécondation de l'écriture romanesque par l'oralité (le mythe) donne une esthétique moderne au genre romanesque et une nouvelle mouture au récit mythique (texte de la tradition). La capacité d'adaptation du mythe suite à son intégration dans un texte littéraire écrit, peint, adapté, etc. donne plusieurs versions du même récit, conduisant à la notion de mythe littéraire suivant Philippe SELIER (1984, pp.112-126). Dès lors, les termes *hypermythe* et *hypomythe* suivant Claude Lévi-Strauss désignent respectivement la version originale du mythe issue de la tradition orale et les versions adaptées dans d'autres textes littéraires seconds au sens de Gérard GENETTE en référence aux notions d'*hypertexte* et d'*hypotexte*. Ainsi, l'étude de la concordance entre le mythe littéraire et le mythe original est rendue possible grâce à la théorie de la mythocritique. Mais qu'est-ce que la mythocritique ?

#### -Mythocritique

La théorie trouve son origine dans les travaux de Gilbert DURAND, naturellement théoricien de la mythanalyse. Ce mot fut employé pour la première fois par celui-ci dans son article : *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre. Contribution à la mythocritique* (1972) où il repère la présence souterraine du mythe religieux d'Agar. En partant de deux séries antinomiques, DURAND relève dans le titre de l'œuvre le voyage (un exode) et la chambre (un repos) qui sont deux combinaisons structurales. La théorie sera plus tard l'objet d'un examen avec la publication de l'essai des auteurs comme Pierre BRUNEL en 1992 : *Mythocritique. Théorie et parcours* (PUF). Pour lui, la mythocritique, nouvelle tendance dans la critique, est un mode d'analyse littéraire qui examine et discerne la présence des mythes ou mythèmes dans le texte littéraire selon trois modes : « émergence », « flexibilité » et « irradiation » : l'émergence permet de connaître le mythe en tant que texte et étudier son mode d'exploitation dans un autre texte, la réflexibilité permet d'étudier les occurrences dans le texte. Il s'agit spécifiquement d'examiner les manifestations du mythe dans le texte littéraire, l'irradiation enfin quant à elle, favorise la connaissance des modifications, des adaptations que les mythes subissent. Cette démarche d'analyse sera convoquée dans l'examen des deux versions du mythe du jeu de quatre cauris en analysant les éléments de *reculturation*, d'émergence, de réflexibilité et d'irradiation dans le texte littéraire écrit. La contribution adopte une démarche méthodologique centrée sur la collecte des données de première main à savoir le mythe auprès des détenteurs des savoirs

endogènes, des recherches documentaires à travers des lectures et des observations personnelles et participantes d'une certaines pratiques dagara sur le jeu de quatre cauris. Il apparait nécessaire de présenter l'auteur et son œuvre.

## 1. De la perception du corpus à l'auteur à son œuvre

### 1.1. L'auteur et son œuvre

L'œuvre qui fait office de l'étude est d'un auteur prolifique burkinabè nommé Ansomwin Ignace HIEN. Né en 1952 à Zinkoni, dans la province du Ioba (Dano), il est originaire de l'actuelle région de Djoro, l'ex région du sud-ouest. Auteur bien connu dans le domaine de la littérature francophone et la sphère culturelle burkinabè notamment le roman, la poésie, la nouvelle, le conte, Ansomwin Ignace HIEN est directeur éditorial et littéraire des éditions G.T.I. (Graphic Technic International). Sa plume fait de lui un trésor et consommateur de la culture de son terroir en ce sens qu'il en fait sa source d'inspiration car étant lui-même un auteur conteur. Il a été maintes fois lauréat des jurys de compétitions littéraires à l'échelle nationale et internationale en témoignent le premier prix du Grand Prix National des Arts et des lettres (G.P.N.A.L) avec son roman *L'enfer au paradis* en 1986, puis les autres prix littéraires du G.P.N.A.L avec ses œuvres *Au gré du destin* en 1988, *Le secrets d'alcôve* en 1989, *La queue de guenon* en 1989, *Au coin des petits* en 1988. Outre ces prix, l'auteur a obtenu le prix littéraire de l'UNICEF avec son œuvre intitulée *Les trois jumeaux* en 1992. En 1999, il remporte le deuxième prix du concours littéraire de l'A.I.F. avec son roman *Je veux la lune*.

