

# Dossier

**Bernard Zadi Zaourou,  
quelques mois après...  
ou l'exigence de donner la voix**

a cura di

Nataša Raschi e Antonella Emina

**Direttore responsabile**

Antonella EMINA

**Direttore editoriale**

Luciano GALLINARI

**Segreteria di redazione**

Esther MARTÍ SENTAÑES

**Comitato di redazione**

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,  
Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maurizio LUPO,  
Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI,  
Sebastiana NOCCO, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Oscar SANGUINETTI,  
Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,  
Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI

**Comitato scientifico**

Luis ADÃO DA FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO,  
Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI,  
Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Giorgio ISRAEL, Ada LONNI,  
Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Emilia PERASSI,  
Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Gianni VATTIMO,  
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

**Comitato di lettura**

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a referee, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

**Responsabile del sito**

Claudia FIRINO

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

Direzione: via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO - I

Tel. +39 011670 3790 - Fax +39 0118124359

Segreteria editoriale: via G.B. Tuveri 128 - 09129 CAGLIARI - I

Telefono: +39 0704036 35 / 70 - Fax: +39 070498118

Redazione: [rime@isem.cnr.it](mailto:rime@isem.cnr.it) (invio contributi)

## Indice

Corrado Zedda	
<i>“Amani judicis” o “a manu judicis”? il ricordo di una regola procedurale non rispettata in una lettera dell’arcivescovo Guglielmo di Cagliari (1118)</i>	5-42
Gianluca Scroccu	
<i>Il problema del sionismo e la questione araba nelle pagine de La Rivoluzione liberale di Piero Gobetti</i>	43-56
Giulia Medas	
<i>La guerra civile spagnola nella recente storiografia</i>	57-79
Valeria Deplano	
<i>Educare all’oltremare. La Società Africana d’Italia e il colonialismo fascista</i>	81-111
Grazia Biorci	
<i>L’uso della metafora nella “letteratura migrante”. Il case study dei romanzi di Amara Lakhous</i>	113-131

## Dossier

### **Bernard Zadi Zaourou, quelques mois après... ou l’exigence de donner la voix**

a cura di

**Nataša Raschi e Antonella Emina**

Nataša Raschi – Antonella Emina	
<i>Bernard Zadi Zaourou, quelques mois après... ou l’exigence de donner la voix</i>	135-141
Eugène Zadi	
<i>Le frère et le Maître</i>	143
Véronique Tadjó	
<i>L’homme-initiateur</i>	145-150

Jean Derive	
<i>Du théâtre historique au théâtre initiatique: le parcours d'un dramaturge engagé</i>	151-161
Valy Sidibe	
<i>La dramaturgie de Bottey Zadi Zaourou ou la révolution esthétique au cœur des mythes anciens</i>	163-172
François Atsain N'cho	
<i>Zadi Zaourou: l'écriture de modèles</i>	173-192
Logbo Blédé	
<i>L'image symbolique chez le dramaturge Zadi</i>	193-203
Jacqueline Soupé Lou	
<i>La dramaturgie du conte dans «La guerre des femmes» de Zadi Zaourou</i>	205-216
Cisse Alhassane Daouda	
<i>Zadi Zaourou dans le prisme de sa méthode: la stylistique</i>	217-228
Angeline Otre	
<i>Les fondements épiques, lyriques et idéologiques de la poétique de Bernard Zadi Zaourou dans «Fer de lance 1»</i>	229-243
Aboubakar Ouattara	
<i>Étude de sémantique linguistique textuelle sur un poème de Bottey Zadi Zaourou: «Didiga des origines»</i>	245-255
Yagué Vahi	
<i>Lecture sémiotique de «Gueule-tempête» de Bottey Zadi Zaourou</i>	257-275
Nanourougo Coulibaly	
<i>Bernard Zadi, le polémiste</i>	277-297
Octave Clément Deho	
<i>Ce que Zadi m'a dit. Ce que Zadi m'a enseigné. Mon cours de français L1 en suivant l'exemple (selon moi) de mon Maître</i>	299-306
Frédéric Grah Mel	
<i>Bernard Zadi, une figure de la jeunesse ivoirienne</i>	307-321

## Bernard Zadi Zaourou, quelques mois après... ou l'exigence de donner la voix

Nataša Raschi  
Antonella Emina

*RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, accueille la personnalité éclectique de l'ivoirien Bernard Zadi Zaourou qui a tiré sa révérence le 20 mars 2012 dans son neuvième numéro. Un dossier spécial a été conçu avec la certitude que la Méditerranée soude l'Europe et cette Afrique vivante et bâtitrice que l'esprit génial de Zadi a su exprimer au plus haut niveau. Intellectuel prodigieux et briseur de tabous, il était surtout un homme engagé au point de sacrifier toute sa vie à la récolte, protection et diffusion de la culture africaine. Voué à l'art total de la transversalité, il entendait ainsi abattre les barrières linguistiques, géographiques ou géopolitiques pour sortir du pré carré francophone avec intelligence, humour et distance face aux problèmes du continent. Il nous a offert une pensée, une énergie, des créations qui sont toutes des pistes quelque peu dérangeantes pour interroger le rapport au pouvoir, à l'Autre, à la paix.

Une paix d'autant plus nécessaire pour son pays d'origine, la Côte d'Ivoire, massacré par une guerre fratricide où la réconciliation indispensable passe aussi à travers un recueil d'études et de témoignages divers donnant la parole à plusieurs personnalités ivoiriennes, éminents écrivains, chercheurs et professeurs qui ont tous en commun une dette formative envers Zadi. Les voilà donc réunis en un premier acte symbolique de travail partagé, chacun selon sa propre spécialité.

Nous rappelons d'ailleurs volontiers que Zadi adorait l'Italie: invité par plusieurs universités où il a animé des conférences, des séances d'écriture et des concours de théâtre, il a aussi organisé et réalisé maintes publications de prestige. Ces activités l'ont amené à Turin, Parme, Bologne, Trieste et Pérouse. Avec l'ancien Président de l'Università degli Studi di Torino, Rinaldo Bertolino, il a fortement voulu et signé en avril 1999 un accord de convention interuniversi-

taire qu'il faudrait reprendre pour redonner espoir à cette université ivoirienne trop longtemps fermée pour cause de guerre et un espace ultérieur d'ouverture à l'Université de Turin, assoiffée de relations internationales. L'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea avait soutenu et promu ces rencontres ainsi qu'une série d'initiatives éditoriales et de recherches, ce qui l'appelle à une responsabilité de transmission et de relance du débat autour des thèmes soulevés par Zadi.

Originaire de l'Ouest ivoirien, Bernard Zadi Zaourou venait de la région des Bétés, un pays riche en traditions et en contes ancestraux, en rituels surprenants et en héros indéfectibles. Il connaissait à merveille cet univers qui lui ressemblait et c'était un monde magique qu'il ne perdait jamais l'occasion de raconter, de chanter et de mettre en musique lors de manifestations officielles ou improvisées. Formé en Côte d'Ivoire, Docteur d'État à l'Université de Strasbourg, Professeur à l'Université de Cocody (Abidjan), Zadi y a inauguré les cours de Linguistique, de Stylistique, d'Oralité et de Poésie africaine dès les années Soixante-dix. C'est là qu'il a éduqué plus de trente générations d'étudiants qui sont allés ensuite constituer les cadres et les enseignants ivoiriens de l'état actuel. Parallèlement à ses études, recherches et productions académiques, il a créé le Groupe de Recherche sur les Traditions Orales dans le but de sauvegarder le richissime patrimoine de son pays pour lequel il a été Ministre de la culture et de la Francophonie de 1993 à 1999.

Homme-homme, il était dominé par la générosité, comme le témoignent ses amis, ses proches et ses anciens élèves ainsi que ses comportements et ses prises de position. Écrivain: il n'a jamais fait la promotion de ses propres livres, mais il a constamment tracé et expliqué les grands mouvements littéraires ivoiriens dans leurs élans constitutifs et leurs évolutions permanentes. Journaliste: il a prédit et dénoncé sans cesse la terrible situation qui allait se profiler en Côte d'Ivoire. Professeur: il n'a jamais bénéficié d'aucune pause, même quand il était Ministre il faisait cours et lorsque l'Université était fermée, il donnait rendez-vous à ses étudiants ailleurs; en tout cas, on savait toujours où le trouver si on avait besoin de lui. Ministre: il a toujours diffusé la culture de son pays.

Auteur prolifique aussi bien en poésie qu'au théâtre, il a été metteur en scène, joueur d'arc musical et même romancier pour un ouvrage qui sera bientôt publié. Le renouveau de sa forme esthétique, le *Didiga*, passe par la récupération de la parole et des rituels anciens, ouvrant la voie à l'expression de suggestions, outre que de sentiments et de sensations, où il a montré que les frontières de toute création peuvent être amplifiées jusqu'à toucher ces nœuds viscéraux dont les racines ne sont ni rationnelles ni déchiffrables. Profondément artiste et éminemment linguiste, Zadi a traité la langue pour ce qu'elle est: une structure ouverte et dynamique, vive et changeante, en réorganisation permanente.

