

Fétigué Coulibaly
Ecole Normale Supérieure
Abidjan, Côte d'Ivoire



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 25-37

Résumé : *Bernard Zadi Zaourou est un dramaturge qui s'est révélé au monde d'au-delà des frontières ivoiriennes et africaines par une production dramatique riche et fondamentalement révolutionnaire. Son écriture dramatique est en rupture systématique avec l'écriture dramatique antérieure. Elle répond à deux principes essentiels : d'un côté, elle se présente comme un moyen d'affirmation de l'identité culturelle négro-africaine et de l'autre, elle est l'expression de la liberté littéraire du monde négro-africain. Le dramaturge ivoirien Bottey Bernard Zadi Zaourou s'est frayé une voie nouvelle dans l'écriture dramatique.*

Mots-clés : *rupture - créativité - dramaturgie - liberté - identité.*

Abstract: *Bottey Bernard Zadi Zaourou is a playwright who revealed himself to the world beyond the boundaries of Côte d'Ivoire and Africa, through a rich and fundamentally revolutionary dramatic production. His work is a systematic break from former dramatic writings. It fulfils two basic principles. It appears not only as a means for Negro-Africans to assert their cultural identity, but also as an expression of their literary freedom. The Ivorian Playwright, Zadi Zaourou broke for himself a new way into dramatic literature.*

Keywords: *break - creativity - drama - freedom - identity.*

المخلص: بوتّي برنار زادي زاورو هو الكاتب المسرحي الذي كشف للعالم خارج حدود ساحل العاج وأفريقيا عبر إنتاج درامي غني وثوري أساسا. تعتبر كتابته المسرحية قطيعة مع الكتابة المسرحية السابقة. فإنها تستجيب لمبدأين أساسيين : فهي من جهة وسيلة لتأكيد الهوية الثقافية لأفريقية السودان ومن جهة أخرى ، هي التعبير عن الحرية الأدبية للعالم الزنجي الأفريقي. وكان الكاتب المسرحي الساحل العاجي: بوتّي برنار زادي زاورو فتح لنفسه طريقا جديدا في مجال الكتابة المسرحية.

الكلمات المفتاحية: القطيعة، الإبداع، الدرامية، الحرية، الهوية.

Introduction

La Littérature négro-africaine écrite et d'expression française est fille de la colonisation française. Cela explique avec évidence la dépendance des écrivains négro-africains à l'égard des modèles de création littéraire importés de l'Occident. Si, depuis toujours, ils se sont contentés de se confiner dans ce conformisme, aujourd'hui, les nouveaux écrivains négro-africains considèrent cet état de fait comme une forme d'aliénation, un enfermement et un conditionnement de leur génie créateur. Il s'agit d'une génération toute neuve d'écrivains négro-africains mus par la volonté de s'affirmer pleinement et donc de s'affranchir des normes et canons intangibles importés de l'Occident.

L'une des grandes figures de cette révolution littéraire négro-africaine est Bottey Bernard Zadi Zaourou dont la production dramatique est en rupture avec les normes dramaturgiques préétablies. Son écriture théâtrale, toute neuve et subversive, est la manifestation de sa liberté de dramaturge mais aussi de citoyen. C'est ce que nous avons appelé sa liberté dramaturgique. A cet effet, en quoi consiste la révolution dramatique de Bottey Bernard Zadi Zaourou ? Que constitue sa spécificité ?

Notre démarche, pour élucider cette préoccupation fondamentale, s'organisera autour de deux points. Le premier décryptera les conditions de création de l'art dramatique de Zadi Zaourou pendant que le second, quant à lui, révélera le traitement esthétique qu'il donne à la fable dramatique.

1. Une thématique culturelle et politique centrée sur l'Afrique moderne

La production dramatique de Bernard Zadi Zaourou, exclusivement adaptée à l'Afrique postcoloniale, est immensément riche et cette richesse est relative aux thèmes abordés. Il se dégage de cette production deux thèmes majeurs : la revalorisation des valeurs culturelles négro-africaines et la dénonciation du pouvoir politique africain post-colonial. D'une part, il explore le patrimoine culturel négro-africain et d'autre part, il assène avec vigueur et rigueur la gestion des nouvelles sociétés issues des indépendances politiques africaines.

1.1. La réhabilitation des valeurs culturelles africaines

Le patrimoine culturel négro-africain s'est évaporé dans le temps et dans l'espace sous l'influence de la colonisation. Aujourd'hui, les intellectuels négro-africains entendent revigorer leurs valeurs culturelles, déformées et jetées dans le monde de l'oubli et de l'anonymat. Les peuples africains décolonisés sont des peuples hybrides, déracinés et dépersonnalisés, c'est-à-dire des peuples qui ont rompu les amarres avec leur patrimoine culturel, des peuples en qui leurs ancêtres ne se reconnaissent plus. C'est l'effondrement de civilisations dont les œuvres prestigieuses jalonnent l'antiquité et la préhistoire - des civilisations qui ont produit de grandes fresques conservées aujourd'hui dans les musées européens, de Grands Royaumes et foyers célèbres. Or, elles constituent un ensemble de valeurs spécifiques qui permettent de définir une personnalité culturelle pour l'Afrique noire. Ce sont les racines, le fondement, la référence

des Négro-africains, c'est-à-dire ce à partir de quoi ils signent leur présence au monde qui ont périclité de façon vertigineuse.