Le roman *Larmes de tendresse*, tribune d'expression de la culture africaine et dagara en particulier est publié en 1996 aux Éditions La Blancheur. Il a remporté le 2<sup>ème</sup> prix du président du Faso. Elle compte au total 166 pages subdivisées en trente-neuf (39) chapitres faisant corps avec les autres afin de produire la trame narrative d'un récit chronologique et cohérent. Le récit s'enracine dans le substrat culturel de l'auteur si l'on considère les patronymes des personnages convoqués, la richesse des textes oraux, les interférences linguistiques, l'univers spatio-temporel du récit et le récit mythique. Pour preuve, l'œuvre a été objet d'une analyse des fondements culturels par Vincent Ouattara. Il montre par ses extraits que : « *Dans la littérature africaine écrite, les questions culturelles sont souvent abordées sous l'angle de l'insertion des formes de la littérature orale dans les textes écrits* » (2011, p.183). La première page de couverture renferme des informations sur l'auteur, le titre de l'œuvre, son genre, celles sur le prix remporté et la date de publication ainsi que la maison d'édition. Elle est colorisée d'un fond vert poinçonnée par l'image d'une colombe blanche, signe de sentiments et de souhaits d'une société de paix et d'amour pour le vivre ensemble harmonieux. Le fond vert évoque la nature, sa préservation et l'espérance. Que peut-on retenir du contenu de l'œuvre ?

### 1.2. Perception du contenu de l'œuvre

La narration homodiégétique commence par l'histoire d'une fille du nom de Iayi. Alors qu'elle avait à peine deux (02) ans, son père Baongou l'avait déjà mise dans un jeu de cauris. Orpheline de mère à l'âge de trois ans, Iayi fut confiée à Tante Pognan, selon les vœux des coutumes et traditions. Tante Pognan est la cousine de la mère de Iayi. Cette dernière n'avait pas eu d'enfant vivant. Du vivant de son mari, elle n'a connu que trois maternités mais, malheureusement aucun des trois bébés n'avait survécu plus de trois mois. Traitée de sorcière, de mangeuse d'âmes, elle se retire à Gnèrè avec Iayi afin de s'occuper d'elle-même par la vente de dolo. Ainsi pour corroborer la vérité des traditions africaines

selon laquelle une femme ne peut être stérile tant qu'elle a les enfants des frères et sœurs qu'elle peut adopter. L'enfant adopter l'appartient entièrement. Quand Iayi eut l'âge de travailler, elle aidait Tante Pognan dans ses différentes tâches. Tante Pognan assurait l'éducation de Iayi. Elle s'est promise de faire d'elle une femme vertueuse. Au fil du temps, la jeune fille grandit et déjà à l'âge de 14 ans, elle attirait de nombreuses visites intéressées, en particulier celles de Gnota. Une grande surprise l'envahit quand elle apprit que Iayi, appartenait à Gbaon. Certes, Iayi était biologiquement l'enfant de Baongou, mais c'est de façon aléatoire qu'elle appartenait désormais au vieux Gbaon. En effet, Baongou s'était engagé dans un jeu de cauris contre Gbaon. Il avait perdu le jeu maintes fois, il devait trois (03) bœufs à son adversaire de jeu. Ne pouvant pas payer, il mit sa fille en gage et s'exila en Côte-d'Ivoire. Les années passèrent, l'exilé ne fit pas signe de vie, le vieux Gbaon réclama Iayi auprès du vieux Gann. La réaction de Gann fut favorable et Iayi fut envoyée à Gbaon. Il voulait faire d'elle sa cinquième épouse. Déçue de cette union, elle s'enfuit à Bobo-Dioulasso pour retrouver sa cousine Aman. Ne connaissant personne dans la ville, elle s'est fait employer comme domestique dans la famille Traoura. Les premiers moments de Iayi y étaient joyeux, mais se compliquèrent par la suite. Elle fut abusée sexuellement par Monsieur Traoura à l'absence de Madame Traoura. Ce qui provoqua une mésentente dans cette famille. Iayi quitta de nouveau cette famille et fut employée comme serveuse au bar « *La gamine* ». L'intrigue du récit se termine sur des notes heureuses d'amour, de tolérance, de pardon, de solidarité. Ainsi, la famille Traoura se réconcilia de la malencontreuse aventure survenue entre Monsieur Traoura et Iayi. Baongou rentra de la Côte-d'Ivoire et remboursa sa dette au vieux Gbaon. Le vieux Gbaon et son fils Biin se réconcilièrent, Iayi et Biin réalisèrent leur projet de mariage au bonheur des deux familles. La cohésion sociale se renouvelle. Quelle lecture peut-on faire du récit de quatre cauris sous l'angle mythocritique ?