Avec sa passion tenace, il a œuvré de manière indéfectible à la construction de la Côte d'Ivoire de demain où il a cherché à harmoniser les motifs culturels les plus éloignés. L'ensemble de sa production permet ainsi de deviner un archétype constitutif fondé sur la conciliation des contraires: une association entre la dimension universelle, qui est l'un des volets de l'humanisme, et le respect nécessaire de l'individualité de chacun, qui en est l'autre volet.

Si le *dôdô* vient de s'éteindre, tous les écrits de Zadi sont là pour nous faire réfléchir encore et écrire à notre tour. Son «aventure du mot», «sa dialectique matérialiste appliquée au texte littéraire», ou bien cet «axe symbolique»<sup>1</sup> qu'il avait suggéré pour compléter le schéma jakobsonien du langage, tout était chez lui la célébration de cette fierté africaine pour laquelle il a lutté toute sa vie durant.

De là est né le *didiga*, cet art de «l'impensable»<sup>2</sup> dont la forme de représentation emprunte aux récits des chasseurs traditionnels, ainsi qu'à l'art poétique des artistes de l'oralité. On ne l'a jamais entendu parler de lui-même, ni revendiquer des honneurs personnels, mais il a donné de l'espoir et une culture solide à plusieurs générations d'Ivoiriens. Voilà pourquoi il a vécu la vie de la termitière: «Si la termitière vit, qu'elle ajoute de la terre à la terre!»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Postface. Qu'est-ce que le Didiga?* in B. Zadi Zaourou, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, pp. 135-143.

<sup>2</sup> B. Zadi Zaourou, *Il Segreto degli Dei*, p. 8.

<sup>3</sup> Parole initiatique des tambours de Manéga inscrite par Me Pacéré Titinga, poète burkinabé, sur le monument qu'il a érigé à Manéga, son village natal (Cf. B. Zadi Zaourou, *La Termitière*, p. 52).

C'est donc bien là le défi à relever. La seule manière que nous connaissons pour honorer cet homme monumental est de continuer à l'étudier, à le diffuser et à l'enseigner. Nous avons conçu ce dossier de *RiMe* comme un espace ouvert où tous ceux qui avaient leur mot à dire pouvaient trouver leur place: la variété des contributions, dont quelques-unes plus personnelles et d'autres plus académiques, reflète le personnage polyédrique auquel elles se consacrent.

Le dossier s'ouvre sur un souvenir très personnel d'Eugène Zadi, frère cadet de Bernard Zadi, qui révèle quel a été le moment où son frère est devenu pour lui le Maître, comme tout le monde l'appelait.

Véronique Tadjò nous livre un poème d'une intensité lyrique saisissante, vibrant d'un rapport exclusif parce que centré sur une communion créative unique. Un poème en devenir, dense de matière à réflexion.

Le volet dédié au théâtre est ouvert par Jean Derive, professeur émérite en France, qui participe en tant qu'ancien collègue de Zadi à l'Université de Cocody. Dans son essai il retrace l'évolution de la production théâtrale à partir des pièces à caractère éminemment historique jusqu'au *Didiga*, une rupture dans la continuité vu l'engagement de l'auteur à dénoncer l'oppression inique de son peuple et à appeler ce dernier à sa désaliénation.

Toujours pour le domaine théâtral, Valy Sidibé affirme que tant au niveau esthétique que sémantique le dramaturge a révolutionné l'écriture et la mise en scène dans son pays, en réadaptant des mythes et contes anciens. Par son innovation scénique et scripturale, Zadi peut donc être considéré comme le père du théâtre de recherche.

Dans son focus sur l'écriture des modèles, François Atsain N'cho part du principe que la littérature africaine se trouve encore aujourd'hui confrontée à son histoire coloniale, ce qui fait que la langue qui la véhicule et les critères d'appréciation de cette même littérature sont occidentaux. Bernard Zadi Zaourou, dont l'écriture se réclame des maîtres de l'oralité, offre en ce sens l'opportunité de revisiter cette problématique tout comme de se poser la question des modèles africains.

Pour Logbo Blédé, l'image semble fonctionner chez Zadi Zaourou comme un instrument pédagogique de premier ordre. Ce procédé de

mise en texte l'érige au rang de symbole dont l'interprétation réussie débouche sur la transformation positive des lecteurs-spectateurs en sujets actifs dans l'harmonie retrouvée. Le spectacle qui en découle exige un abandon tout aussi exigeant qui engage le troisième maillon de la chaîne auteur-metteur en scène (acteurs)-spectateur à un effort supplémentaire pour décrypter le sens derrière tous les signes théâtraux. Le prétendu hermétisme de Zadi deviendrait par ce biais une stimulante invitation pour s'élever au-dessus de la paresse des spectacles insipides.

Jacqueline Soupé Lou analyse le dernier *Didiga, La guerre des femmes*, pour prouver que l'œuvre du dramaturge ivoirien est un intertexte de la littérature orale et pour décrypter spécifiquement les techniques du conte utilisées dans cette pièce.

Rivé sur poésie et stylistique, l'article de Cissé Alhassane Daouda souligne le fait que Zadi est un critique d'inspiration africaniste. Formé à l'École française de la stylistique, de Bally, Cressot, Jakobson, Parent et autres, il a démontré que l'expression européenne a privilégié le signifié aux dépens du signifiant et réduit l'importance du rythme au minimum. Zadi ajoute alors une troisième dimension située sur l'axe symbolique. Voilà donc que la stylistique d'inspiration africaine telle que l'enseigne Zadi mériterait d'être exploitée pour relire la poésie africaine en se référant au cadre spatio-temporel dans lequel elle a été élaborée.

Quant au volet poétique, Angéline Otre étudie le livre 1 de *Fer de lance* et y envisage trois pôles en interaction constante: le pôle lyrique en tant qu'exaltation des émotions que le poète souhaite transmettre par les mots; le pôle épique qui implique la mémoire pour nourrir l'écriture poétique de sa charpente affective et linguistique; le pôle idéologique fondé sur l'imagerie populaire, les luttes ferventes des résistants africains à l'invasion coloniale et à l'impérialisme néocolonial.

*Didiga des origines*, un poème narratif génésiaque, fait l'objet de l'étude d'Aboubakar Ouattara. Dans une perspective de sémantique linguistique textuelle, il s'intéresse à sa structuration et à son double ancrage épistémique, dans le savoir culturel et universel ainsi que dans un savoir localisé sur une culture donnée de l'Ouest ivoirien: celle du pays bété.

La lecture sémiotique de *Gueule-tempête* de Yagué Vahi repose sur plusieurs typologies sémantiques en l'occurrence les agrammaticalités rendues possibles par les mécanismes de déplacement et de distorsion ainsi que les hypogrammes, éléments fondateurs de l'intégrité du texte.

Selon Nanourougo Coulibaly, les écrits de Zadi Zaourou ont été largement étudiés, mais il n'en a pas été de même pour le paratexte auctorial (préfaces, postfaces, dédicaces). De là surgit l'analyse sur le plan discursif du paratexte de Bernard Zadi où la dimension dialogique semble ressortir en toute son évidence.

Le témoignage d'Octave Clément Deho, ancien élève de Zadi, est encore différent. Il souligne l'importance de l'enseignement reçu qu'il cherche à mettre à profit et à honorer dans son activité actuelle, lui qui est devenu le premier professeur de français africain en Italie.

Le dernier essai du recueil, signé par Frédéric Grah Mel, retrace les motivations qui ont poussé Zadi à devenir une victime de l'affaire des complots en Côte d'Ivoire en ajoutant des témoignages authentiques de l'auteur par le biais d'une interview réalisée en 2008.

Voilà donc une mise en scène véritable, toute à savourer et à réfléchir, de voix multiples qui se sont retrouvées ici pour l'estime qu'elles voulaient témoigner envers cette personnalité-phare et pour remettre au centre du débat les suggestions multiples de l'écrivain, du poète, de l'homme de théâtre, du critique littéraire, de l'enseignant que Zadi a été. Nous espérons l'avoir honoré à notre tour, lui, qui n'aimait pas les beaux discours vides, lui pour qui dire était vraiment faire.

#### *Références bibliographiques*

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

Zadi Zaourou, Bottey. *Il Segreto degli Dei*, nota introduttiva di Anna Paola Mossetto, traduzione e cura di Nataša Raschi, Torino, La Rosa (*Tracce*), 1999.

Zadi Zaourou, Bottey. *La Termitière*, in Nataša Raschi (sous la direction de), *Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002.