« Le grand problème, pour l'Afrique moderne, écrivait Amadou Hampaté Bâ, c'est tout d'abord de reconnaître elle-même cette culture traditionnelle afin de s'employer à l'inventorier pour pouvoir la définir dans sa nature et sa valeur essentielle. » (Hampaté Bâ, 1975 : 39).

Bernard Zadi Zaourou fait partie de ces intellectuels négro-africains engagés dans la réhabilitation des cultures africaines en vue de les inventorier et de les promouvoir. Il aspire à redonner vigueur à ce patrimoine pour que l'Afrique trouve sa place naturelle dans le concert culturel des nations, comme le souligne Alpha I. Sow :

« Il s'agit essentiellement de donner l'occasion aux communautés noires du monde entier de se concerter pour revitaliser leur culture, leur créativité, afin d'assurer l'équilibre et l'épanouissement de la Société internationale parce qu'il revient aussi à nos peuples de partager avec tous les autres peuples du monde la responsabilité de gérer le monde qui est notre bien commun. » (1977 : 19).

Les peuples africains doivent rester eux-mêmes et, allant vers l'autre, ils pourront donner et recevoir sinon ils n'auront rien à donner. C'est pourquoi, plus qu'une nécessité, la renaissance culturelle est indispensable.

A cet effet, Bernard Zadi Zaourou a pénétré, dans ses profondeurs abyssales, son patrimoine culturel propre, c'est-à-dire celui du peuple dont il est originaire, le peuple Bété dans l'ouest de la Côte d'Ivoire. De cette investigation, il est revenu avec le Didiga. Eclairant les esprits sur ce qu'il convient d'appeler sa trouvaille, il dit :

« Il y a deux niveaux de définitions que je peux proposer. Le premier est un niveau purement linguistique. Sur ce plan, le Didiga apparaît comme la forme achevée, le degré supérieur d'un art quel qu'il soit : l'art de rendre la justice, l'art de chanter, l'art de dire des contes, l'art de maîtriser la parole en général. C'est donc l'idéal le plus élevé possible de l'art en tant que création de l'homme. A partir de ce moment là, on peut dire que pour nous autres qui sommes des créateurs, quand nous disons que nous nous faisons du Didiga, c'est davantage un pari, c'est comme Baudelaire écrivant le poème Beauté pour exprimer à quel point l'artiste s'use dans son effort perpétuel d'atteindre l'art dans sa perfection. Deuxième définition possible de Didiga : le mot admet une dimension qui a un rapport à la vision du monde, pas seulement des Bétés, mais de tous les Africains, noirs en tout cas. » (Koui, 1990 : 24).

Il a fait du Didiga un concept moderne qui tire ses origines des traditions orales ivoiriennes. Il ne s'est pas contenté de le sauvegarder en le traitant comme archive mais il l'a soustrait de l'oubli et de l'anonymat en lui assurant une large diffusion par le livre et le théâtre. Réadapté à la scène théâtrale, il s'inscrit dans le nouvel élan de la découverte d'une esthétique dramatique négro-africaine qui part de 1980 avec un certain nombre de créations dramatiques qui révélèrent au public le talent dramatique de Zadi Zaourou et atteint son apogée en 1983.

En effet, à propos de *La guerre des Femmes*, une de ses pièces, il écrit :

« La guerre des Femmes est un «Didiga», c'est-à-dire un théâtre à vocation initiatique. (...) Comme nos contes et comme nos mythes qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière et de ses formes, comme nos grands rituels, elle est un mode de questionnement aussi bien pour l'acteur qui l'interprète que pour le public qui la découvre. (...) Mais l'Afrique noire a sa façon qu'il importe de vous faire partager avec Mahié et ses filles. (...) La guerre des femmes est le résultat d'une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition : la légende du Sultan Shariar et de Shéhérazade qui est à l'origine des contes des milles et une nuits, le mythe de Mamie Wata consacré à ce génie océanique africain, le mythe Wê de Gneron Dékan, celui de Mahié du pays Bété et enfin, le mythe Adioukrou des femmes qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant. » (Zadi, 2001 : 7).

C'est grâce à ce travail à faire par les artisans, les artistes, les auteurs, les critiques, les traducteurs et adaptateurs africains que sera effective la renaissance des culturelles négro-africaines. C'est à ce prix que l'affirmation de la personnalité de l'Afrique noire par le retour aux sources nationales et originales enracinées dans son itinéraire historique sera une réalité évidente.