## 2. Du mythe du jeu des quatre cauris dans l'univers diégétique

La littérature entretient avec le mythe des rapports étroits depuis la genèse jusqu'à nos jours, elle puise son inspiration dans un fond culturel et mythologique des genres oraux traditionnels à savoir les récits fabuleux, les légendes anciennes, les mythes. En effet, le recours au mythe, texte de la tradition orale dans la littérature africaine écrite autorise le récit oral à transcender son statut purement sacré pour donner un objet esthétique et littéraire. Dès lors, le rapport si fondamental entre mythe et littérature est soutenu par Marie-Catherine Huet-Brichard (2001) lorsqu'elle montre que :

« mythe et littérature se seraient nourris l'un l'autre dans une sorte de rythme respiratoire qui les auraient constamment éloignés pour toujours les mieux réunir, nous ne connaissons pas les mythes au travers des rites, dans leur pouvoir efficace, nous les approchons intégrés à une littérature, orale ou écrite, qui en modifie l'essence et le mode de fonctionnement ».

Les références aux mythes dans la littérature africaine sont édifiantes dans la mesure où elles mettent en exergue l'interdépendance entre les deux notions et témoignent d'un regain d'intérêt au retour à la littérature orale considérée comme matière fertile et donc une valorisation du patrimoine culturel africain dont celui de la société. Avec le mythe, la littérature entretient des rapports d'imitation et de dépassement inscrivant ainsi le texte littéraire dans une vision ethnologique, une perspective autorisant le mythe à transcender son caractère anecdotique. La réappropriation du récit mythique brut par les auteurs

constitue un canal d'expression d'une vision symbolique ou métaphorique du monde par les littéraires. L'œuvre *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni parue en 1962, analysée sous l'angle mythocritique par le décryptage du récit cosmogonique Bwa par Vincent OUATTARA (2013, pp.355-376) en est un bel exemple. S'agissant du mythe du jeu de quatre cauris inséré dans l'univers diégétique du roman *Larmes de tendresse* permet à l'auteur d'inscrire sa culture traditionnelle orale dans la culture moderne pour féconder l'esthétique moderne. Il apparaît alors une continuité de la littérature orale dans la littérature écrite. L'émergence facilite la reconnaissance et le repérage du mythe, dans le texte écrit. Le mythe faisant office d'analyse est le suivant :

« Un duel sans merci avait opposé Gbaon et Baongou dans une partie de « quatre cauris » ce dernier y avait perdu son argent », « sans doute aussi sa raison ; en dernier ressort il avait misé sa fillette Iayi, contre tout le gain de son adversaire », p.24 ; les deux parties étaient réunies tôt le matin : d'un côté, Gbaon et ses deux témoins Wonitor et Iviel, de l'autre Baongou et son père Gann ; Baongou, c'est toi qui a voulu cette rencontre, nous t'écoutes je l'ai voulue dans l'intention de réguler définitivement mon contentieux avec Gbaon, au sujet de ma fille Iayi , Je voudrai m'acquitter de ma dette », p.142.