## Le frère et le Maître

*Ma rencontre... idéologique et politique avec le Maître date du milieu des années 70. Il est vrai que je connaissais déjà mon frère aîné mais guère plus, vu la différence d'âge. J'étais en pleine adolescence, lui, professeur d'université. C'était l'époque où l'université d'Abidjan bouillonnait d'idées, d'activités culturelles et sportives. Les arts et les lettres faisaient le rayonnement de la ville d'Abidjan au point qu'elle constituait une force d'attraction qui siphonnait les campagnes de leur jeunesse et fascinait les peuples des pays voisins de la Côte d'Ivoire.*

*C'est dans cette effervescence et cette ferveur d'Abidjan qu'une bande d'amis, de cousins et moi-même, les cœurs plutôt conquis par le sport, nous avons décidé de nous rendre au théâtre de la cité à Cocody, pour assister à une représentation des Sofas. Les médias de l'époque, réduits à trois ou quatre organes de presse ne tarissaient pas d'éloges sur la pièce de théâtre qui venait de révéler Bernard aux ivoiriens. Pour nous, il s'agissait donc de ne pas paraître niais si, au cours des joutes oratoires dans le quartier, l'on nous interrogeait sur les Sofas d'un certain Bernard Zadi Zaourou.*

*Au sortir de la représentation, ce fut le choc: le discours! La pensée! Le message!*

*Le discours était nouveau, percutant et puissant. La pensée, originale et solide. Le message, quant à lui, il touchait directement au cerveau et au cœur. J'étais conquis et par conséquent, perdu pour le football auquel je vouais alors un culte comme la plupart des jeunes de mon époque.*

*En effet, en lieu et place de Samory Touré, l'affreux sanguinaire exhibé dans nos livres d'histoire, le Maître nous le présenta, dans les Sofas, comme un farouche résistant, redoutable stratège militaire, fier et courageux guerrier.*

*Le propos de Zadi était sans ambages. Le message reçu disait en substance: l'Almamy Samory Touré était un héros nègre. Vous n'avez donc pas à en avoir honte, bien au contraire. Mieux, comme lui, vous pouvez tenir tête voire supplanter le dominateur.*

*Depuis, le Maître s'est implanté dans ma conscience.*

Eugène Zadi



## L'homme-initiateur

Véronique Tadjó

**un**

Entendre  
apprendre encore  
de cet homme redoutable  
poète enraciné dans l'esprit  
écrivain des voies rocailleuses  
du combat infatigable  
bousculé. Parfois oh combien. Désabusé!

Homme-fourmi  
abeille  
bâisseur

Poète  
aux visages multiples  
son élan  
telle une source  
intarissable

*Unique*  
la seule personne  
qui comptait pour lui

Comment énoncer  
l'homme-initiateur  
le poète?  
penché sur l'autel de la Muse  
aux exigences princières  
et le pouvoir des mots  
quand la vérité est mise à nue

Eau qui coule  
mais ne sèche pas  
eau qui pleure  
mais ne s'évapore pas

Présence enracinée  
dans la pierre  
le sol pétri de larmes  
et de joies

À présent  
qui nous lavera  
des fausses certitudes  
qui engendrera  
la beauté du renouvellement?

*Si ce n'est le désir*

Main dans la main  
le désir  
une fois de plus

## **deux**

*Tu ne m'as pas comprise*

Je cherche un amour  
qui ne m'abandonnera  
ni au temps  
ni aux heures  
je cherche un amour  
à dépasser  
l'espace

Je veux les ailes de l'oiseau  
pour laisser pousser

en moi  
les plumes légères du vent

*Tu ne m'as pas comprise*

Aller plus loin  
plus haut  
grimper les marches du ciel  
m'accrocher aux étoiles

Je ne parle pas d'un paradis  
je ne parle pas de fuite  
d'échappatoire  
il nous faut revenir au monde  
enfoncez nos pieds dans le sol  
comme ces arbres centenaires

*Tu ne m'as pas comprise*

Je cherche un amour  
crystal  
une ondée d'espérance  
un amour  
qui ne me poussera pas  
dans le dos  
ne me mangera pas

Un amour jamais  
au grand jamais!  
qui déposera sur mes lèvres  
un baiser venimeux

*Tu ne m'as pas comprise*

Nous n'avons plus assez de joies  
à partager  
et l'amour s'est enfui

### trois

La vie s'est effondrée  
La raison a menti  
pour mieux tuer  
le présent à bout portant

Méconnaissables les jours d'avant  
Méconnaissable le soleil levant

*Cadavres indécents*

La mort était là  
la mort est tombée  
et les hommes en armes  
ont commencé à tirer  
la mort était là  
la mort est tombée  
dans les rues de la ville  
méconnaissable défigurée

L'hécatombe des jours

*La guerre, te dis-je*

Nous a réduits sans souffle  
sans mots  
sous un ciel stérile  
de part en part

### quatre

*[De la douleur – à présent – nous ferons notre tombeau ou notre  
résurrection. Nettoyer le sol à grandes eaux, le sang, la pierre, la peau,  
les mains sales, et l'âme pétrie de souvenirs innommables.]*

*La terre malade aspire le temps qui passe, trébuche, culbute et s'enlise.  
Le temps qui tousse, crache et s'enfuit à travers les rues, les allées et  
les concessions encombrées: entrer-coucher, tous ensemble dans la  
misère.]*

## **cinq**

*La guerre te dis-je*

Impardonnable  
combien de temps faut-il  
combien de temps nous faut-il  
pour réapprendre  
à vivre  
ensemble?

## **six**

La pluie tombe  
La pluie s'écrase  
la pluie se brise  
sur les débris  
elle tombe  
sur les plantes  
sur les animaux  
sur les êtres  
sur les gratte-ciel  
sur le vaste horizon  
assoiffée de justice

*La pluie tombe*

Elle se répand  
coule nettoie  
arrose  
nos espoirs

**sept**

Revivre les caresses du soleil  
le vent amoureux  
l'heure première

Solitude douce-heureuse  
il suffit de savoir attendre

*Tu reviendras, c'est sûr.*

## Du théâtre historique au théâtre initiatique: le parcours d'un dramaturge engagé

Jean Derive

### Résumé

Commencée avec *Sory Lombé* et *Les Sofas* sous le signe de l'histoire, ainsi qu'il était d'usage à l'époque dans la production africaine, l'œuvre de Bernard Zadi Zaourou a progressivement évolué vers la satire politico-sociale avec *L'œil*, puis, à partir de *La tignasse*, vers le théâtre initiatique, nourri de mythes revisités selon un concept culturel bété baptisé *didiga* dont il va se revendiquer systématiquement au point qu'il crée une compagnie qui porte ce nom. Si le théâtre rituel est alors dans l'air du temps, l'originalité de Zadi tient au fait qu'il se voue plus à l'esprit qu'à la lettre des rites culturels dont il s'inspire. Mais le passage au *didiga* est une rupture dans la continuité, comme en témoigne la parenté structurelle entre les premières pièces et les suivantes qui montrent que, si le langage dramaturgique s'est considérablement modifié, l'engagement de l'auteur est toujours resté le même: dénoncer l'oppression inique et appeler à la désaliénation du peuple. Le *didiga* est donc une rupture esthétique pour exprimer la continuité d'un engagement. La dernière pièce de Zadi, *La guerre des femmes* porte ce thème jusqu'à l'universel.

### Mots clés

Théâtre historique; satire sociale;

### Abstract

The first works of Bernard Zadi Zaourou, *Sory Lombé* and *Les Sofas*, respected the taste for history which used to characterize the African production of the time; afterwards however, Bernard Zadi Zaourou shifted towards the political and social satire with *L'œil*, before devoting himself to an initiating theatre; *La tignasse* is the first work of this new genre, based on myths reviewed taking into account the *didiga*, a cultural concept coming from the bété culture, by which Zadi's company will be named. The ritual theatre was already known at that time, but Zadi's was original because he focused on the reasons behind those rituals. It therefore constitutes a rupture in the continuity. Zadi's dramatic language has changed, but his political engagement is the same as his first historical works: the message is always a blame against all forms of oppression and a passionate invitation for people to react. *Didiga* thus represents an aesthetic rupture which is necessary to express the continuity of his engagement. His last play *La guerre des femmes* gives this topic a universal meaning.

### Keywords

Historical Theatre; Social Satire; Ritual Theatre; Initiation; Engagement;

théâtre rituel; initiation; engagement;  
dénonciation; mythe; didiga.

Denunciation; Myth; Didiga.

---

Lorsque Zadi a commencé sa carrière publique d'auteur dramatique, en 1967, avec *Sory Lombé*, un drame historique resté inédit, puis en 1968 avec *Les Sofas*, pièce plus connue puisqu'elle a été publiée, d'abord chez Jean-Pierre Oswald (1975) puis dans la collection «Encres noires» de l'Harmattan (1983), la production dramaturgique africaine, en particulier la production de langue française, correspondait déjà à ce que Bourdieu aurait pu appeler un habitus, c'est-à-dire à un ensemble institutionnel qui avait ses règles et ses canons.

Deux principaux courants dominaient cette production. En premier lieu, le courant du théâtre dit "historique" dont l'archétype consistait à mettre en scène une grande figure historique du monde nègre (africain et/ou caraïbe) pour illustrer, à partir de son vécu – souvent moitié historique, moitié légendaire – une des questions essentielles qui se posaient à l'Afrique dans sa lutte anticoloniale ou, plus tard, dans son effort pour bâtir un monde réellement indépendant de tous les impérialismes et libéré de toutes les aliénations. C'est de ce courant que participe la pièce *Les Sofas*. Modestement, l'auteur, dans sa *Préface*, prétend ne voir dans son œuvre «qu'un balbutiement ou que l'anecdote d'un fait divers: le châtimeur d'un fils indigne par son père». Mais, dans cette même *Préface*, il reconnaît aussi que Samory, le héros des Sofas, «est un symbole qui brille de mille facettes et dont chaque rayon ressuscite des légions de héros nègres» et que «par-delà le fait divers (...) il y a l'Afrique, son drame, sa querelle d'hier et d'aujourd'hui»<sup>1</sup>. Comment ne pas voir en effet que la pièce pose la délicate question de l'équilibre à trouver, pour toutes les nations africaines, entre lutte et compromis de collaboration avec toutes les formes de l'impérialisme quelles qu'elles soient, dont la conquête coloniale n'est ici que la métonymie.

