



**Bernard ZADI Zaourou**  
**dans la chaîne générationnelle ivoirienne et africaine :**  
**synopsis d'une dramaturgie du lien**

**Dominique TRAORE**  
**Université de Cocody**

**Introduction**

Nous entendons à partir de son œuvre dramatique, situer l'écrivain Bernard Zadi Zaourou dans la chaîne générationnelle ivoirienne et africaine. Pour nous, cet auteur multidimensionnel sert de pont aux différentes générations. Et si Bernard Zadi Zaourou est ainsi perçu comme un grand carrefour, véritable lieu de rencontres transgénérationnelles, c'est bien parce que, dans chacune de ses pièces, on retrouve un pan de la parole poétique africaine traditionnelle mais aussi la présence de règles régissant la création théâtrale européenne. S'y enracine également des formes comme les spectacles humoristiques, des productions littéraires néo-orales urbaines telles que le « zougou », le « rap » et le « slam » qui se développent depuis quelques années déjà, autour du « nouchi » une langue véhiculaire bien connue dans notre pays.

Trois éléments nous permettront de montrer comment l'écriture du Maître du Didiga, que nous considérons comme relevant d'un théâtre-trait-d'union, opère à travers les enjeux dramaturgiques, la langue et la dimension idéologico-politique.

**I- Le lien à travers les enjeux dramaturgiques de l'écriture théâtrale « zadienne »**

Par dramaturgie, nous entendons l'ensemble des techniques par lesquelles se font la composition et l'analyse de l'œuvre théâtrale, considérée d'un point de vue totalisant comme étant à la fois texte et mise en scène.<sup>1</sup> Elle est, dans la conception et la pratique dramaturgique de l'écrivain ivoirien, une sorte de zone d'intersection rassemblant des données esthétiques et culturelles empruntées aussi bien au monde africain qu'occidental. Sur ce fondement, les œuvres

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Ryngaert définit le concept de dramaturgie comme étant l'ensemble des techniques servant à la composition et à l'analyse des œuvres théâtrales considérées d'un point de vue totalisant comme étant à la fois texte écrit et mise en scène. Il écrit : « A l'origine, « art de la composition des pièces de théâtre », la dramaturgie étudie tout ce qui constitue la spécificité de l'œuvre théâtrale dans l'écriture, le passage à la scène et la relation au public. Elle travaille donc à articuler l'esthétique et l'idéologique, les formes et le contenu de l'œuvre, les intentions de la mise en scène et son accomplissement. La dramaturgie contemporaine repère les évolutions formelles et leurs relations aux idées et à la société. » Cf. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 176.



théâtrales créées par Bernard Zadi Zaourou servent de point d'attache à une pluralité de peuples et de classes d'âge. Avant l'avènement du Didiga, on a souvent reproché à l'auteur les connivences de son écriture avec les canons classiques européens notamment français. Lors d'un débat organisé autour de la pièce *Les Sofas*, le samedi 18 mars 1972 au théâtre de la cité d'Abidjan, Bernard Zadi Zaourou n'a pas caché son exaspération face à cette critique liée au mimétisme dramaturgique dont il serait coupable :

*Mais enfin, [s'exclama-t-il] qu'entend-on par « classicisme » ? Comparer un auteur africain à Corneille, c'est flatteur et insultant ! Serait-il un plagiaire ? On m'a dit que c'était cornélien à cause des longues tirades et puis à cause du conflit entre amour paternel et amour patriotique, et puis à cause du style... Toujours Corneille, fourré partout <sup>2</sup>.*

On peut comprendre l'agacement de l'auteur devant de telles observations de nature à nier d'une certaine façon le travail de création qu'il a entrepris.

C'est vrai que dans des pièces comme *Les Sofas*, *L'Oeil*, *La Tignasse*, *Kitanmadjo* et même *Le Secret des Dieux*, on perçoit clairement les traces de la communication théâtrale héritée d'Occident. Non seulement ces œuvres admettent de nombreuses tirades, mais elles s'articulent autour d'un dialogue construit à l'image du bel animal aristotélicien et qui est le socle à une progression rassurante de la fable vers un dénouement certain.