Le mythe du jeu de quatre cauris représente le mythème nodal du récit enfoui dans la trame narrative de l'œuvre *Larmes de tendresse* pour donner le mythe littéraire. Ce récit narratif parlé constitue l'élément central autour duquel se noue, débute, se développe et se dénoue l'intrigue dans la narration du récit. Dans l'univers diégétique, le narrateur homodiégétique montre qu'il est question d'un jeu du hasard qui opposa deux vieux Gbaon et Baongou dans un duel acharné. Ce dernier, Baongou, y avait misé tous ses biens et avait perdu. Tétanisé par la rage de vaincre son adversaire Gbaon et dominé par la perte de la raison, il va miser sa fillette Iayi qui n'avait que l'âge de deux ans dans le but de récupérer ses biens misés pour devenir vainqueur. Mais contre toute attente, il sort perdant dans ce duel car Gbaon joua et gagna aisément le pari en présence de ses deux témoins Wonitor et Iviel et Gann, père de Baongou. De ce récit narratif va naître les différentes péripéties qui vont alimenter la narration et l'intrigue dans l'œuvre *Larmes de tendresse*. Le mythe connaît une autre mouture dans la société de référence, c'est-à-dire dans la communauté ethnolinguistique dagara. En effet, Borbyan SOMÉ explique que le *gbaon* (cauris) est apparu chez les Dagara dans des situations de dispute face à un héritage. C'est donc de là que naquit le mythe du jeu de quatre cauris. Le mythe recueilli auprès de Saansoa KAMBIRÉ expliquant l'origine du jeu de quatre cauris se présente comme suit :

« Autrefois le jeu de quatre cauris n'existait pas chez les Dagara. Mais un jour l'ancêtre des Dagara, le père de famille très nanti, rendit l'âme et laissant derrière lui toute sa richesse (bétail, or, argent, etc.). Or, dans la société dagara, si un père venait à mourir, il léguait sa fortune soit à un de ses fils biologiques, soit à un de ses neveux. Cette fortune, avant d'être partagée doit avoir un héritier à qui appartiendra la plus grande partie. Les enfants du défunt se rivalisaient, les neveux aussi. C'est ainsi que les membres de la famille se sont réunis et quatre (04) cauris ont été choisis et chacun des enfants (fils du défunt ou neveux de défunt) devrait les jeter à terre. En cette circonstance, c'est le langage des cauris à travers leur position qui devait les départir. Et le gagnant aurait un droit incontestable sur les biens. Aux dires de Saansoa, les quatre cauris représentent chacun à la fois les quatre points cardinaux (l'Est, l'Ouest,

le Nord, et le Sud) et les quatre éléments essentiels de la nature (la Terre, l'Eau, l'Air, et le Feu). En jetant ces quatre cauris, le jeteur prend à témoin les quatre éléments de la nature et le résultat est indéniable en tenant ces propos : si, en jetant, les quatre cauris restent fermés ou ouverts à trois reprises, le jeteur a gagné. Si deux (02) de ces cauris sont ouverts, il doit reprendre le jet. Si trois des quatre cauris sont fermés et le quatrième est ouvert ou si trois des quatre cauris tombent ouverts alors que le quatrième cauris est fermé, l'intéressé a perdu et il est écarté des biens à hériter. Les cauris furent jetés à tour de rôle à la présence de toute la famille ; un des neveux remporta ainsi le pari. Le neveu, qualifié de (*gbaon-dirè*), le gagnant par droit coutumier hérite les biens de son oncle paternel et partagea une moitié avec ses frères. C'est ainsi que le jeu de quatre cauris s'est introduit dans la société dagara<sup>1</sup> ».