Par cette démarche, Zadi se situe dans la lignée de ses glorieux aînés qui ont contribué à fonder ce courant; au premier chef, Césaire –

---

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

le maître par excellence de Zadi Zaourou qui lui a consacré sa thèse – avec notamment *La Tragédie du roi Christophe* (1963) et *Une saison au Congo* (1965). Dans la première pièce, c'est la figure du révolutionnaire haïtien Christophe, nouveau souverain, qui cristallise de façon emblématique les difficultés et les contradictions auxquelles se trouvent confrontés les nouveaux chefs d'état africains; dans la seconde, l'exemple congolais, avec la figure héroïque de Lumumba et les trahisons dont il a été victime, met en lumière les perversions des prétendues révolutions africaines d'après les indépendances.

En Côte-d'Ivoire même, un aîné de Zadi avait aussi ouvert cette voie, après Césaire, avec *Béatrice du Congo* (1970) et *Iles de tempête* (1973) tragédie qui mettait au premier plan le personnage de Toussaint Louverture, si souvent célébré comme le précurseur emblématique de toutes les indépendances africaines. Tout le monde aura reconnu Bernard Dadié.

L'autre courant est celui de la satire politico-sociale consistant à dénoncer la corruption des nouvelles élites africaines et leur tyrannie à l'égard de peuples de plus en plus opprimés. Là encore, Bernard Dadié avait largement ouvert la voie: d'abord avec *Papassidi maître-escroc*, pièce qui fut composée avant 1960, même si elle ne fut publiée qu'en 1975 aux NEA; ensuite avec *Monsieur Tôghô-Gnini*, pièce jouée au Festival Panafricain d'Alger en 1967 et mettant en scène cet ancien esclave affranchi qui, de retour en Afrique, se fait, au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, le complice des trafiquants négriers, situation donnée comme métaphore de tous ces cadres africains cyniques, prêts à brader leur pays aux forces impérialistes, afin de s'enrichir à tout prix; puis avec *Les Voix dans le vent*, fiction qui s'attaque à l'oppression tyrannique des nouveaux dirigeants africains; enfin avec *Mhoi Ceul* (autre nom aux sonorités symboliques en terre francophone) pour dénoncer l'égoïsme forcené et cynique des nantis.

Ce courant ne s'est évidemment pas limité à la Côte-d'Ivoire et, sans chercher à faire un recensement, hors de propos dans ce cadre, on peut penser à un autre grand dramaturge, le Congolais Sony Labou Tansi qui gagna à trois reprises le prix du Concours Théâtral Inter-africain avec *Conscience de tracteur* (1973), *Je soussigné cardiaque* (1976) et *La Parenthèse de sang* (1978).

C'est dans cette veine que Zadi a créé *L'œil*, pièce qui fut censurée en Côte-d'Ivoire et publiée plus tard, d'abord chez Pierre-Jean Oswald à la suite des *Sofas* (1975) ainsi que nous l'avons déjà dit. La satire politico-sociale y est évidente, avec bien sûr le personnage du gouverneur Sôgôma Sangui, mais aussi l'évocation du régime qui récompense les corrompus et exploite honteusement les humbles. Même si nous sommes dans la caricature, c'est-à-dire juste au-delà du vraisemblable, il y a dans cette pièce, une volonté affichée de réalisme, manifestée notamment par les choix linguistiques, en particulier l'importance accordée au français populaire d'Abidjan. On reconnaît la société derrière l'outrance de la fiction et la censure ne s'y est pas trompée. Il s'agit toutefois d'un réalisme distancié, à la manière de Brecht, où les rôles sociaux sont incarnés par des types et où l'intrigue, par son excès même, (l'histoire de l'œil vendu après énucléation pour satisfaire les caprices d'un riche potentat) prend des allures symboliques. Le choix de l'œil, plutôt que toute autre partie du corps, n'est en l'occurrence pas neutre. C'est une métaphore qui invite aussi à comprendre que la tyrannie des puissants cherche à "aveugler" le peuple.

Après ces deux pièces emblématiques de deux des courants dominants de la production dramaturgique africaine francophone, Zadi va prendre un virage important qui s'amorce dès sa rupture avec l'INA, au moment où il crée *La Tignasse* (publiée plus tard à la CEDA, 1984) qu'on peut à juste titre considérer comme une pièce de transition. Ce changement de cap sera véritablement consacré lorsqu'il monte en 1981 *La Termitière*, avec la troupe qu'il a fondée (KFK) qui deviendra plus tard la Compagnie *Didiga* du nom d'un concept emprunté à un genre de la culture des chasseurs bété. L'auteur s'est suffisamment exprimé à propos de ce concept dans plusieurs préfaces ou postfaces à ses pièces<sup>2</sup>, le définissant comme l'art de l'impensable, ainsi qu'en de multiples interviews pour que nous n'ayons pas à y revenir ici dans le détail où nous ne ferions que le paraphraser en moins bien. Disons seulement qu'avec cette pièce et celles qui suivent, *Le Secret des Dieux* (1984), *La guerre des femmes* (1985), Zadi ins-

---

<sup>2</sup> Postface à *La Termitière*: "Qu'est-ce que le Didiga?", pp. 123-143; Préface à la pièce *Le Secret des Dieux*, pp. 8-13; Note de l'auteur sur *La Guerre des femmes*, pp. 7-8.

taure une nouvelle dramaturgie, nourrie par des éléments de la tradition culturelle bété.

Certes ce recours aux traditions rituelles africaines (n'oublions pas qu'en maintes cultures, notamment en Grèce, le théâtre a eu des origines liturgiques), était dans l'air du temps, en particulier en Côte-d'Ivoire. Dès les années soixante-quinze, on parlait déjà, en matière de dramaturgie, du courant de la "Griotique" dont Niangoran Porquet, Aboubacar Touré, Sijiri Bakaba ont été les initiateurs en le théorisant d'abord puis en proposant des spectacles où appliquer leurs idées comme *Qui est fou?* ou *C'est quoi même?*. À peu près à la même époque, Souleymane Koly et son ensemble "Koteba" donnaient *Les dieux sont tombés sur la tête* et plus tard *Adama Champion, Didi par ci Didi Par là*. Au moment même où Zadi fondait sa compagnie, Marie-José Hourantier et Werewere Liking créaient leur concept de "théâtre rituel" dont elles proposaient elles aussi des applications sous forme de spectacles.

La grande originalité de Zadi, par rapport aux divers aspects de ce courant expérimental inspiré par les traditions culturelles, tient à la façon dont il s'en sert comme source. La plupart des autres se sont attachés à la lettre de ces manifestations culturelles prises comme référence qu'ils ont plus ou moins collées à leurs spectacles – certes en les transposant et en les adaptant notablement – pour, en quelque sorte, authentifier leur création en lui donnant la coloration d'un terroir. Zadi va plus loin car il se voue plutôt à l'esprit qu'à la lettre des rites culturels dont il s'inspire.

Non qu'il ne s'intéresse pas lui aussi à la forme: on retrouve dans les pièces du *Didiga* une importance donnée par exemple à l'arc musical (le *dôdô* des Bété) et au *pédou* (sorte de flûte de pan bété) ainsi qu'à des compositions plastiques inspirées des danses de sa société. On retrouve aussi un personnage comme *Ouga* ou un élément comme la *termitière*, motifs très présents dans les énoncés du patrimoine verbal bété ainsi qu'il le souligne lui-même. Mais, ces références, il leur donne souvent une autre valeur que celle des traditions rituelles et initiatiques et même parfois, comme il le signale, il les subvertit complètement allant jusqu'à inverser leur fonction. Sa source d'inspiration fonctionne donc surtout comme un modèle pour approcher le réel, une façon de «penser l'impensable» sans servilité au-

cune à la lettre ni aux valeurs des traditions anciennes qui n'ont aucune raison d'être sacralisées, puisque le monde évolue constamment. Au contraire, si l'on regarde attentivement les pièces de Zadi, on s'aperçoit qu'entre les deux premières pièces et les pièces du *Didi-ga*, la rupture n'est peut-être pas aussi radicale qu'on pourrait le croire au premier abord.

À propos des *Sofas*, la pièce historique de Zadi, on peut en effet considérer, dans une sorte d'approche formaliste, qu'en termes fonctionnels, la pièce est réductible à la structure suivante:

- ◎ d'une part, les forces de l'oppression (en l'occurrence coloniale) dont Archinard est la figure emblématique;
- ◎ d'autre part, celles de la résistance héroïque incarnées par l'imam Samory Touré; ou, autre alternative, celles de la collaboration, représentées par son fils le prince Karamoko;
- ◎ entre les deux, le peuple, victime potentielle de l'oppression, qui doit arbitrer entre l'intransigeance de Samory et les tentations de collaboration de Karamoko. Il choisit finalement le camp de Samory, c'est-à-dire celui de la résistance la plus radicale.