En l'espèce, *Les Sofas* met en scène le conflit qui oppose le prince Karamoko à son père Samory Touré quant à l'attitude à adopter devant la force d'occupation que constitue la France. Alors que le souverain-père entend rallier son fils à l'irréversible option de la guerre, celui-ci campe sur son choix de négocier la paix, seule voie pour échapper à la puissance de frappe de l'armée ennemie. Quand le père fait tuer le fils pour trahison, le général Archinard déclare la guerre à Samory Touré qu'il réussit à vaincre sans pour autant porter la moindre atteinte au génie militaire de ce résistant africain à la colonisation. C'est autour de ce fait divers du fils indigne châtié par son père que s'édifient les différentes péripéties de la pièce ainsi que les composantes structurelles de l'œuvre. Le but ultime étant —on l'aura compris— de mettre en évidence la geste de Samory et de ses Sofas :

*L'ennemi [écrit le dramaturge dans l'épilogue] s'était juré d'en finir, juste en quelques semaines. Il guerroya sept ans ; sept années longues et longues ; quatre-vingt-quatre lunes pendant lesquelles le peuple mandingue accumula faits et gestes et se couvrit de gloire. Longtemps encore le monde se souviendra des Sofas car immortels furent leurs exploits et sublime leur exemple. Jusqu'à ce*

---

<sup>2</sup> Bernard Zadi Zaourou, in *Fraternité Matin* du 21 Mars 1972.



*jour, leur souvenir rougeoie comme flamme éternelle au cœur du simple berger des savanes et jusque dans les contrées forestières d'Eburnie.*  
(*Les Sofas*, Epilogue, p. 61).

*L'œil*, c'est également une succession de répliques autour d'une transaction impensable : l'achat d'un œil vivant de pauvre (la femme de Djédjé) pour remplacer un autre œil de riche (la femme de Sôgôman Sangui), mort celui-là. Si *La Tignasse* concentre différentes trames dramatiques, celles-ci ne tiennent que par le tressage d'énoncés bien montés, résultant d'une coopération parfaite des personnages, partenaires à la communication théâtrale. Que ce soient l'histoire de la guérison d'Esmel, jeune étudiant en médecine par celui que Bernard Zadi Zaourou appelle le « *vieil initié, sage parmi les sages : GONDO TIA* » ; celle des marabouts-escrocs que sont la voyante et Karamôkô ou encore celles de la soutenance du doctorat d'Esmel et de ses retrouvailles avec L'homme-à-la-tignasse, tous ces récits obéissent à ce même principe fondateur. Il en est d'ailleurs de même pour *Kitanmadjo*, cette sorte de conte dramatique qui, à la faveur d'un enchaînement cohérent des répliques, retrace le parcours initiatique du héros éponyme. En toute logique, le généreux chasseur Kitanmadjo apparaît comme un modèle pour le peuple après avoir mis à nu les mensonges du chef Blé, devenu riche à la suite d'une campagne d'espionnage par laquelle il a réussi à briser le pacte d'amitié scellé entre Kitanmadjo et l'ogre, son maître d'initiation et à faire main basse sur le trésor commun, caché dans la forêt.

Il s'ensuit que par une architecture classique du dialogue, véritable pôle de rattachement à l'histoire du théâtre en général et du théâtre africain francophone moderne en particulier, l'un des versants dramaturgiques de l'écriture « zadienne » se pose comme le creuset d'une jonction possible entre les générations. Le choix que fait l'auteur d'agencer ainsi les répliques devient un signe manifeste de son ouverture au monde car le système dialogique mis en œuvre au sein des pièces est le dénominateur commun à plusieurs textes créés par divers auteurs et reçus par plusieurs lecteurs-spectateurs d'ici et ou d'ailleurs. En cela, cette option esthétique de l'auteur traduit non plus un signe de mimétisme dramaturgique mais plutôt et de façon dialectique un outil permettant le brassage des générations et des peuples.

Aussi, le théâtre de Bernard Zadi Zaourou, rapproche-t-il l'homme d'aujourd'hui d'un pan de la tradition africaine dans ce qu'elle peut avoir de spécifique. Déjà, les premières pièces du dramaturge donnent à voir un circuit triangulaire du dialogue, emprunté aux sociétés



africaines anciennes et bien distinct du trilogue<sup>3</sup>, développé par la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni dans un livre du même nom.

Bernard Zadi Zaourou fait partie des chercheurs qui ont théorisé et systématisé le fonctionnement triadique d'une forme particulière de parole qui, on le sait, n'intervient que chez les Africains noirs et dans des circonstances toutes aussi particulières. Si le circuit binaire de la parole est le principe de base à la communication entre les hommes, la circulation ternaire en est une exception qui se vérifie aisément, « *pour peu qu'il y ait risques de paroles profondes ou graves et lourdes de conséquences* »<sup>4</sup>, pour peu qu'on entre en communication avec le chef chez les Dioula de Kong par exemple, comme nous l'explique Jean Derive dans un article intitulé « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong »<sup>5</sup>. On l'aura compris, chez les Africains, le contexte de production d'un tel système dialogique correspond à des moments importants de la vie sociale. En dehors des cas précités, la parole ternaire peut intervenir en cas de décès pendant les assemblées et les cérémonies mortuaires ; en cas de mariage également<sup>6</sup>.