L'importance de la renaissance culturelle négro-africaine est à percevoir sous deux angles principaux : non seulement elle va permettre aux Négro-africains de se retrouver, de retrouver leur personnalité et leur authenticité nationales mais aussi et surtout elle va s'ouvrir sur des perspectives qui seront profitables non pas seulement pour l'Afrique mais pour l'ensemble du monde. En ce sens, les valeurs culturelles négro-africaines fonctionnent comme un système religieux qui donne à l'homme noir la réponse sur son origine, une règle de conduite qu'il doit tenir pour fondamentale non seulement dans ses relations avec ses ancêtres mais aussi avec les forces suprasensibles.

Elles imprègnent aussi l'univers social des peuples africains et leur donnent les moyens de faire face à leurs besoins nouveaux tout en les aidant à mieux comprendre le sens de la vie, de leur vie et à faire une remise en cause d'eux-mêmes dans l'organisation de leur quotidien ainsi que dans leurs relations avec leur société et le cosmos. Aujourd'hui, le concept de Didiga, cet art de l'impensable, a franchi les frontières ivoiriennes et même africaines pour devenir un concept international, mieux même, universel. L'essentiel de la thématique dramatique de Zadi Zaourou ne gravite pas de façon exclusive autour du patrimoine culturel négro-africain mais aussi autour de la question politique.

1.2. La dénonciation des nouveaux pouvoirs

Bernard Zadi Zaourou a adapté toute sa fresque dramatique aux nouveaux contextes sociaux issus des indépendances politiques africaines. Il y dénonce les nouveaux pouvoirs et les souffrances des peuples, extrêmement tragiques et surtout uniques en leur genre.

C'est sur cet univers de tragédie et de psychologie torturée, voire de traumatisme, que germe l'art dramatique de Bottey Zadi Zaourou. Il adopte

une forme nouvelle d'écriture dramatique qui rend compte du paroxysme des misères et frustrations dont les peuples africains sont victimes. Ce qui explique qu'en Afrique postcoloniale, l'espace de la fiction littéraire ou encore de la fable dramatique se trouve inondé du bestiaire.

La dénonciation de cette image de l'Afrique a eu pour conséquence l'interdiction en 1975 en Côte d'Ivoire, seulement après trois représentations, de la pièce de Zadi Zaourou intitulée *L'Œil*. Pourtant, il n'avait fait que son travail d'éclaireur de consciences. Il souffrait d'entendre « la vaste rumeur des âmes en peine, les cris d'effroi des peuples qui ploient sous le joug des imposteurs », (Zadi, 2001 : 99). A propos de *La Termitière*, Bernard Zadi Zaourou écrit :

« *La Termitière*, c'est la vision tragique de l'Afrique en proie à elle-même, dans sa rude tentative de procéder à une transformation qui tarde. L'œuvre propose deux mondes, deux espaces, deux types de personnages qui s'affrontent. Face à face en effet, se regardant dans le blanc des yeux, l'Afrique d'hier et celle qui palpète à peine sous «Les soleils des Indépendances». Donc un pays paisible et heureux, où la première vertu de l'habitant est le travail volontaire. Sur ce pays, voilà que le malheur vient s'abattre subitement. Un pouvoir ténébreux confisque les libertés des citoyens et les soumet à une dictature d'une incroyable cruauté. » (Zadi, 2001 : 77-78).

L'Afrique d'aujourd'hui est devenue un lieu de prédilection du tragique, de la monstruosité, de la cruauté. En témoigne le sort de l'homme-à-la-tignasse, le personnage principal de *La Tignasse*, une autre pièce de Bernard Zadi Zaourou.

2. Le traitement esthétique de la fable dramatique

Bottey Zadi Zaourou a renouvelé l'écriture théâtrale (pour éviter la répétition de « dramatique ») négro-africaine en inventant une forme dramatique toute neuve et affranchie de toutes conventions établies. Son écriture est celle de la rupture, de la transgression et de la révolution. Dans l'exercice de son art et dans l'expression de sa pensée, Zadi Zaourou a fait fi de tous les principes littéraires ou codes théâtraux préexistants en créant de nouveaux codes. Cette écriture est le reflet d'importantes et d'énormes innovations dramaturgiques. C'est pourquoi, sa création est l'expression de ce que Victor Hugo a appelé « le libéralisme en littérature », (Liouré, 1963 : 51), c'est-à-dire l'invention d'une écriture dramatique différente, novatrice et libre qui consacre non seulement la maturité et l'autonomie de la littérature négro-africaine mais aussi la capacité des dramaturges négro-africains à prendre de l'initiative, à inventer suivant des références non pas importées mais puisées du patrimoine culturel négro-africain. En effet, la tendance dramaturgique zadienne est en réalité l'expérimentation de formes d'expression authentiques ancrées dans le culturel africain.