On remarquera que ce schème trifonctionnel, pour reprendre la fameuse formule que Dumézil appliqua à l'épopée, est toujours à l'œuvre dans la satire sociale qu'est *L'œil*:

- ◎ les forces tyranniques sont cette fois incarnées par le Gouverneur de quartier Sôgôma Sangui et par le chef suprême, le *Fama Tief-fimba*;
- ◎ la fonction de résistance est le fait des étudiants et notamment de celui qui harangue la foule à la dernière tirade;
- ◎ le peuple soumis aux exactions est à nouveau omniprésent par le biais des petits employés de Sôgôma Sangui, victimes des lubies impitoyables de leur maître; mais aussi par le biais des consommateurs du maquis «Chez Pedro» et par des voix anonymes qui, sur la fin, se font entendre de plus en plus distinctement.

La fonction de collaboration quant à elle est représentée d'une part, par le marabout qui, grâce au sacrifice qu'il met en place contre

grasse rémunération, œuvre au maintien de Sôgôma Sangui dans ses fonctions; d'autre part, par des éléments corrompus du peuple qui trahissent l'esprit de résistance pour servir les intérêts de l'oppressé en vue d'échapper à la misère; ainsi en va-t-il des personnages de Django et de Djédjé.

Le dénouement de la pièce reste ouvert mais l'élan final de la foule vers la panoplie figurant les armes de l'oppression, qui se dérobe au fur et à mesure de l'avancée du peuple, suggère cependant une forte note d'espoir.

N'est-ce pas ce même schéma fonctionnel qu'on retrouve aussi bien dans *La Termitière* que dans le *Secret des Dieux*?

Dans la première des deux pièces (*Didiga I*), la fonction d'oppression est occupée par Le Monarque, représenté en une espèce de trinité puisque sa personne est indissociable des deux esprits qui l'accompagnent et font en quelque sorte partie de lui, Ouga-la-main-de-fer, sa force vitale, et Woudigô, le «dévoreur de cerveaux».

La fonction de victime de cette oppression est toujours figurée par le peuple, sur lequel s'abat ce «pouvoir ténébreux [qui] confisque les libertés des citoyens et les soumet à une dictature d'une incroyable cruauté», pour reprendre les termes de Zadi lui-même. Celui-ci est représenté par toute une série de personnages, ainsi que l'indique le tableau de distribution dans le volume publié. Même si la plupart sont anonymes et demeurent muets, ils n'en jouent pas moins un rôle très important par leurs mouvements et leurs danses.

Les fonctions de collaboration et de résistance qui correspondent aux deux termes de l'alternative pour répondre à la tyrannie sont incarnées d'une part, par les termites, image de la classe des "collabos"; d'autre part, par les personnages successifs du Rebelle et de l'Initié qui quant à lui représente (c'est une nouveauté) la figure la plus accomplie du Résistant, la seule susceptible de parvenir à la victoire finale. À cette figure emblématique de l'Initié, se joindront finalement des représentants du peuple en la personne des conjurés. Le peuple passe ainsi progressivement du statut de victime passive à celui d'acteur de son destin.

L'initiation une fois réussie, après le succès des soins prodigués à la petite vieille (motif initiatique connu en bien des cultures africaines), la termitière en laquelle Ouga s'est trouvé pétrifié devient

pourvoyeuse des attributs de l'initié qui lui permettront de jouer son rôle de libérateur avec l'aide du peuple qui l'a rejoint.

C'est en gros au même modèle structural qu'obéit *Le Secret des Dieux* (*Didiga* II). Les forces d'oppression tyrannique y sont représentées par Edoukou-Roi, alias Kaya Maghan. Le caractère ubuesque de son régime est clairement montré au tableau VI où sont évoqués toutes ses exactions, notamment le meurtre de toute une liste d'opposants et le génocide d'une communauté<sup>3</sup>. Dans sa fonction de despote sanguinaire, il est assisté de ses ministres serviles, le professeur Shawarma et le docteur Gouli ainsi que de Doozi qui a un statut plus ambigu puisque, tout baron du régime qu'il apparaît au début, il remplit une fonction de plus en plus critique, jusqu'à rejoindre finalement le clan des opposants en la personne de Niobé et de ses pestiférés; façon de montrer que les rôles sociaux ne sont pas forcément figés. Il n'est peut-être pas indifférent que ce soit Doozi qui joue ce rôle de transfuge. Zadi nous apprend en effet dans le glossaire qui suit sa pièce que, chez les Bété, le Doozi est l'assistant du masque lors de sa sortie et qu'il est un néophyte ayant lui-même vocation à devenir masque après initiation. Il n'est pas interdit de penser que cette évolution du Doozi du statut de collaborateur à celui d'opposant est parallèle à la progression de son initiation, ce qui confirme le rôle central accordé au parcours initiatique qui avait déjà été noté à propos de *La Termitière*.

Face à eux, Niobé la Peste et ses fidèles, bannis par le régime, représentent les militants contestataires, assoiffés de liberté tels de «petites chèvres de Monsieur Seguin».

Entre les deux, une fois de plus, le peuple opprimé, décliné sous plusieurs dénominations dans les répliques ou les didascalies: la foule, le peuple, le paysan, les trois petits vieux, etc. Cette évocation du peuple en plusieurs de ses composantes permet de mieux traiter les diverses tentations ou aspirations qui peuvent être les siennes: prendre ses distances avec la politique (le paysan); manifester naturellement une déférence au pouvoir officiel, si atroce soit-il (les trois petits vieux, sauf dans leur dernière apparition où ils prennent conscience que le régime est haïssable); rallier la lutte des militants (la foule à la fin de la pièce rejoignant Niobé et ses pestiférés).

<sup>3</sup> B. Zadi Zaourou, *Le Secret des Dieux*, pp. 134-136.

À la lumière des quatre pièces que nous venons d'évoquer, on ne peut que noter une remarquable continuité dans les préoccupations de Zadi. Si le langage dramaturgique s'est considérablement modifié, notamment avec l'importance accordée à la musique, à la chorégraphie symbolique, l'engagement et le discours sont toujours restés les mêmes. Dans toutes ces pièces, il s'agit de dénoncer les oppressions iniques (celle des colonisateurs comme celle des nouveaux despotes africains) et d'appeler à la désaliénation du peuple pour le faire passer, avec l'aide d'une élite militante (on remarquera à ce propos que Niobé est une étudiante, comme les militants de *L'œil*, et c'est d'ailleurs contre des professeurs qu'elle commence à exercer son pouvoir de contestation), de la victimisation passive à la lutte active.

Ce qui a changé, ce n'est donc pas la nature mais le mode de ce discours. Avec le *didiga*, pour dire la même chose, on est passé d'un discours idéologique à un discours régi par la poétique de l'imaginaire, telle que Bachelard, Durand, Burgos en ont jeté les bases; en d'autres termes, on est passé de la logique à la symbolique. Aux associations de la vieille rhétorique, fondées sur la raison discursive, se sont substituées les associations, moins évidentes, motivées par méandres de l'imaginaire pour aboutir à cet "art de l'impensable" qui donne aux textes ce caractère d'apparence parfois ésotérique qu'on rencontre dans les rites initiatiques. Le *didiga* est donc avant tout une rupture esthétique pour exprimer la continuité d'un engagement d'une autre façon.

Ce n'est peut-être pas un hasard si la dernière des trois pièces du *didiga*, *La guerre des femmes (Didiga III)* prend précisément la forme d'un mythe d'origine pour raconter comment, aux temps premiers, la communauté des femmes, qui vivait séparée de celle des hommes avec qui elle guerroyait, s'est finalement unie à elle. Cette œuvre, qui, par sa composition emboîtée, n'obéit en rien au schème structural que nous avons mis au jour à propos des quatre autres, ne se limite pas à être, comme on pourrait le penser un peu facilement, une concession faite par Zadi à la mode de la dénonciation de la domination machiste et des thèmes féministes dans la littérature africaine francophone qui, sans doute à juste titre, fut forte à une époque dans les productions féminines comme dans les productions masculines.

Si la pièce participe à ce courant, la dimension symbolique du propos permet de le déborder largement. En dépit des apparences, *La Guerre des femmes* est loin en effet de se borner à traiter la question des relations entre l'homme et la femme. En l'occurrence, ceux-ci ne sont que les métaphores emblématiques de toute forme d'altérité susceptible d'engendrer l'intolérance. À cet égard, la présence du mot «guerre» dans le titre est significative. On aurait donc tort de penser qu'avec cette pièce, Zadi a abandonné ses préoccupations politiques pour ne traiter qu'un problème de société. Je préfère quant à moi y voir une sorte de testament dans lequel la vision politique de l'auteur s'élargit à un humanisme de l'universel. Toutes les communautés différentes, dont celles des hommes et des femmes ne sont que la métonymie, plutôt que de se faire la guerre, ont intérêt à s'unir en s'enrichissant de ce qui est en elles complémentaires, plutôt qu'en mettant en avant ce qui les oppose.

Dans son œuvre dramatique, Zadi lui-même nous donne un magnifique exemple de cette aspiration à un universel bien compris. Ses pièces, qui puisent dans la tradition culturelle bété sans jamais en rester prisonnières, sont à mille lieues d'un chauvinisme étroit. Elles participent au contraire de cette grande sagesse qui a compris que, pour atteindre à l'universel, il fallait d'abord accepter d'être enraciné quelque part. Et, pour parodier une célèbre phrase de Valéry, on peut dire que «croire que l'art dramatique de Zadi atteint une hauteur universelle d'autant plus grande qu'il est moins lié à sa culture bété, c'est croire que ce qui empêche le cerf-volant de s'élever, c'est sa corde».