Une pièce comme *Kitanmadjo* est essentiellement structurée sur la base du dialogue triangulaire africain. En dehors des séquences de flash back aidant à éclairer des aspects du conflit fondant le procès qui oppose Kitanmadjo au chef Blé, la plupart des autres séquences admettent un fonctionnement triadique du dialogue. Dès les premières pages de l'œuvre, l'auteur indique clairement au lecteur-spectateur les conditions et les règles qui régiront cette communication à trois pôles :

*La place du village. Entrée du Chef qui s'installe. L'Attounglan cesse de parler. A l'arrière-plan, disposés en demi-cercle, les villageois. A l'avant plan, également disposé en demi-cercle, les notables. Un peu plus avant, juste devant les notables, l'agent rythmique (c'est lui qui reçoit et distribue la parole) ; encore plus avant, côté gauche, le chef du village (autour de lui quelques notables richement vêtus, et son espion) ; côté droit, le chef de la génération de Kitanmadjo entouré de quelques jeunes gens*

---

<sup>3</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni définit le trilogue comme « *un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os (trois « locuteurs » donc, plutôt que trois « énonciateurs », ces locuteurs pouvant tout de même à l'occasion se présenter comme des instances collectives mais fonctionnellement homogènes).* » (Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni et Christian Plantin (sous la direction de), *Le trilogue*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1995, p. 2) On perçoit parfaitement à travers cette définition, la ressemblance entre les deux formes concernées. Toutefois, nous avons montré dans notre thèse de doctorat que si le dialogue ternaire et le trilogue ont en commun l'intervention de trois instances communicatives, tout semble les séparer. (Cf. *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française* (Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 215-223)

<sup>4</sup> Bernard Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1978, pp. 142-143.

<sup>5</sup> Jean Derive, « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong » in *Les voix de la parole, Journal des africanistes*. Tome 57, fascicule 1-2, Paris, CNRS et CNL, 1987, p. 23.

<sup>6</sup> Sur ce point on pourra consulter l'article d'Elisabeth Ranc intitulé « La parole dans le mariage malinké » (in *voix de la parole, Journal des africanistes*. Tome 57, fascicule 1-2, Paris, CNRS et CNL, 1987, pp. 31-43)



*parmi les plus influents de la génération...Kitanmadjo est parmi la foule. Dans le demi-cercle que forment les villageois, hommes et femmes sont mêlés. Aucun enfant n'est admis à l'assemblée. (Kitanmadjo, p. 103).*

Il en résulte clairement que le prototype même du cadre où prospère la parole triangulaire est le forum ou l'assemblée villageois(e), que l'on appelle communément et quelquefois péjorativement la palabre. La palabre ne saurait être assimilée à une sorte de foire au cours de laquelle s'entrecroiseraient des paroles à tout venant, donnant lieu à un vacarme total. Bien au contraire, elle obéit à une organisation très stricte de la prise de parole et de sa circulation. On mesure clairement le sérieux et la rigidité d'un tel système dialogique dans ce fragment de *La Tignasse* :

EDJM (Après avoir marqué un temps de silence). — Dis lui, Esmel...  
ESMEL. — Oui.  
EDJM. — Que je ne sais pas combien de fois j'aurai prononcé son nom avant d'arriver à la capitale.  
ESMEL — Oui.  
EDJM — Si au petit matin, il entend des coqs chanter...  
ESMEL — Oui.  
EDJM — Dis lui que c'est moi qui le remercie.  
ESMEL — Oui.  
EDJM — Que s'il entend le coq de pagode au lever du soleil...  
ESMEL — Oui.  
EDJM — Dis-lui que c'est moi qui le remercie.  
ESMEL — Oui.  
EDJM — Dis-lui que s'il entend sur le chemin de son champ le touraco appeler la pluie...  
ESMEL — Oui.  
EDJM — C'est encore moi qui remercie Gondo.  
ESMEL — Oui.  
EDJM — Dis-lui tout cela mon petit, avant que je continue. Dis-le lui.  
ESMEL — Ma mère te remercie, Gondo. Infiniment.  
GONDO (quelque peu gêné et acquiesçant de la tête). — Je salue ta mère et le père ESMEL. Je les salue vraiment. Je les salue infiniment.  
ESMEL — Mère, Gondo te salue. Infiniment. Il salue de même le vieux. Infiniment.  
(*La Tignasse*, Tableau IV, pp. 27-28)

Le contexte de ce dialogue à trois est bien simple et met en présence des personnages qui se connaissent suffisamment pour qu'il n'existe pas entre eux des mesures protocolaires. D'ailleurs au début du Tableau IV, s'engage entre Edjm et Gondo, une communication directe, binaire :

GONDO — Ma sœur, voici ton fils. Tu me l'avais confié, il y a trois mois. Je te le rends, rasé, plus frais qu'un fruit mûr et plus vigoureux qu'un jeune buffle. [...] Ton fils, ma sœur, je ne sais quel nom lui attribuer. J'en fais mon ami et mes prières l'accompagneront toujours.