Avec cette tendance dramaturgique, Bernard Zadi Zaourou a créé sur la scène africaine et même internationale un langage dramatique nouveau fondé sur le *Didiga*. Après l'indépendance ou la liberté politique des peuples africains, doit aussi suivre la liberté littéraire. En d'autres termes, en politique, les Négro-africains sont des peuples libres, c'est-à-dire maîtres et artisans de leur présent et de leur avenir, en un mot, de leur destin. Il est indispensable qu'ils recouvrent également leur liberté dans le domaine de l'art en général et de la littérature

en particulier. À cet effet, Victor Hugo écrit : « la liberté littéraire est fille de la liberté politique » par conséquent, « à peuple nouveau, art nouveau » (Liouré, 1963 : 51). A la faveur des indépendances politiques africaines, les peuples africains sont devenus des peuples nouveaux.

L'époque de Zadi Zaourou est celle des révolutions, c'est pourquoi les bouleversements d'ordre politique, social et même religieux ne cessent d'affermir davantage la notion de relativisme esthétique. La distance que prend la dramaturgie de cette nouvelle génération des dramaturges négro-africains, notamment Bernard Zadi Zaourou, par rapport à la dramaturgie africaine antérieure, est bien comparable à celle observée par le Romantisme vis-à-vis du Classicisme.

« Le romantisme, écrivait Stendhal, est l'art de présenter aux peuples les œuvres d'art qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible » tandis que « le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères » (Liouré, 1963 : 66).

Dans ce même ordre d'idées, la dramaturgie de la nouvelle génération est la manifestation de la liberté des peuples noirs et de leur authenticité pendant que celle de la première génération reste le signe de leur aliénation, de leur dépendance et de leur contrôle intellectuel par l'Occident.

L'écriture dramatique de Zadi Zaourou est une écriture du bouleversement, de la subversion et de la révolution. C'est en fait une sorte de renaissance littéraire; mieux, Zadi Zaourou n'a fait que tendre une oreille attentive à son compatriote, Jean-Marie Adiaffi. En effet, ce dernier a toujours conseillé la renaissance littéraire aux créateurs négro-africains : « La renaissance littéraire, écrivait-il, en ce qui nous concerne est la finalité ultime de nos recherches. Partir de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes » (Jean-Marie Adiaffi, 1983 : 20).

La création dramatique de Zadi Zaourou est de ce point de vue remarquable par ses marques de novation qu'il convient de révéler. L'on assiste à l'émergence d'un art dramatique spécifiquement africain, à une « négrification » du théâtre, pour reprendre le mot de Sony Labou Tansi (Dévésa, 1996 : 92).

Cet art est connu sous le nom de *Théâtre de recherche*, parce que produit par des universitaires ou des chercheurs africains en vue d'intégrer davantage l'art dramatique de l'Afrique dans son temps et son espace réels et surtout de libérer les créateurs négro-africains assujettis aux modèles littéraires de l'Occident. Zadi Zaourou est donc à considérer comme un représentant de ce théâtre en Côte d'Ivoire. Toutes ses pièces sont imprégnées du patrimoine culturel négro-africain : *La guerre des femmes*, est « le résultat d'une fusion de mythes et de légendes » (Zadi, 2001 : 7) et *La Termitière* « comporte évidemment quelques signes à forte connotation culturelle. De tels passages pourraient gêner les non initiés à la culture africaine dans leur lecture du spectacle. » (Zadi, 2001 : 78).

2.1. L'invention de nouvelles structures dramaturgiques

L'écriture dramatique de Bernard Zadi Zaourou, par son refus du conformisme, de l'uniformité esthétique mais aussi son goût de la liberté et de l'innovation techniques est une écriture moderne. Dans presque toutes ses pièces, le dramaturge ivoirien a fait de la licence inventive un mode de rénovation de l'écriture dramatique négro-africaine. Son inventivité repose sur la création de nouveaux éléments constitutifs du texte dramatique. Autrement dit, l'ossature dramatique mise en oeuvre dans ses textes est créée de toute pièce. En effet, les grandes unités de découpage du texte qui ont toujours été *les actes* et *les scènes* sont ici purement et simplement détruites et remplacées par des structures complètement nouvelles.