Quelle lecture peut-on faire des deux versions du mythe sous l'angle de la signification du récit ? L'approche des deux moutures du mythe du jeu de quatre cauris celle tirée de l'ouvrage et celle collectée auprès des détenteurs de la tradition orale se perçoit sous deux aspects.

D'une part, il est question de s'appesantir sur les aspects de convergence entre les deux versions du mythe. L'usage des cauris comme matériaux de jeu dans les deux récits. Partant de là, elles présentent des situations de départ où le récit fait des révélations sur un jeu à quatre cauris qui met aux prises deux individus en face d'un gain d'où il faut relever le défi de la confrontation et rentrer en possession des biens. Dans l'univers romanesque, on peut retenir « *Un duel sans merci avait opposé Gbaon et Baongou dans une partie de « quatre cauris »* » et dans le récit collecté auprès des détenteurs, il apparaît également qu'il est question du partage d'héritage entre un des fils biologiques et un des neveux après la mort d'un père. L'on peut désigner cette concurrence par duel en ce sens qu'il met aux prises deux entités ; ce duel obligea la famille à recourir au jeu de quatre cauris afin de les départager permettant à chacun d'entrer en possession de son héritage. Les extraits ci-dessous sont éloquentes :

« C'est ainsi que les membres de la famille se sont réunis et quatre (04) cauris ont été choisis et chacun des enfants (fils du défunt ou neveux de défunt) devrait les jeter à terre. En cette circonstance, c'est le langage des cauris à travers leur position qui devait les départir. Et le gagnant aurait un droit incontestable sur les biens ».

De ce récit, l'on note que les cauris qui autrefois servaient comme monnaie d'échange dans les sociétés traditionnelles africaines ont, au fil du temps, été dévalorisés et associés à un jeu de société dénommé « jeu de quatre cauris », une pratique sociale inhérente au peuple dagara. Il apparaît alors une désacralisation ou une *réculturation* des pratiques liées aux cauris en vue d'en faire un objet d'usage vil à savoir le jeu. D'autre part, des éléments de différenciation sont repérables dans le mythe du jeu de quatre cauris et analysables sous l'angle de la mythocritique par le recours à ses méthodes notamment la réflexibilité et l'irradiation. En effet, une lecture des deux versions du récit du jeu chez les dagara laisse transparaître des variations en lien avec le contexte de narration. Le mythe rendu par les détenteurs de la tradition fait référence à une situation de douleur, la perte d'un être cher alors que celui de l'univers romanesque n'évoque que le retrait de Iayi à Tante Pognan pour le vieux Gbaon. Il faut noter une antinomie des contextes de narrations : le deuil et le jeu. Il

<sup>1</sup> Jean de Dieu SOMÉ, conteur traditionnel à koper.

s'agit d'un jeu de hasard qui prend une tournure sérieuse aboutissant ainsi à la perte des biens et Iayi au vieux Baongou. Il convient de notifier qu'il est question de la banalisation du sérieux pour ce qui est de la société de référence et du sérieux du banal dans l'univers diégétique. Dès la situation initiale du mythe collecté, on peut constater la quasi inexistence du jeu de quatre cauris chez les dagara. Il se serait donc apparu dans des situations de rivalités entre neveux et fils du même père pour des questions d'héritage. Dans la société traditionnelle, la répartition de l'héritage dans les familles apparaît comme un sujet complexe qu'il faut traiter avec délicatesse afin que personne ne soit lésée. Les extraits suivants l'illustrent :

« Autrefois le jeu de quatre cauris n'existait pas chez les Dagara. Mais un jour l'ancêtre des Dagara, le père de famille très nanti, rendit l'âme et laissant derrière lui toute sa richesse (bétail, or, argent, etc.). Or, dans la société dagara, si un père venait à mourir, il léguait sa fortune soit à un de ses fils biologiques, soit à un de ses neveux. Cette fortune, avant d'être partagée doit avoir un héritier à qui appartiendra la plus grande partie. Les enfants du défunt se rivalisaient, les neveux aussi... »