### *Bibliographie*

*Œuvres théâtrales de Bernard Zadi Zaourou (parfois signées Bottey Zadi Zaourou)*

*Les Sofas*, suivi de *L'œil*, Paris, P. J. Oswald, 1975 (Théâtre Africain 26); rééd. Paris, L'Harmattan, 1983 (Encres noires).

*La tignasse*, Paris/Abidjan, CEDA, 1984.

*La guerre des femmes*, suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI - Neter, 2001.

*Il Segreto degli Dei (Le Secret des Dieux)*, éd. bilingue, Torino, La Rosa, 1999.

*Essais sur le théâtre et le didiga*

“De la parole artistique proférée”, in *Revue de l'ILENA*, n° 1, 1977, pp. 119-129.

“Entretiens sur le théâtre (À l'école des Anciens)”, in *Arts d'Afrique noire*, n° 48, 1978.

“Qu'est-ce que le Didiga?”, in *Annales de l'Université d'Abidjan*, tome XIX, 1986, pp. 147-163.

*Ouvrages divers*

Césaire, Aimé. *La Tragédie du roi Christophe* (1963), Paris, Présence africaine, 1993.

—. *Une saison au Congo* (1965), Paris, Seuil, 2001.

Dadié, Bernard. *Béatrice du Congo* (1970), Paris - Dakar, Présence africaine, 1988.

—. *Monsieur Tôghô-Gnini*, Paris, Présence africaine, 1970.

—. *Les Voix dans le vent* (1970), Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1982.

—. *Îles de tempête*, Paris, Présence africaine, 1973.

—. *Mhoi Ceul*, Paris, Présence africaine, 1979.

—. *Papassidi maître-escroc*, Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1984.

Sony Labou Tansi. *Conscience de tracteur* (1973), Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979.

—. *Je soussigné cardiaque* (1976), in *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier international, 2002.

—. *La parenthèse de sang* (1978), in *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier international, 2002.



## La dramaturgie de Bottey Zadi Zaourou ou la révolution esthétique au cœur des mythes anciens

Valy Sidibé

### Résumé

Père du théâtre de recherche en Côte d'Ivoire, Bernard Zadi Zaourou a marqué de son empreinte la scène spectaculaire et le microcosme des arts du spectacle. Cette modeste contribution qui ne se veut point exhaustive, s'efforce de révéler, comment, au niveau esthétique tout comme au niveau sémantique le dramaturge a révolutionné l'écriture et la mise en scène dans son pays, en réadaptant à la scène théâtrale des mythes et contes anciens, tel le *Didiga* des chasseurs Bété de Côte d'Ivoire. Nous en avons conclu que Zadi, par l'innovation scénique et scripturale qu'il a apportée aux arts du spectacle, est le père du théâtre de recherche. Il a su remettre au goût du jour l'héritage mythique des chasseurs africains.

### Mots clés

Dramaturgie; esthétique; Didiga; symboles; théâtre.

### Abstract

This contribution on the Zadi's dramaturgy, is trying to reveal how esthetical form and semantic countenance were revolutionized by him on scriptural level and theater production of *didiga* spectacle. We concluded that he is the father of research theater in his country.

### Keywords

Dramaturgy; Aesthetics; Didiga; Symbols; Theatre.

---

### Introduction

L'analyse de l'évolution des arts du spectacle en Côte d'Ivoire révèle la part belle réservée à la recherche dramaturgique, tant sur le plan de l'esthétique scripturale que sur le plan du contenu symbolique

des œuvres écrites et des productions spectaculaires ou scéniques. Cette révolution scripturale et scénique fut engendrée, essentiellement, par Bernard Bottey Zadi Zaourou, Coryphée d'une équipe d'amoureux des Arts du spectacle. Celle-ci, Composée de Niangoran Porquet, Marie Josée Hourantier, Wèrè Wèrè Liking, a innové par le choix des textes et par la création d'une esthétique dramaturgique insolite qui surprit les adeptes de l'art dramatique classique. En revisitant le patrimoine culturel traditionnel africain, l'équipe du dramaturge ivoirien entendait révolutionner les pratiques scéniques par l'usage d'un fonds culturel inexploité, dont la quintessence insufflait à la scène de l'énergie nouvelle puisée dans l'esthétique négro-africaine.

Les productions se diversifièrent. Les acteurs et les disciples aussi. Pour cerner cette réalité, nous décrypterons le parcours de cet écrivain, chercheur et créateur du spectacle vivant, avant d'élucider certaines œuvres qui résultent de cette recherche. Enfin nous dégagerons la signification de cette démarche. Notre contribution se structure autour de trois parties. La genèse de la dramaturgie de Zadi, les œuvres majeures du *Didiga* et leur signification idéologique.

### 1. La naissance d'une dramaturgie: le *Didiga*

Parti de *L'œil* qui pose conceptuellement les prémices didigaesques en tant qu'esthétique théâtrale, Zadi Zaourou avait en tête de se libérer de la rhétorique classique qui gouvernait les productions dramatiques de son temps. Le refus systématique de la règle des trois unités qui était l'essence de la dramaturgie classique, lui permit de s'enfoncer dans le secret des pratiques spectaculaires traditionnelles du patrimoine culturel africain, aux fins d'en extraire un nouveau système esthétique, censé booster les dramaturgies nouvelles. Zadi Zaourou détruit ainsi la construction en actes, optant pour des actions spectaculaires souvent insolites, des lieux et des temps variés par l'éclatement de l'espace qui se composait régulièrement de deux aspects qui se répondent sous forme d'écho: espace réel pensé copulant avec un ou des espaces oniriques, symboliques voire mythiques

ou mystifiés. D'où le recours constant à la construction des pièces en tableaux ou en séquences.

Dans toutes les productions artistiques qui en résultent, la poésie, le rythme, les couleurs, les sons et les odeurs se rencontrent, s'enchevêtrent, se dispersent, s'entremêlent pour donner naissance à un chef-d'œuvre symbolique insolite qui heurte souvent la conscience du lecteur-spectateur non averti, étonne, surprend et effraie parfois. À travers les différents choix de mots, d'images crues, de rythmes poétiques, de gestuelles denses, l'on découvre le visage du professeur de stylistique, friand d'images qui choquent, sculpteur des formes et des fonds symboliques. En intégrant au drame tout ce qui est signes relevant du fonds culturel africain, Zadi Zaourou marque ou avoue les distances prises par rapport aux schémas des mythes anciens. S'appuyant sur une conception à la fois mythique et religieuse de la parole, il manipule au sens noble du terme les effets dramatiques qui donnent naissance à une esthétique trop intellectuelle, abusant souvent des éléments para textuels dont la poésie ne laisse aucun lecteur-spectateur indifférent. Des métaphores familières et/ou mythiques viennent interpeller ce dernier pour l'introduire dans le monde de l'impensable voire de l'impossible. Ici l'exaltation pertinente des symboles s'inscrit dans une vision jakobsonienne pour révéler que le mot ou la parole s'accomplissent par une véritable traversée initiatique, dans sa mise en relation avec l'univers cosmique des forces qui dépassent l'entendement humain.

Le théâtre de Bottey Zadi Zaourou devient ainsi un théâtre de révolte voire un théâtre de dérision. Le dramaturge insuffle aux mots de nouvelles énergies, de nouvelles valeurs et systèmes de pensée qui déterminent l'espace vécu ou pensé par le poète-dramaturge. C'est ainsi que *La termitière*, *Le secret des dieux*, *la guerre des femmes* relèvent d'une recherche dramaturgique méticuleuse qui puise son point d'ancrage dans des fonds culturels ancestraux dont l'actualisation donne naissance à des œuvres majeures. C'est pourquoi la mise en place de l'esthétique du *Didiga* de 1980 à 1990 relève de la volonté clairement exprimée par l'artiste d'élaborer une dramaturgie dont la quintessence réside dans la simultanéité et la multiplicité de l'action; la floraison des images et des espaces éclatés alliant le clair et l'obscur, pour déboucher sur une tendance chère aux expressionnis-

tes, la multiplicité des symboles et des objets insolites. La dynamique de la recréation artistique se lit à tous les niveaux de l'écriture tel est le trait caractéristique du *Didiga* moderne.

Aussi, *L'œil*, foyer incandescent du Savoir, du savoir-faire et du savoir être, *La tignasse* symbole d'un monde de fou, et *La termitière*, réceptacle de tout l'ésotérisme de Zadi se veulent-elles l'essence du *Didiga* moderne.

## 2. Les œuvres didigaesques majeures

L'utilisation de l'instrument parleur, le Dôdô ou arc musical, donne aux productions didigaesques un caractère à la fois mythique, mystique et symbolique voire métaphysique par la transsubstantiation et par le phénomène de l'incarnation que Zadi confère au *Didiga*. La production artistique devient ainsi le foyer incandescent du merveilleux africain où la rationalité cartésienne n'a pas sa place. Le *Didiga* devient, par sa réputation hermétique, le lieu du clair-obscur. Ce dernier aspect s'élucide dans le projet architectural de la dramaturgie de Zadi Zaourou. Dans *La termitière* ou le *Didiga I*, le dramaturge ivoirien procède à une véritable déconstruction de la structure textuelle par l'usage de la séquentialisation assortie de longues didascalies qui extériorisent le souci constant de l'artiste d'expliquer ce qui se produit.