[...]



EDJM — (Elle fouille calmement dans le vieux sac qui ne la quitte jamais et en sort une bourse en tissu pagne ; elle la dépose devant elle, l'ouvre tout aussi calmement et en sort, après en avoir vérifié le montant, une petite liasse de billets de banque).

LA MÊME — Gondo, mon frère, merci. Ce que je te donne là n'est rien. [...]  
[...]

GONDO (souriant mais très sérieux). — Ma sœur, c'est l'homme qui crée l'argent et je viens de découvrir ce que j'appelle, moi, un homme. (un temps). Et puis, de toutes façons, jamais je n'aurais accepté tout cet argent ! Mon père m'a dit que ma main perdrait toute efficacité si je cherchais à m'enrichir au dépens d'un malade. (Il retire de la liasse un billet symbolique et remet la liasse à Edjm affarée).

Ces deux partenaires à l'échange verbal (Edjm et Gondo) paraissent entretenir des liens de familiarité évidente. D'ailleurs, ils s'appellent mutuellement « *mon frère, ma sœur* ». Pourtant, la situation de communication prend un caractère particulier et sérieux dès lors que le Maître d'initiation-guérisseur Gondo refuse l'argent que lui propose Edjm, en vue de lui témoigner sa reconnaissance. Cet acte de Gondo, change la nature des remerciements de Edjm qui, du coup, revêtent une dimension presque sacrée à la mesure justement du « miracle » que vient de produire Gondo, c'est-à-dire ramener à la vie son unique fils Esmel, frappé, si on s'en tient au diagnostic du Professeur Dégui, médecin et directeur de thèse d'Esmel, d'une « *PA — RA — PLE — GIE... Paralysie des deux membres inférieurs pouvant être due à une polynévrite.* » (Tableau VI, p. 43). Dans de telles circonstances, Edjm réalise qu'elle ne peut plus s'adresser aussi directement à Gondo. Elle sait que dire merci dans ce contexte singulier, devient inhabituel et requiert la prise en compte d'un agent régulateur de la parole qu'elle émet en direction de son bienfaiteur. Esmel qui, au départ n'intervenait pas dans la communication, est invité à s'y engager, moins comme le fils mais plus en tant qu'agent-régulateur de cet échange singulier.

En faisant intervenir le dialogue triadique africain dans la construction de l'œuvre dramatique comme il l'a fait dans *Kitanmadjo* et, à un degré moindre, dans *La Tignasse*, l'écrivain ivoirien pose un acte majeur dans l'histoire du théâtre africain, du moins francophone. Là encore, il sert de pont entre deux générations : celles de la Négritude et la Post-Négritude. En effet, il prend à son compte l'un des objectifs essentiels de la Négritude : réhabiliter l'homme noir à travers l'affirmation et la promotion des valeurs qui lui sont propres. Si les pionniers de ce mouvement historique n'ont atteint qu'idéologiquement cet objectif — ce qui n'est pas rien pour la fondation d'une conscience historique — un auteur comme Bernard Zadi Zaourou, justement par l'utilisation dans les œuvres de la parole ternaire africaine en tant que mode de communication spécifique aux Africains, essaie de donner une forme concrète au projet « négritudien » dans le domaine de l'écriture, de la dramaturgie prise au sens de poétique du



texte théâtral. De ce fait, l'écrivain ivoirien figure au nombre de ceux qui ont posé les jalons de ce qui pourrait permettre un jour, peut-être, d'établir une poétique africaine du texte littéraire en général et du texte théâtral en particulier. D'ailleurs, avec l'expérience de Didiga-théâtre traduisant sur la scène l'esthétique du même nom, Zadi pousse plus loin sa quête de formes endogènes susceptibles d'aider à entrevoir une identité singulière au genre théâtral tel que se l'approprient les créateurs africains. A l'intérieur des pièces comme *Le Secret des Dieux*, *La Termitière* et *La guerre des femmes*, il fonde sa créativité sur l'« *instabilité de structures extrêmement versatiles avec des changements imprévus de codes et de canons* », sur un « *éventail de symboles appartenant [au monde des initiés], tournant autour d'un personnage mythique, aux valeurs épiques, sorte d'intermédiaire entre les morts et les vivants : Djergbeugbeu* »<sup>7</sup>. Du coup, d'un théâtre de la parole on passe à un théâtre du corps où la danse, la musique et la chorégraphie occupent une place de premier plan. Avec ce triptyque didiguesque, la dramaturgie « zadienne » nous relie, d'une certaine façon, au monde traditionnel puisqu'elle nous donne le reflet du théâtre total d'autrefois, véritable synthèse et carrefour des autres arts. A ce stade de l'analyse, il ressort que l'écriture dramatique de Bernard Zadi Zaourou sert de jonction aux différentes générations en ce qu'elle interroge à la fois le classicisme français, la Négritude, la Post-Négritude. Mais cette écriture ne se limite pas seulement à ces éléments. Dès la fin des années 70, elle faisait un large écho des générations de la post-indépendance, celles du « zouglou », du « slam » et même du « rap » par la consécration, au théâtre, d'une langue du ghetto, appelée le français de « Moussa ».