Dans cette situation de confusion emprunte de rivalité et présageant une crise en gestation, un mécanisme de répartition des biens à hériter fut alors proposé par les anciens, les ancêtres dagara. La clef de répartition tenant lieu de consensus ainsi trouvée fut le jeu de hasard par le truchement des cauris. Cela se lit par l'entremise des textes ci-dessous : « *C'est ainsi que les membres de la famille se sont réunis et quatre (04) cauris ont été choisis et chacun des enfants (fils du défunt ou neveux de défunt) devrait les jeter à terre. En cette circonstance, c'est le langage des cauris à travers leur position qui devait les départir.* » En fait, ces extraits du mythe, outre les informations apportées sur l'origine du mystère du jeu de quatre cauris révèlent les mécanismes traditionnels de gestion des litiges familiaux et sociaux dans les sociétés traditions africaines en général et particulièrement celles dagara. Cela nous autorise à affirmer que le mythe est la manifestation de l'événement qui l'a vu naître. Il participe de fait, à l'établissement des lois, fonde des valeurs sociales permettant d'assurer l'équilibre des sociétés et du vivre ensemble. Mircea ELIADE (1957, p. 34) souligne dans ce sens que : « *le peuple Arborigène du sud-Est de l'Australie pratique la circoncision à l'aide d'un couteau de pierre parce que c'est ainsi que ses ancêtres mythiques le lui ont appris* ». L'analyse des situations contextuelles du récit rendu par les détenteurs montre que les cauris participent à la création des conditions de paix favorables au vivre ensemble harmonieux, à la cohésion au sein de la famille de l'ancêtre décédé. Ainsi, le jeu constitue un symbole de paix pour les dagara dans la société de référence. Or, dans l'univers romanesque, le jeu des cauris ou simplement les cauris deviennent sources de conflits, de séparation de famille et d'exil. Pour preuve Baongou, privé de ses biens et de sa fille Iayi, a dû s'exiler en Côte d'Ivoire dans l'espoir de revenir rembourser les trois (03) bœufs à son adversaire de jeu (Gbaon) et retirer sa fille Iayi mise comme gage. Ils ont contribué également à la séparation de couple comme ce fut le cas de la famille Traoura avec l'abus sexuelle de Iayi par Monsieur Traoura, du mariage forcé de Iayi en la retirant dès la fleur de l'âge à tante Pognan pour un septuagénaire Gbaon.

Le symbole du jet des quatre cauris afin de désigner l'heureux bénéficiaire des biens du défunt père de famille par les anciens de la communauté dagara met en scène les prémices de la divination ou la consultation par les cauris. En effet, le jeu des cauris apparaît dès lors comme un élément de ritualisation ou de divination entouré de mystères, un mystère éclairé

par le mythe du jeu de quatre cauris. Pierre BUNEL montre à ce propos que (1992, p.19), « c'est précisément du mystère que va naître le mythe ». De la pensée BRUNEL, il se dégage ici l'intention du mythe d'expliquer le mystère du jet des quatre cauris. On pourrait donc retenir que le mythe du jeu de quatre cauris rendu par les traditionalistes dagara contribue à la socialisation grâce à sa fonction de rapprochement des hommes en lieu et place de les diviser. L'usage des cauris permet d'exorciser le mauvais sort et s'attirer la chance afin d'obtenir les grâces que sont les *héritages*, les *biens légués* par l'ancêtre. Le jeu de quatre tel que rendu ne saurait se résumer à un simple délassement dont le but serait de soutirer de biens à d'autres citoyens à l'image du vieux Baongou qui a perdu et ses biens et sa fille. L'étude du mythe romanesque permet de cerner le caractère pernicieux, déshumanisant et avilissant du jeu. En effet, utilisé pour apaiser et unir les hommes et la famille dans le mythe collecté, il finit par être un objet de tension dans la communauté du texte. Il est un élément déclencheur de l'intrigue, c'est-à-dire la chose qui va perturber le rêve des jeunes amoureux Biin et Iayi et la quiétude familiale chez Tante Pognan et sociale avec le départ du vieux Baongou pour la Côte d'Ivoire. Le jeu de quatre cauris perd sa fonction de réconciliation et d'apaisement, sacrée hérité du mythe anthropogénique de la culture traditionnelle orale. Il convient de parler de désacralisation des cauris ou leur substitution par l'argent dans la société dagara à travers leur usage dans la narration romanesque comme éléments ludiques. Ainsi, le constat qui se dégage, c'est que le récit mythique traditionnel vrai et sacré est objet de déculturation ou de *réculturation* par l'auteur Ansomwin Ignace HIEN pour donner une esthétique moderne. Il réadapte, recrée les textes de la littérature orale dans la littérature écrite dans un souci esthétique et de conservation des données. À ce sujet, Pierre N'DA montre dans la préface de l'essai de Roger TRO DEHO (2006, pp. 10-11) que : « Maurice Bandaman[...], a choisi délibérément d'écrire, lui aussi, le roman « à l'africaine » en puisant systématiquement dans la tradition africaine et en usant formellement des ressources de la littérature orale tout en adoptant et adaptant aussi les nouvelles techniques ».