D'une pièce à l'autre, l'architecture diffère si bien que, dans chaque pièce, elle reste unique en son genre. Toutefois, certaines pièces, notamment *Les Sofas* et *La guerre des femmes* se trouvent construites autour d'une architecture dramatique commune. Ces deux pièces sont structurées en Tableaux. Pendant que dans *Les Sofas* il y a un ensemble de sept Tableaux numérotés en chiffres romains de I à VII, dans *La guerre des femmes*, l'architecture dramatique est composée de 20 Tableaux. Dans *L'œil*, la structure externe est tissée autour d'un élément esthétique original qui couvre tout le texte, les astérisques et les grandes unités dramatiques de découpage dont il a fait usage se réduisent seulement à ces éléments. Toute la structuration de *L'œil* repose de façon exclusive sur les astérisques qui y sont employées dix-huit fois avec une importante charge de didascalies du début jusqu'à la fin de son texte. L'ossature dramatique de *La Termitière* est encore plus particulière par ses composantes. Elle renferme les éléments suivants : I. L'hymne au travail I ; II. Termitière ; III. La main ; IV. Les Communicants ; V. L'hymne au travail II ; VI. La ronde des Conjurés.

Dans l'ensemble de ses pièces, Zadi Zaourou ne semble pas accorder assez d'importance aux didascalies internes et externes contrairement à d'autres dramaturges, notamment Bernard Binlin Dadié et Wole Soyinka. Autant chez Bernard Dadié que chez Wole Soyinka, il y a une abondante charge de didascalies qui est déployée dans le texte et chez Soyinka, elles peuvent atteindre la demi-page, comme c'est le cas dans *Le lion et la perle*. (Soyinka, 1968).

Chez Zadi, les didascalies externes, c'est-à-dire celles qui préfigurent le discours des personnages précisant le passage d'une unité dramatique de découpage à une autre, paraissent beaucoup plus insignifiantes. Celles qui semblent bénéficier d'une certaine importance de par leur volume sont les didascalies internes, c'est-à-dire celles qui sont intégrées et insérées sous la forme d'une incise dans le discours des personnages.

D'une pièce zadienne à une autre, la structure dramatique est toute différente. De ce point de vue, il n'existe pas chez Zadi une esthétique dramatique récurrente. Il n'y a aucun conformisme dans le théâtre de Bernard Zadi Zaourou contrairement au théâtre classique dont l'esthétique était à la fois fixée et figée.

Ainsi, la dramaturgie de Bernard Zadi Zaourou est celle qui rompt à tout point de vue avec la celles antérieures. Mais elle ne s'inscrit cependant pas non plus dans un cadre esthétique de novation précis. Ce qui paraît comme caractéristique principale à la dramaturgie zadienne ou encore sa norme, c'est l'anarchie, le désordre esthétique (pourquoi ce pas parler tout simplement d'éclectisme esthétique ?). L'essentiel étant d'abandonner les normes importées de l'Occident et d'écrire autrement le théâtre ; peu importe qu'il y ait un cadre esthétique ou non. Il s'agit de produire une écriture dramatique originale qui n'a de référence que l'imagination créatrice de son créateur. C'est pourquoi, la dramaturgie de Zadi se présente plutôt comme l'expression d'une libération de l'emprise de l'Occident Littéraire à travers une déconstruction de la structure dramatique qui débouche sur des formes loin de celle canoniques et qui de plus différent d'une pièce à une autre.

2.2. Les personnages

La notion de personnage n'est pas une innovation dramaturgique Zadienne. Ces derniers constituent une composante incontournable dans la création du texte littéraire, et particulièrement théâtral. Ils confèrent au texte l'illusion de réalité. Autrement dit, par leurs dires et leurs agissements, une pièce théâtrale donne l'image de société réelle.

Chez Bernard Zadi Zaourou, les personnages attirent l'attention tant par leur nombre que par leur occupation de l'espace textuel dont il fait, en effet, une exploitation toute particulière, exploitation qui représente une autre composante esthétique de sa dramaturgie. Il met en scène un nombre restreint de personnages, mais les figurants en entravent la détermination précise dans les textes du dramaturge, ce qui fait de son art dramatique, un art de foule.

Par exemple dans *La Tignasse*, Zadi Zaourou met en scène un total de vingt sept (27) personnages à l'intérieur desquels s'opère une distribution. On y constate deux groupes de deux personnages (des soldats et un couple d'Etudiants) ; deux groupes de trois personnages (le Jury de thèse et les amis d'Esmel) ; trois groupes de personnages dont le nombre est indéterminé (des officiers noirs, des Badauds et des Etudiants, sans compter ceux qui représentent le peuple dont les grands groupes sont les patients du dispensaire, les patients de Gondo Tia, le public de la soutenance de thèse et la foule dans la rue.

Dans *La guerre des femmes*, il y a un total de dix neuf (19) personnages : Schéhérazade, le Sultan Shariar, le Vizir, Mamie Wata, Mahié, Zouzou, Gôbo, le chef guerrier, Babélé, le Maire, le chasseur, la mère de la mariée, la mariée, le marié, la chanteuse principale, la 2^e chanteuse, la 3^e chanteuse, la 4^e chanteuse, l'Arc musical, sans oublier l'indétermination précise de femmes dans leur cité mais aussi des guerriers, ce qui rend difficulté la détermination exacte du nombre de personnages en scène.