## II- Le Lien par la langue du ghetto ivoirien : le français de « Moussa »

Nous considérons Bernard Zadi Zaourou comme l'un des pionniers des littératures néo-orales urbaines qui, depuis quelques années, prospèrent dans nos cités et bien au-delà de nos pays africains. Or, pour connaître et comprendre les formes artistiques que sont le « zouglou » et la version locale du « rap » ainsi que du « slam », il faut nécessairement appréhender la langue qui leur a donné naissance et qui, en même temps, leur sert de véhicule : le « nouchi ». Jean Derive et Marie Jo Derive ont produit un remarquable article intitulé « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire » où ils définissent très

---

<sup>7</sup> Cf. Anna Paola Mossetto, « Introduction » in *Le Secret des Dieux*, Turin, Editions La Rosa, 1999, p. XV.



clairement cette variante du français populaire dans les zones urbaines de Côte d'Ivoire. Sous leurs plumes conjointes, on apprend qu'

*il existe dans la Côte-d'Ivoire urbaine un français populaire qui entretient des relations avec les autres « français locaux » d'Afrique de l'Ouest, mais qui s'en distinguent à la fois par des spécificités nationales et par une exceptionnelle vitalité qu'on ne rencontre à ce degré en aucun autre des pays francophones voisins. Il est en effet couramment et quotidiennement parlé par une très grande majorité de la population urbaine qui l'utilise comme lingua franca. Ce français populaire présente différentes variantes dont l'une est appelée « nouchi », langue des jeunes des villes. [...] Comme tous les parlers populaires, il abonde en « trouvailles » idiomatiques qui, transposées à la lettre dans une autre langue ou même dans un autre parler, ne sont compréhensibles que si on possède un certain nombre de codes culturels. La créativité en ce domaine est tout à fait remarquable et, ainsi qu'il est fréquent dans une pratique orale, les idiotismes se dévaluent aussi vite qu'ils naissent en fonction de l'actualité et des modes linguistiques.<sup>8</sup>*

Cette langue du ghetto a une histoire qui pourrait remonter au français populaire ivoirien ou français de « Moussa ». Koffi Kwahulé la désigne « *pidjin ivoirien*. »<sup>9</sup> Nous la considérons comme étant l'ancêtre du « nouchi » qui n'en est qu'une forme plus complexe. C'est justement à ce niveau qu'il faut reconnaître à Bernard Zadi Zaourou le rôle de précurseur des littératures néo-orales urbaines. Il a, dans des répliques entières et des échanges entiers, expérimenté de façon consciente et méthodique le français de « Moussa », parlé au sein des textes par des personnages censés représenter le peuple.

Entre autres procédés linguistiques, le français de « Moussa » tel qu'il enrichit le dialogue dramatique chez Zadi est un parler relevant d'importantes déformations phonétiques par rapport à la langue française de référence. Il se construit également grâce au concours de mots extraits de certaines langues locales notamment le Dioula « *qui, en ville* [écrivent Jean et Marie-Jo Derive] *fonctionne en distribution complémentaire avec les parlers du français populaire comme langue véhiculaire et inter-ethnique* »<sup>10</sup>. Du reste, une simple observation des noms empruntés aux langues des différentes régions de Côte d'Ivoire et d'ailleurs est bien le signe que les créations dramatiques de l'auteur transcendent largement les clivages ethniques et nationaux. Des noms comme Shéhérazade, Shariar, Mamie Wata, Mahié, Gôbô, Zouzou, pour ne prendre que l'exemple de *La Guerre des femmes*, montrent clairement la diversité de peuples, de cultures et de mythes qu'évoque l'auteur<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Jean Derive et Marie Jo Derive, « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire » in *Langue Française 144*, Paris, Larousse, 2004, p. 13.

<sup>9</sup> Koffi Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 208.