Le dénouement de la narration dans la trame du récit romanesque laisse entrevoir une fin heureuse où la réconciliation devient le leitmotiv des différents acteurs. Ainsi, après les différentes péripéties du récit marquées par les mésaventures des personnages et les mésententes qui troublaient l'ordre social, une conférence internationale à portée spirituelle sur la paix est tenue afin de restaurer les mœurs. La paix sociale érodée par le malencontreux jeu de quatre cauris est restaurée par la conférence et sema des graines d'amour, de tolérance, de pardon et de solidarité dans les cœurs et les esprits blessés. Ainsi, la famille Traoura se réconcilia de la malencontreuse aventure survenue entre Monsieur Traoura et Iayi. Baongou rentra de la Côte-d'Ivoire et remboursa sa dette au vieux Gbaon. Le vieux Gbaon et son fils Biin se réconcilièrent, Iayi et Biin réalisèrent leur projet de mariage au bonheur des deux familles. La cohésion sociale se renouvelle. L'étude des deux versions du récit mythique annonce une situation finale analogue et heureuse. Dans la version du mythe collecté, il ressort que les cauris sont jetés et le neveu fut déclaré héritière des richesses laissées par l'ancêtre au bonheur de tous comme il sied de le remarquer par l'entremise des extraits :

« Les cauris furent jetés à tour de rôle à la présence de toute la famille ; un des neveux remporta ainsi le pari. Le neveu, qualifié de (*gbaon-dirè*), le gagnant par droit coutumier hérite les biens de son oncle paternel et partagea une moitié avec ses frères. C'est ainsi que le jeu de quatre cauris s'est introduit dans la société dagara »

Ainsi, la justice fut établie et la distribution de l'héritage s'est opérée dans un climat d'harmonie et de paix entre les différents protagonistes pour le récit mythique. Le mythe littéraire rendu par Ansomwin Ignace HIEN qui a amorcé les différentes péripéties dans l'univers diégétique du roman, finit par nouer l'intrigue du récit créant une nouvelle situation finale de cohésion entre les cœurs brisés. Les différents mariages entre Biin et Iayi, le couple Traoura scellés et le vieux Baongou de retour de la Côte d'Ivoire solda sa dette envers Gbaon et retira Iayi. Par ce symbolisme impressionnant, le narrateur auteur et homodiégétique se fait défenseur des mœurs et valeurs de sa communauté ethnolinguistique dont celle dagara. En partant du jeu de hasard à une société de paix en passant par des péripéties comme le souligne le jeu de quatre cauris dans le récit traditionnel, il appelle de tous ses vœux à la sacralisation des cauris, au renforcement de l'amitié et de la cohésion sociale, à l'harmonie entre les membres de la famille. L'auteur se fait défenseur de la justice traditionnelle et participe à sa promotion et sa valorisation. Le jeu des cauris se doit de concilier les positions, procurer la paix et le vivre ensemble harmonieux dans les familles. C'est ainsi qu'il assumera sa fonction sociale comme cela transparait dans le récit mythique rendu par les dépositaires de la tradition orale dagara.