Dans *La Termitière*, nous retrouvons le Récitant, l'Initié, la Vieille, le Monarque, La Termitière, Ouga, Woudigô, le Rebelle, l'Officiant, l'Arc musical et cinq (5) groupes de personnages dont le nombre reste indéterminé. Il s'agit de celui des danseurs, du peuple, des Termites, des filles pubères et des conjurés.

Dans *Les Sofas*, il y a seulement huit (8) personnages : Mory Fin'Djan, Griot de l'Almamy Samory ; Samory Touré, Empereur du Wassulu ; Karamoko Touré, Fils de Samory Touré ; Archinard, Officier français commandant les troupes coloniales en pays Mandingue ; Moussou Bâ, mère de Samory ; la griotte ; Bintu, fiancée de Karamoko ; Matôgôma, mère de Karamoko. A ces derniers, s'ajoutent deux groupes de personnages dont le nombre est difficile à déterminer avec précision. Il s'agit du peuple et des Sofas.

Dans *L'œil*, il y a dix-huit (18) personnages dont Sogoma Sangui, Séri, Gounuogo, Koffi Kan, Django, Gringo, Amani, Djédjé, Tieffima (Monsieur le Président), le marabout, sans oublier les collaborateurs de Koffi Kan et le peuple dont on ne peut déterminer le nombre exact. La particularité de ces personnages est que, par leur nom, ils sont tous du terroir de Zadi Zaourou, c'est-à-dire des noms propres de l'espace culturel négro-africain et particulièrement ivoirien.

2.3. La question du temps et de l'espace

Le temps et l'espace sont intimement liés et constituent deux composantes fondamentales dans l'élaboration du texte théâtral. Toutefois, dans la dramaturgie de Zadi Zaourou, la représentation du temps s'avère totalement différente de celle de l'espace. En effet, il fait une présentation précise de l'espace dans ses textes dramatiques tant et si bien que l'on reconnaît sans trop de difficulté l'espace référentiel. Quant au temps, sa représentation relève de l'imaginaire, sans lien avec le temps réel.

2.3.1. L'organisation du temps

Dans la dramaturgie de Bernard Zadi Zaourou, la chronologie est complètement brouillée et le temps, imprécis. De ce point de vue, les événements semblent se dérouler à une époque incertaine pendant une durée indéterminée. En d'autres termes, les repères chronologiques sont dans l'ensemble approximatifs et même fantaisistes. Il y a un effacement des compartiments traditionnels du temps. Cette indétermination ou imprécision dans la représentation du temps marque de toute évidence le refus de Zadi Zaourou de faire une localisation temporelle rigoureuse des faits et événements, voire des actions des personnages. Le temps est vague et la chronologie, sans durée. Le dramaturge se contente simplement d'évoquer ou d'introduire dans l'ensemble de ses textes dramatiques des indices temporels. Ainsi, cela fait-il perdre au temps sa valeur habituelle de précision qu'on lui reconnaît dans les textes antérieurs du théâtre négro-africain.

Cette technique de représentation du temps est une innovation dramaturgique de Bernard Zadi Zaourou. Ainsi, dans *La Tignasse*, les repères chronologiques employés illustrent-ils davantage la notion d'indétermination. Retenons-en quelques-uns : « il se fait tard » (p.19) ; « Cette heure-ci » (p.19) ; « depuis sept heures » (p.21) ; « il est l'heure » (p.22) ; « midi pile » (p.22) ; « demain matin » (p.22) ; « après midi » (p.22) ; « très tôt le matin » (p.24) ; « l'année dernière » (p.35) ; « dès aujourd'hui » (p.37) ; « ce jour-là » (p.80). Ces segments temporels ne se réfèrent à aucune chronologie précise. Cela est pareil dans tous les autres textes dramatiques de l'auteur. En effet, dans *Les Sofas*,

nous mentionnerons ces quelques indices temporels : « une semaine avant » (p.33), « l'année dernière » (p.31), « trois ans avant » (p.32), « dès cette nuit » (p.41), « jusqu'à cette heure » (p.57), « sept ans » (p.61). Dans *L'œil*, les repères chronologiques retenus sont : « toute la nuit » (p.102), « depuis deux jours », « dès le lendemain » (p.109), « ça fait déjà un mois » (p.115). *La guerre des femmes*, fournit comme indices temporels : « un jour » (p.15), « à l'origine des temps » (p.29), « au millièmè jour » (p.53). Retenons enfin dans *La Termitière*, ces quelques éléments temporels : « il y a longtemps », « depuis les temps très anciens », « au temps où les femmes portaient encore la barbe » (p.89), « un matin » (p.95). La quasi-totalité de ces indices temporels que l'on retrouve dans les textes dramatiques de Bernard Zadi Zaourou procèdent du même principe esthétique d'indétermination et d'imprécision du temps. Dans la dramaturgie de Zadi Zaourou, comme disait Sony Labou Tansi, « le temps est par terre, complètement par terre. » Sony, 1979 : 11).