<sup>10</sup> Jean Derive et Marie Jo Derive, *loc. cit.*, p. 16.

<sup>11</sup> Il suffit de lire la note de l'auteur sur *La Guerre des femmes* (p. 7) pour s'en convaincre.





Bernard Zadi Zaourou n'est certainement pas le premier à avoir convoquer le français de « Moussa » au théâtre<sup>12</sup>. Mais il est incontestablement celui qui, avec *L'Oeil* et, dans une moindre mesure, *La Tignasse*, a fait sortir cette langue populaire de son milieu naturel de naissance, le Ghetto, pour la restaurer et l'instaurer dans un univers aussi étroit, aussi élitiste que celui des intellectuels.

Le mérite du Maître du Didiga est d'avoir eu le courage ainsi que l'affirme à juste titre Koffi Kwahulé d'« *utiliser le pidgin non plus de manière sporadique mais de façon systématique dans des tableaux entiers que seuls comprennent les « initiés » au « moussa »*, d'avoir cautionné de son autorité intellectuelle son utilisation, d'en avoir fait contrairement à ceux qui n'y voyaient qu'un moyen facile (exotique pour les lettrés qui forment le public de théâtre) de faire rire, d'en avoir fait un acte de refus à l'ordre, et surtout de l'avoir inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la réalité de la langue comprise par la majorité des Africains par rapport à la langue parlée au théâtre. »<sup>13</sup>

Il en résulte que l'écrivain ivoirien parvient à mettre en relation par le canal du théâtre des couches sociales que tout semble éloigner. Très tôt, il a réalisé que le peuple se met efficacement en scène dans ce qu'il a de plus essentiel : sa langue. En construisant le texte théâtral autour d'une langue du ghetto, d'une langue du peuple, il rend ce genre qui, comme d'autres, reste réservé à un groupe restreint de lettrés, davantage accessible à l'ensemble des catégories sociales. Si aujourd'hui les masses prennent d'assaut le palais de la culture d'Abidjan pour assister à tous les spectacles humoristiques, de « zouglo », de « rap » et de « slam » qui s'y programment chaque mois, on le doit en grande partie au Maître du Didiga.

### **III- Le lien par les enjeux idéologico-politiques de la production dramatique « zadienne »**

Bernard Zadi Zaourou écrit dans une note intitulée « A propos des Sofas », « [...] *Ne comprendra jamais le chant mystérieux de l'Afrique celui-là qui n'était pas à Boribana.* »<sup>14</sup> Nous n'étions pas à Boribana. Et pourtant, par le canal de l'ensemble des ses œuvres dramatiques, Boribana est arrivé jusqu'à nous. Si nous ne prétendons pas comprendre le « *chant mystérieux de l'Afrique* », nous pouvons affirmer en avoir un reflet, un écho. En effet, le théâtre « zadien » porte, de bout en bout, les traces d'une Afrique balafée par les griffes de l'histoire et

<sup>12</sup> Avant lui, ses aînés Germain Koffi Gadeau et Bernard Dadié l'avaient déjà fait.

<sup>13</sup> Koffi Kwahulé, *op. cit.*, p. 209.

<sup>14</sup> Cf. *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 11.



qui aspire à la liberté. L'écrivain ivoirien prend le parti d'une dramaturgie du lien qui, sur la base de cinq principes cardinaux qu'il édicte lui-même, dans la postface de *La Guerre des femmes*, rattache le passé lointain de l'Afrique à son actualité la plus récente :

- [...] 1) *S'inspirer de la tradition et non la proposer à la société d'aujourd'hui, telle quelle.*  
2) *Reconnaître que les anciens ont été géniaux en matière de création artistique mais n'éprouver aucun complexe vis-à-vis d'eux. Au contraire, prendre connaissance de leurs œuvres, en comprendre les fondements et canons esthétiques, créer du nouveau à partir des poncifs anciens.*  
3) *Comprendre que la création artistique n'est pas une activité ethno-sociologique et savoir manifester concrètement la liberté d'initiative sans laquelle il ne saurait y avoir d'art ni de créateur d'art.*  
4) *Ne pas être prisonnier de l'idéologie ancienne que servaient nos arts anciens.*  
5) *Tirer profit du brassage des peuples qui caractérise notre époque et ne pas hésiter à prendre aux autres cultures, africaines ou extra-africaines, ce qu'elles ont de mieux dans le domaine de l'art pour féconder notre propre imagination et créer des œuvres qui ne s'adressent pas qu'à la seule sensibilité du public africain.*  
*Tels sont nos principes.*<sup>15</sup>