### Conclusion

L'étude du mythe du jeu de quatre cauris sous l'égide de la mythocritique, nouvelle tendance d'analyse des mythes pris comme texte de la tradition orale et texte inscrit dans l'univers diégétique du récit romanesque permet de noter plusieurs considérations sur le mythe à savoir le mythe orignal, mythe littéraire, l'*hypermythe* et l'*hypomythe*. De la contribution, il ressort que le mythe se définit par ses différentes versions collectées. Il n'existe pas de version originale du mythe car il se définit par l'ensemble de ses moutures notamment les mythèmes. Il apparait de l'étude des deux moutures que le jeu de quatre cauris, une issue de la tradition orale dagara et une autre tirée de l'œuvre *Larmes de tendresse*, deux constations sur des aspects de convergences et des aspects de divergences avec des dénouements identiques ont été relevées. Ainsi, le mythe du jeu rendu par les traditionnalistes révèle la genèse du jeu de quatre cauris chez les dagara. Un certain nombre de précipités mythémiques apparaissent sous forme de valeurs symbolisant l'équité, la justice sociale, la réconciliation, la paix, l'amitié, la cohésion sociale, la ritualisation, la divination. Dans l'univers diégétique du roman, d'autres mythèmes ressortent du mythe ; ils symbolisent les tensions sociales car les cauris ne jouent plus pleinement leurs fonctions. Ils constituent un élément qui amorce les conflits en ce sens qu'ils perturbent la quiétude familiale, la paix, l'amitié, la cohésion sociale. Il apparait donc une opposition entre nature et culture afin de mettre en exergue la vérité sociale. Ainsi, on peut soutenir que les cauris dans le mythe fonctionnent comme un code sémiotique dans la sphère de sens et signe qui se perçoit à un double niveau dans le système textuel par sa symbolisation en tant que texte sacré tiré de la tradition orale et texte syncrétisé, *réculturé* et *déculturé* introduit dans la trame narrative du récit romanesque. Ansomwin Ignace HIEN irradie les pratiques socio-culturelles qui conditionnent, alimentent le vécu et l'environnement de son œuvre.

### Références bibliographiques

- BA A H. (1981), Tradition vivante, histoire générale de l'Afrique, tome 1, Paris, jeune Afrique/UNESCO.
- Brunel P. (1992), Mythocritique : Théorie et parcours. Paris : PUF, Coll. « Écriture ».

- Durand G. (1972), *Le Voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre*, Romantisme 4. Paris, Flammarion.
- Durand G. (1979), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg International.
- Eliade M. (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard.
- Eliade M. (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Folio).
- GENETTE G. (1992). *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais ».
- Huet-Brichard M-C. (2001), *Littérature et mythe*. Paris : Hachette.
- Kane M. (1973), « Sur la critique de la littérature africaine moderne », In *le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé, tenu du 16 au 20 avril.
- Kane M. (1977), *Roman africain et tradition*, thèse d'État, Université de Lille, Lettres et sciences humaines.
- Ouattara V. (2011), « Analyse des fondements culturels du roman burkinabè : Larmes de tendresse », in *CAHIER du CERLESHS TOME XXVI, N°38*, février.
- Ouattara V. (2013), « Crépuscule des temps anciens de Nazi Boni au regard de la mythocritique », in *Wiiré, revue de langues, Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales*, n°00, octobre.
- Sellier P. (1984), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire », in *Littérature*.
- Sissao A. J. (2009), « Oralité et écriture : la littérature face aux défis de la parole traditionnelle. [Burkina Faso] », ISBN 978-2-9520054-4-9.
- TRO DEHO R. (2006), *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Approches littéraires