2.3.2. L'organisation de l'espace

Le traitement esthétique réservé à l'espace par Bernard Zadi Zaourou ne souffre d'aucune confusion, ni indétermination. En d'autres termes, les compartiments de l'espace utilisés par le dramaturge permettent au lecteur-spectateur¹ de reconnaître l'espace réel. Il s'agit d'un espace connu, un espace qui ne se noie pas de façon exclusive dans les méandres de la fiction mais qui les transcendent pour accéder à la lumière de la réalité. Ce qui veut dire que l'espace fictionnel ou textuel correspond à l'espace réel ; il en est l'image même.

En effet, le texte, *La Tignasse*, nous situe au cœur de la Côte d'Ivoire, précisément dans l'ouest montagneux. Les grands espaces dans lesquels l'action est concentrée sont Abidjan et Man. L'espace Abidjan renferme comme sous-espaces : « Cocody » (p.69), « Attiekoubé » (p.36), « une banlieue de la capitale » (p.9), « le petit salon attenant au cabinet du Professeur Dégui » (p.13), « le Hall d'un dispensaire » (p.20), « le cabinet du professeur Dégui » (p.40), « le salon d'Esmel » (p.66), « dans la capitale » (p.40). Quant à l'espace Man, il renferme les sous-espaces suivants : « un coin de brousse » (p.15), « un marigot » (P15), « ici au village » (p.16), « le village » (p.19), « devant la case de Gondo » (p.24), « Djiibli » (p.36). De ces espaces, il faut retenir que « le cabinet du Professeur Dégui » et « Djiibli », le village de Gondo Tia sont les deux espaces qui servent véritablement de cadre de déploiement de l'action.

Dans *Les Sofas*, nous retenons ces quelques indices spatiaux : « Wassulu » (p.28), « Bissandougou » (p.25), « Siguiri » (p.42), « pays mandingue » (p.44), « le Mandingue » (p.47), « la terre mandingue » (p.55), « grande cour du palais » (p.26). Ces indices spatiaux nous conduisent tout droit dans le pays mandingue ou encore l'empire mandingue, vieil édifice forgé avec beaucoup de patience et d'enthousiasme par Soundjata Kéita, sur les ruines duquel Samory Touré fonda à partir de 1870 un grand et puissant royaume.

Dans *L'œil*, les indices spatiaux fournis ne sont que ceux qui déterminent les grands moments de l'action. Ainsi, avons-nous comme indices spatiaux : « le bureau de Sogoma Sangui » (p.69), « un restaurant-bar » (p.79), « Chez Pédro

bar populaire » (p.96), « une salle du palais » (p.109), « la prison » (p.114), « Chez monsieur le gouverneur » (p.116), « dans la chambre » (p.95), « le cimetière » (p.112).

La guerre des femmes et *La Termitière*, par contre, sont deux textes qui dramatisent des mythes. De ce point de vue, la présentation de l'espace ne peut que demeurer exclusivement comme un effet de texte sans rapport avec la réalité. Il s'agit d'espaces de partout et de nulle part. Dans *La guerre des femmes*, nous citons ces quelques indices spatiaux : « le palais du Sultan » (p.14), « devant l'océan » (p.18), « du côté de la mer » (p.24), « une clairière » (p.28), « la cité des femmes » (p.33), « la cité des hommes » (p.31), « au cœur de la forêt vierge, une clairière » (p.39). Il est difficile de reconnaître l'espace référentiel à travers l'ensemble de ces indices spatiaux. Il est donc question d'un espace mythique qui ne se nourrit que de fiction. *La Termitière*, s'inscrivant dans le même contexte que *La guerre des femmes*, donne très peu d'indices spatiaux. Aussi, ceux qui sont donnés s'inscrivent dans un contexte mythique. Ainsi, retenons-nous ceux qui suivent : « dans les ténèbres » (p.87), « la cour du monarque » (p.112), « dans la pénombre du sous-bois » (p.116), « en brousse » (p.119), « palais » (p.121).

La dramaturgie de Bernard Zadi Zaourou explore comme source d'inspiration deux grands champs : l'histoire et du mythe. Lorsqu'il investit le champ du mythe, la représentation qu'il fait de l'espace est claire et l'analyse des indices spatiaux conduit toujours vers l'espace réel dramatisé comme c'est le cas de *La Tignasse* et de *Les Sofas*. Par contre, quand il s'agit de la dramatisation du mythe, l'espace ne se limite qu'au texte ; c'est-à-dire il reste un produit de l'imagination du dramaturge. Ce qui en fait une pure création, un produit d'écriture. Aucun espace réel ne sert de référence à la fiction. C'est le cas de textes comme *La guerre des femmes* et *La Termitière*.