Chaque séquence est titrée, séparée par trois astérisques souvent de longueur variable selon l'intensité dramatique. *La termitière* est composée, par exemple, de six séquences titrées, dont la cinquième et la sixième sont entièrement constituées de longues didascalies qui se répondent; avec la présence constante de Zombis, de cadavres dont la gestuelle prolonge le caractère merveilleux du spectacle, appuyé en certains endroits par une musique cérémonielle langoureuse, qui impacte l'essence du *Didiga* et dévoile au plus haut niveau sémantique, au-delà de la communion du peuple, l'extase du poète dramaturge. C'est ainsi que Zadi Zaourou règle ses comptes à la dramaturgie classique française qui bannit la présence du merveilleux sur la scène. En transcendant la simple représentation théâtrale, il pénètre l'univers initiatique d'une Afrique où l'ésotérisme est fécondateur

d'une vision du monde qui intègre l'individu africain à tous les éléments du cosmos par une philosophie essentialiste. Comme dit Pacéré Titinga «la termitière ajoute de la terre à la terre»<sup>1</sup> C'est à ce niveau que les didascalies, dans la révolution dramaturgique menée par Zadi Zaourou, cessent d'être de simples indications scéniques pour devenir de véritables actions cathartiques. Le *Didiga* devient, sous la plume de Zadi Zaourou, non seulement "l'Art de l'impensable" mais l'art de l'impensé conjugué au pluriel. C'est ce caractère hermétique doublé d'une symbolique particulière, très souvent exacerbée qui confère au théâtre de l'artiste ivoirien toute sa puissance sémantique et culturelle. C'est peut-être pourquoi le dramaturge appelle son *Didiga*, le *Didiga* moderne.

Selon Zadi,

[le *Didiga*] ne naît pas du néant. Il exploite et développe, sur le terrain de l'art dramatique africain, une expérience engagée par des précurseurs de génie. Le concept vient certes d'un territoire ivoirien mais l'art des chasseurs est répandu en Afrique; il est varié et si admirable que nos créateurs devraient le redécouvrir et le porter plus efficacement sur les scènes et les écrans du monde moderne.<sup>2</sup>

Zadi Zaourou, tout en dévoilant ses sources d'inspiration, a su imprimer au *Didiga* moderne une essence nouvelle par la réappropriation de schèmes existants qu'il fallait innover, réadapter à des réalités nouvelles des sociétés contemporaines en profondes mutations, pour qu'elles en tirent des leçons. Le processus de réévaluation des anciennes valeurs esthétique-poétiques s'impose ainsi aux artistes africains. Cela est valable pour le théâtre, tout comme pour la musique ou le cinéma. Tous les disciples du dramaturge s'y sont essayés.

Il en était de même pour Niangoran Porquet, créateur de la Griotique, qui, du point de vue esthétique constructiviste et/ou expression dramaturgique, puise toutes ses ressources de l'Art du griot Manding. Cet art à la fois narratif et poétique, épique et merveilleux, entend renouer le cordon ombilical entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne. Le maître et le disciple se rejoignent ainsi par

---

<sup>1</sup> Pacéré Titinga cité par Zadi Zaourou in postface à *La guerre des femmes suivi de La termitière*, p. 141.

<sup>2</sup> *Ibi*, p. 143.

l'usage de la parole proférée, déclamée, symbolique traduisant le caractère intemporel des arts du spectacle. Zadi atteint le sommet du *Didiga* dans *Le secret des dieux* où l'essence du poétique et de l'esthétique coïncide harmonieusement pour faire exploser à la face du monde, une densité symbolique par le biais de la parole médiatisée, rythmée et condensée dans des faits et gestes dont les racines de l'engendrement s'enfoncent dans l'essence des mythes ontologiques et/ou fondateurs de nos peuples. Cette épreuve, comme l'aimait bien le dire l'artiste, est nécessaire aujourd'hui à l'éclosion des nouvelles cultures qui doivent tirer profit de l'expérience collective des peuples qui les ont créées, élaborées, rabotées et peaufinées afin qu'elles prennent l'essence des valeurs humaines universelles. D'où la nécessité de réfléchir profondément sur les contenus des œuvres du maître du *Didiga*, Zadi Zaourou.

### 3. Signification idéologique de la dramaturgie de Zadi

L'analyse des différentes prises de position du dramaturge ivoirien incline à penser qu'il est et restera longtemps le penseur, le précurseur d'un renouvellement esthétique des arts du spectacle de son pays. Le sens d'un tel engagement se lit dans toutes ses productions artistiques. Dans toutes les œuvres spectaculaires de l'écrivain, la progression de l'intensité dramatique voire symbolique est assurée par le Dôdô ou arc musical. Celui-ci extériorise les traits inventifs du drame au niveau ésotérique, dans la mesure où Zadi Zaourou impose au comédien

d'inventer une parole qui ne soit pas issue d'une langue connue et pratiquée, même si elle en a la coloration mélodique et rythmique. Une parole masquée, comme l'est celle de l'arc musical, mais décodable en regard avec la situation scénique qui la motive<sup>3</sup>.

Et nous disons qui lui donne sens et essence.

Les procédés dramaturgiques de Zadi tirent ainsi leur substance de l'inconscient collectif qui leur confère une densité à la fois mythi-

---

<sup>3</sup> In *Notre Librairie*, p. 87.

que, mystique et symbolique par leurs caractères masqués, éclatés, diversifiés et improvisés. Participant à cette condensation sémantique, les costumes multicolores, imbriqués dans des rythmes mélodiques souvent endiablés, prolongent les fonctions cathartiques libératrices d'émotions fortes. Le *Didiga* devient ainsi un art révolutionnaire tant par sa forme que par sa teneur dense de signification multiphonique et pluridimensionnelle. Avec en prime une originalité dramaturgique qui heurte le bon sens, le rationnel en renouvelant constamment la symbolique traditionnelle. Au niveau du discours des personnages, pour coller à la réalité sociétale de son temps, Zadi recourt au *français de Moussa* langue *nouchi*, langue populaire comprise par tout son public. Ce langage de communication, point de convergence d'une créolisation qui ne dit pas son nom, offre au théâtre de Zadi Zaourou, non seulement sa couleur locale, mais aussi et surtout toute sa socialité. Le dramaturge refuse ainsi toute idée de stagnation, de statisme culturel. L'appropriation du *français de Moussa* est un moyen facile de faire rire et de faire passer le message mis à la disposition de tous.

Dans cette perspective l'écrivain affirmait toujours ceci:

Je pense que la meilleure formule est celle que j'ai inaugurée dans *L'œil* parce qu'il faut faire en sorte que le théâtre soit parlé facilement et qu'au fond, le spectateur retrouve sa propre parole dans la bouche du comédien<sup>4</sup>.

Il s'agit donc de créer une parfaite communion entre les comédiens du *Didiga* et les lecteurs-spectateurs. L'usage de ce type de pidgin insuffle une énergie nouvelle à l'intensité dramatique des œuvres didigues de Zadi Zaourou. Le dramaturge opère ainsi de grandes mutations dans le système scriptural en innovant; car comme le dit Gérard Genette,

(...) l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes et il faut parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes.[...] et l'hypertextualité a pour elle ce

---

<sup>4</sup> K. Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, p.209.

mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens<sup>5</sup>.

Exploitant cette réalité, Bottey Zadi Zaourou produit des créations dramatiques où cohabitent de façon harmonieuse le merveilleux, l'épique, le poétique et le lyrique qui s'autofécondent pour donner naissance à des œuvres d'art d'excellente facture. D'où notre affirmation qui fait du dramaturge, le père incontesté et incontestable, le premier initiateur des dramaturgies nouvelles ivoiriennes qui se nourrissent toutes au sein de notre patrimoine culturel inexploité.

Pour Zadi tout comme pour Wèrè Wèrè Liking et Marie Josée Hourantier, il s'agit de recréer un théâtre ancré dans les différentes légendes et rituels africains dont les effets dramatiques et les propositions scéniques n'ont rien à envier à d'autres cultures. Nous l'avons démontré ailleurs que le patrimoine africain reste encore, et restera longtemps un véritable canaris de sagesse, où toute l'humanité pourra puiser des énergies nouvelles pour régénérer. Ainsi, avec le *Didiga*, Zadi Zaourou théorise-t-il les données esthétiques d'un art existant qui se veut total, intégrant symbolique, épopée, poésie, musique et danse pour créer un art unificateur de portée universelle. Ici toute l'architecture théâtrale est revue de fond en comble et corrigée pour l'adapter aux nouvelles données du monde contemporain.

C'est pourquoi le *Didiga*, quoique défi lancé à la raison, est le lieu de confluence et de communion de tous les arts et de tous les défis impliquant un effort surhumain déployé par le comédien qui doit exprimer et extérioriser toutes ses performances. Les recherches personnelles en danse, en musique, en gestuelle souvent improvisée viennent couronner le jeu coloré du comédien du *Didiga*. Il doit savoir que tout en lui est un discours à l'endroit du lecteur-spectateur conscient. Il s'agit donc de rechercher dans ces fonds culturels denses de signification, l'efficacité des rituels anciens et leur performance actualisée, afin de permettre aux sociétés contemporaines de se ressourcer, de réajuster les héritages anciens, de les réadapter à l'existence nouvelle des sociétés humaines.