Sur ce fondement, on perçoit l'idéologie et les options politiques du dramaturge. Les traditions africaines sont pour lui une source inépuisable. Cependant, vis-à-vis d'elles, il n'affiche jamais une admiration démesurée. A chaque niveau d'analyse, il les soumet au crible de la critique. En la matière, la *Tignasse* est une illustration parfaite. En y posant la problématique de la scientificité de la médecine traditionnelle africaine, l'auteur ne fait pas que reconnaître les vertus de la science d'un Gondo Tia, un sage guérisseur paysan ayant réussi à relever deux patients paraplégiques. Dans le tableau V de la pièce, il tourne également en dérision les soi-disant détenteurs de l'art divinatoire à travers le dialogue entre la voyante et le Karamôkô. De même, Zadi dénonce l'arrogance des médecins modernes africains et par ricochet de la classe intellectuelle en générale qui méprisent le monde paysan auquel il est nié d'office toute capacité de participer au progrès.

Toute la création dramatique de l'auteur est empreinte de ce regard lucide qu'il n'a de cesse porté aussi bien sur des us et coutumes des peuples africains que sur certaines valeurs modernes qui régissent nos sociétés hybrides actuelles. *Le Secret des Dieux*, *La Guerre des femmes* et *La Termitière*, on le sait, participent de cette vision forte de Bernard Zadi Zaourou.

On a l'impression que c'est à une distanciation, au sens « brechtien » du terme, que l'auteur invite le lecteur-spectateur. Celle-ci devient, en elle-même, le premier versant de la quête initiatique qui, à travers différentes facettes, sert de fil de trame à chacune des œuvres.

---

<sup>15</sup> Bernard Zaourou. Zadi, « Qu'est-ce que le Didiga ? », *loc. cit.*, p. 132.



Dans *Les Sofas*, la quête initiatique devient quête historique. Le lecteur-spectateur s'imprègne de la version endogène de l'histoire du héros Samory Touré. Avec *L'œil*, l'initié prend le visage de l'étudiant qui peut mobiliser le peuple et entamer la révolte censée mettre fin à tous ces acheteurs d'œil qu'incarne Sôgôman Sungui. Dans *La Tignasse*, l'itinéraire dramatique d'un personnage comme Esmel n'est rien d'autre qu'un parcours initiatique au terme duquel, le jeune médecin donne un sens tout nouveau à sa mission. Désormais, ce n'est plus le serment d'Hypocrate mais plutôt l'éthique de Gondo Tia qui régira sa conduite :

ESMEL : En mon âme et conscience, devant mon peuple et devant la très docte assemblée de mes maîtres et de mes pairs de l'Université d'Abidjan, je jure solennellement de rompre en homme libre avec l'édit royal français de 1707, de rejeter, par cet acte, le serment d'Hypocrate qu'il consacre, d'observer scrupuleusement et toute ma vie durant, dans l'exercice de ma profession, l'éthique de GONDO, le médecin paysan, laquelle m'impose notamment de ne jamais spéculer sur la santé d'un patient pour m'enrichir, la vie de l'homme étant sacrée et toujours plus désirable que toute fortune. (*La Tignasse*, Tableau IX, pp. 60-61)

La marginalisation de Niobé-la- peste et de ses fidèles à « AKLOMIAN-BLA » (*c'est-à-dire « si tu m'aimes, viens »*) baptisé « LA VALLÉE DES PESTIFÉRÉS »<sup>16</sup>, justement en référence à ceux qui l'occupent (les pestiférés), fait de ce lieu un centre d'initiation. C'est à cet endroit important de *Le Secret des Dieux* que Niobé et les siens cultivent et entretiennent l'idée de changement qui se concrétise à la fin de l'œuvre par la chute du roi EDOUKOU.

Pour pouvoir affronter et vaincre le chef Blé, il a fallu à Kitanmadjo qu'il soit pris en main par son maître, l'Ogre. Ce n'est qu'à l'issue de cette formation reçu au sein de la forêt qu'il acquiert la sagesse qui fera de lui un modèle pour les habitants du village malgré son jeune âge.

Si Shéhérazade, ce personnage emblématique des contes des mille et une nuits, parvient à fasciner le sultan Shariar, à le libérer et à se libérer de son joug<sup>17</sup>, c'est parce qu'elle y a été préparée, initiée grâce à la mythique Mamie Watta par le canal du fabuleux récit qui fonde *La Guerre des femmes*.

*La Termitière* enfin, consacre l'omniprésence de l'Initié qui s'impose comme la seule force capable d'affronter Ouga pour libérer le peuple de la tyrannie du Monarque.

Plus qu'une caractéristique majeure de l'esthétique didigaeque, la surdétermination du personnage de l'Initié dans les textes de l'auteur ivoirien, sous-tend l'importance des enjeux

<sup>16</sup> Cf. *Le Secret des Dieux*, Tableau II (Doozy et le paysan), p. 76.