Conclusion

De notre étude sur la liberté dramatique de Bottey Zadi Zaourou, il résulte que sa dramaturgie fonde essentiellement sa quintessence sur la recherche d'une esthétique dramaturgique qui consiste en une expérimentation des formes d'expression authentiques puisées dans le patrimoine culturel négro-africain. En rupture systématique avec les canons dramaturgiques pré-établis, elle reste une voie de rénovation de l'écriture dramatique négro-africaine. Zadi Zaourou a eu le mérite d'avoir créé sur la scène un langage dramatique africain nouveau qui non seulement favorise le plein épanouissement du génie créateur négro-africain mais aussi et surtout consacre la libération des créateurs négro-africains de la dépendance de leurs homologues occidentaux. Sa dramaturgie est donc celle de la révolution, de la libération et de l'affirmation de la personnalité négro-africaine.

Note

¹ La notion de Lecteur-spectateur est l'appellation utilisée par les Critiques de théâtre pour désigner les lecteurs des pièces théâtrales mais aussi tous ceux qui assistent aux représentations théâtrales.

Bibliographie

- Abirached, Robert. 1978. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Grasset.
- Adiaffi, Jean-Marie. 1983. « Les maîtres de la parole ». *Magazine littéraire* n°195, mai 1983.
- Adorno, Theodor W. 1995. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, «Esthétique».
- Aumont, Jacques. 1998. *De l'esthétique au présent*. Paris, Bruxelles : De Boeck Université.
- Ballet, Denis. 1975. *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*. Paris : Société Internationale d'Art.
- Bénichou, Paul. 1977. *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*. Paris : Gallimard.
- Borie, Monique , Artaud, Antonin. 1989. *Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- Charbonnier, Marie-Anne. 1998. *Esthétique du théâtre moderne*. Paris : Armand Colin, «Synthèse Lettres ».
- Copfermann, Emile. 1972. *La Mise en crise théâtrale*. Paris : François Maspero, « Cahiers libres 230-231 ».
- Dévésa, Jean-Michel. 1996. *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : L'Harmattan.
- Hampâté Bâ, Amadou. 1975. « Cultures traditionnelles et transformations sociales ». *La jeunesse et les valeurs culturelles africaines*, Dossier documentaire n°4, SHC-75/ws/9. Paris : UNESCO.
- Hubert, Marie-Claude. 1998. *Les Grandes Théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, « U Lettres ».
- Kotchy, Barthélemy. 1999. « Panorama de l'art dramatique ivoirien : 1938-1963 ». *Regards sur la Littérature de Côte d'Ivoire*, (Anna P. Mossetto, Nataša Raschi, dir.), Roma : Bulzoni Editore, n° 12, pp. 39-60.
- Koui, Théophile. 1990. « Le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire ». Entretien avec Bottey Zadi Zaourou. *Notre Librairie*, n° 102, pp. 24-27.
- Liouré, Michel. 1963. *Le drame*. Paris : Armand Colin.
- Michaud, Yves. 1999. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon.
- Naugrette, Catherine. 2007. *L'esthétique théâtrale*. Paris : Armand Colin.
- N'da, Pierre 1999. « Maurice Bandaman et la quête d'une nouvelle écriture romanesque africaine ». *Regards sur la Littérature de Côte d'Ivoire*, (Anna P. Mossetto, Nataša Raschi, dir.), Roma : Bulzoni Editore, n° 12, pp. 197-228.
- Raschi, Nataša. 1999. « La dramaturgie militante de Charles Nokan ou l'aventure de toute

une vie ». *Regards sur la Littérature de Côte d'Ivoire*, (Anna P. Mossetto, Nataša Raschi, dir.), Roma : Bulzoni Editore, n° 12, pp. 71-98.

Roubine, Jean-Jacques. 2000. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Nathan Université.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.). 1999. Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910. *Revue Etudes théâtrales*, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, n° 15-16.

Sidibé, Vally. 1999. « Les grandes tendances du théâtre ivoirien contemporain ». *Regards sur la Littérature de Côte d'Ivoire*, (Anna P. Mossetto, Nataša Raschi, dir.), Roma : Bulzoni Editore, n° 12, pp. 61-69.

So, Alpha I. 1977. « Prolégomènes ». *Introduction à la culture africaine*. Paris : Unesco, 10/18.

Szondi, Peter, 1983. *Théorie du drame moderne 1880-1950*. Lausanne : L'Âge d'homme. « Théâtre-Recherche ».

Zadi Zaourou, Bottey. 1983. *Les Sofas*, suivi de *L'œil*. Paris : L'Harmattan.

Zadi Zaourou, Bottey. 1984. *La Tignasse*, suivi de *Kitanmadjo*. Abidjan : Editions CEDA.

Zadi Zaourou, Bottey. 2001. *La guerre des femmes*, suivies de *La Termitière*. Abidjan : NEI.