<sup>17</sup> Cf. « Note de l'auteur sur *La Guerre des femmes* » in *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI / Editions Neter, 2001, p. 8.



politiques qu'implique le théâtre de Bernard Zadi Zaourou. En effet, sa production dramatique, entièrement consacrée à la lutte des masses laborieuses pour la liberté, renvoie le lecteur-spectateur dans un contexte mouvementé de lutte contre le parti et le pouvoir uniques et pour le multipartisme et la démocratie. Elle établit ainsi le lien entre les générations actuelles et celles qui, dans un passé récent, ont connu une forme d'héroïsme politique qui exigeait de son sujet une véritable initiation. D'une pièce à une autre, les Initiés-héros de Bernard Zadi Zaourou présentent des traits identiques. Ils sont tous habités par un courage exceptionnel à toute épreuve et ne se laissent nullement aveugler par le pouvoir de l'argent et des biens matériels. Ils n'ont d'existence qu'à travers le rêve de liberté qu'ils caressent et pour lequel ils affrontent les différents tyrans qui assujettissent le peuple. Nous n'étions pas à « Boribana ». Mais grâce à ses œuvres que nous regroupons sous la désignation dramaturgie du lien, le maître du Didiga, sans jamais sacrifier la forme théâtrale au contenu politique du texte, nous communique son idéal. Le néophyte dans *La Termitière* porte en bouche cette quête presque immuable du créateur Bernard Zadi Zaourou :

Le néophyte :

— C'est pour mon peuple, pour tout mon peuple que je cherche la graine du salut. [...] ô Maître, offre à mon peuple l'arbre de la liberté. Qu'il prospère pour tous et que revienne en nos cœurs en nos foyers la paix véritable ; non celle qui affame l'orphelin, exproprie la veuve, séquestre le désir, la volonté, la voie de tout un peuple, mitraille l'espoir à chaque tournant de la vie du pays. [...] (p. 102)

### **Conclusion : Bernard Zadi Zaourou et le symbole de la Termitière**

L'écrivain Bernard Zadi Zaourou ne cache pas son profond attachement au symbole de la Termitière. Mais pour nous, sur le fondement de sa dramaturgie du lien, il est ce symbole de la Termitière. Un symbole que nous considérons non pas au sens que lui donne l'auteur dans la version moderne du Didiga mais plutôt du point de vue de la définition traditionnelle du concept :

*La Termitière* [écrit Zadi lui-même] a toujours représenté un symbole de 1<sup>er</sup> et de 3<sup>e</sup> degré. Elle symbolise en effet, d'une part, la chaîne des générations dans leur perpétuel effort d'union pour la construction de la cité. [...] ; elle symbolise d'autre part, la parole souterraine des ancêtres et constitue pour cela une réserve inépuisable de force [...]. La termitière, c'est encore et aussi le



*nombril de la terre-mère, chez les Bété notamment, et le clitoris de la terre-mère chez les Dogon du Mali. La termitière enfin, c'est l'énigme du pouvoir et le symbole de l'unité des contraires<sup>18</sup>.*

Comme la Termitière, Bernard Zadi Zaourou, à travers la magie de son Théâtre-trait-d'union, féconde les différentes générations d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs. Il se dilue dans ces générations qui se fondent au temps et dialectiquement, est appelé à renaître par elles.

---

<sup>18</sup> Cf. « Postface » in *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, *loc. cit.*, p. 138.



## LES REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Le corpus

- *Les Sofas* suivie de *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- *La Tignasse* suivie de *Kitanmadjo*, Abidjan, CEDA, 1984.
- *Le Secret des Dieux*, Turin, Editions La Rosa, 1999.
- *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI / Editions Neter, 2001.

### Les autres documents

- Bernard Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, N.E.A., 1978.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni et Christian Plantin (sous la direction de), *Le trilogue*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1995.
- Elisabeth Ranc, « La parole dans le mariage malinké » in *Les voix de la parole, Journal des africanistes*. Tome 57, fascicule 1-2, Paris, CNRS et CNL, 1987, pp. 31-44.
- *Fraternité Matin* du 21 Mars 1972.
- Jean Derive, « Parole et pouvoir chez les Dioula de Kong » in *Les voix de la parole, Journal des africanistes*. Tome 57, fascicule 1-2, Paris, CNRS et CNL, 1987, pp. 19-30.
- Jean Derive et Marie Jo Derive, « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire » in *Langue Française 144*, Paris, Larousse, 2004, pp. 14-34.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Klognimban Dominique Traoré, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française* (Thèse de doctorat), Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Koffi Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.