Senghor dirait d'apporter notre contribution intellectuelle et matérielle à la construction de la Civilisation de l'Universel, celle qui se

---

<sup>5</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, p. 558.

veut la somme des éléments positifs et dynamogènes de toutes les autres civilisations. C'est pourquoi l'engendrement de la forme tout comme l'organisation du contenu du théâtre de Zadi Zaourou relèvent d'une initiative noble: celle de mettre l'art au service du plus grand nombre.

### *Conclusion*

Le théâtre du maître du *Didiga* est né de l'expérimentation des traits esthétiques nègres contenus dans des pratiques ancestrales comme le *Didiga*, le Tématé de l'Ouest ivoirien dont la richesse en gestuelles et en costumes sont des discours symboliques à l'endroit du lecteur-spectateur contemporain. Ces discours, par leur densité sémantique et leur richesse en effets stylistiques et dramatiques, confèrent au théâtre de Zadi une puissance performative qui surprend les esthéticiens des arts du spectacle modernes. Nous en avons conclu que Bottey Zadi Zaourou reste le père fondateur de la révolution scénique en Côte d'Ivoire en matière de recherche esthétique théâtrale et de production de spectacles issus de la nouvelle dynamique des idées dramaturgiques.

### *Bibliographie*

- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Points Essais).
- Koffi, Kwahulé. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Mechoulan, Eric. *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004.
- Notre Librairie*, 86, janv.-mars 1987.
- Odagiri, Mitsutaka. *Écritures palimpsestes les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Scherer, Jacques. *Le Théâtre en Afrique Noire francophone*, Paris, PUF, 1992.
- Senghor, Léopold Sédar. *La parole chez Paul Claudel et chez les négro-africains*, Dakar, NEA, 1973.

Présence Africaine. *Le théâtre négro-africain, actes du colloque d'Abidjan 1970*, Paris, Présence Africaine, 1971.

—. *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation, Colloque de Yaoundé 16-20 avril 1973*, Paris, Présence Africaine, 1977.

Zadi Zaourou, Bottey. *La guerre des femmes suivi de La termitière*, Abidjan, NEL, 2001.

## Zadi Zaourou: l'écriture de modèles

François Atsain N'cho

*Le champ véritable [du fait littéraire] est le réel du discours, c'est-à-dire non son contenu, mais les mots seulement, et les formes.*

(P. Valéry, *Ceuvres*, p. 1456)

### Résumé

La littérature africaine se trouve aujourd'hui confrontée à son histoire coloniale, de sorte que du fait de la langue qui la véhicule, les critères d'appréciation de cette littérature sont tout occidentaux. Bernard Zadi Zaourou dont l'écriture se réclame des maîtres de l'oralité offre l'opportunité dans cette réflexion de revisiter cette problématique pendante d'une littérature négro-africaine d'expression française et par voie d'analyse, la question des antériorités littéraires; en particulier, celle des modèles africains qui informent l'écriture de l'auteur.

### Mots clés

Écriture; modèles; palimpsestes; avant-gardisme; atavisme; construction de sens; poétique.

### Abstract

The African literature is confronted with its colonial history, so that because of the language which conveys it, the criteria of appreciation of this literature are very Western. Bernard Zadi Zaourou whose writing claims Masters of orality offers the advisability in this reflection of revisiting these hanging problems of a negro-African literature of French expression and per way of analysis, the question of literary anteriorities; particularly, that of the African models which inform the writing of the author.

### Keywords

Writing; Models; Palimpsestes; Avant-gardism; Atavism; Construction of Sense; Poetics.

---

Si la problématique palimpseste est aussi vieille que la problématique littéraire elle-même dans la tradition littéraire occidentale, la question n'a pas souvent préoccupé la critique africaine. Or, une telle question est plus présente dans l'écriture littéraire en Afrique que partout ailleurs dans le monde. La raison en est que les écrivains

africains ont un double héritage à gérer: l'héritage des traditions littéraires de l'Afrique ancienne et celui des langues occidentales et des œuvres littéraires qu'elles ont secrétées. Et c'est bien ce problème des modèles qui est celui dans lequel s'engluie aujourd'hui la critique africaine lorsqu'il s'agit de définir le statut de la littérature africaine écrite, car il n'y a point d'écrit qui ne revendique ses antériorités.

Souvent, faute de poser clairement ce problème qui définisse un statut de l'écrivain africain moderne et permette ainsi de fonctionner le matériau littéraire produit par celui-ci, à partir d'antériorités – qu'elles soient africaines ou occidentales – sur lesquelles ne pèse aucune suspicion du fait des clarifications préalables, l'analyse sur les œuvres littéraires africaines, à propos de leurs phénoménologies, de leurs démarches de création, dans bien des cas, tourne court. Cette question n'est pas anodine, car elle conditionne la littérature africaine dans son existence même. La question d'être de cette littérature pousse ses ramifications jusque dans la classification générique des œuvres et est à la base de la mésaventure éditoriale que vivent les écrivains africains auprès des maisons d'édition occidentales et dont témoigne, pour sa part, Werewere Liking:

J'ai reçu des Éditions Grasset où j'avais déposé un manuscrit, une lettre qui, après avoir décrit les qualités de mon texte concluait ainsi: Or, *Place nouvelle race* est un étrange texte par trop composite; vous le sous-titrez «journal d'une misovire», mais il se révèle n'être ni un journal, ni un roman, se présentant davantage comme un curieux mélange de genres divers, du poème à l'essai, du récit au souvenir. Dans ces conditions nous ne voyons comment assurer à l'ouvrage un placement intéressant<sup>1</sup>.

La présente contribution est la part que nous proposons à cette problématique essentielle pour la littérature africaine; essentielle, si celle-ci veut se définir une nationalité propre, mais surtout les conditions d'une exégèse plus aisée. L'opportunité d'une telle étude en est d'autant plus grande au regard de la production littéraire de Bernard Zadi Zaourou que l'auteur a toujours dit son tribut à l'égard de la culture de son peuple, de l'Afrique ancienne, mais surtout des poètes

---

<sup>1</sup> Werewere Liking, *Naissance de nouvelles esthétiques en Afrique*, 13 feuil. dactyl.

de l'oralité qu'il se plaît lui-même à appeler les "poètes-paysans" ou les "artistes-paysans", d'une manière générale. Dans ce devoir de mémoire que s'est imposé l'auteur de *Fer de lance*, ce qui importait pour lui, et il le clamait partout, est de parvenir, malgré la prépondérance de la langue française qui sert de véhicule à ses écrits, à dire et écrire l'âme africaine, à parler la langue du terroir par le biais de la langue d'auteur, notion chère à Michael. Notre souci en ce trajet est de voir comment Zadi Zaourou, dans la poursuite du sens dans l'œuvre, définit son rapport à l'antériorité.

La stylistique et la poétique seront les outils que nous interrogerons constamment, non pas dans la recherche de moyens nouveaux dont se servirait l'écrivain – nouveauté d'ailleurs problématique, car difficile à instituer – mais la manière dont ces moyens participent à l'élaboration du sens.

La participation de tel contexte textuel ou de tel contexte d'écriture emprunté pour la construction du sens demeure la seule question de notre analyse et justifie ce que nous entendons par "écriture de modèles" et qui en fait concerne les formes d'écriture qui s'enregistrent sous le vocable de palimpsestes, c'est-à-dire dans la production littéraire de Zadi tout ce qui se laisse ressentir comme un emprunt ou un croisement de l'auteur avec d'autres auteurs ou ses devanciers. Le texte étant un espace spirituel où viennent communier, pour trouver l'apaisement recherché, pour éprouver toutes les sensations vécues, comme le lieu d'une thérapie, ce sont donc les mots et les formes, comme matériau de récupération, charriés par l'antériorité pour leur réemploi, qui constitueront prioritairement la matière de nos investigations. Pour plus d'efficacité, l'axe poétique retiendra essentiellement notre attention, en particulier *Fer de lance 1*; nous ne nous interdirons pas cependant, chaque fois que nécessaire, d'interroger telle autre forme générique, jusqu'à l'essai, pour apporter plus de réponses à nos interrogations.

### *1. La littérature et l'obsédante question des modèles*

La production littéraire de Zadi, très éclectique, du reste, a été étudiée sous les angles les plus divers. Nous nous proposons de faire

connaître l'auteur, axe rarement emprunté par la critique, dans ses relations avec les poètes de tradition orale dont il s'est de tout temps réclamé. À ce propos, il nous faut rappeler quelques-unes des idées sur lesquelles repose une telle étude et d'où elle tiendrait sa légitimité. Toute littérature digne de ce nom est à notre avis celle où le sentiment d'avant-gardisme est le plus faible et où l'arrière-goût finissant du déjà lu, vu ou entendu s'étale le long des pages, de sorte que l'écrivain est l'héritier de toutes les traditions d'écriture qui ont précédé sa propre écriture.

À cet égard, toute idée d'avant-garde, en littérature surtout, n'est que pure illusion. Il n'est d'écrit qui ne draine, jusqu'aux mérismes, sa part concédée d'une servitude consciente, acceptée et voulue. Ici, c'est l'impossible libération jubilaire qui fait de l'écrivain, à son corps défendant, l'éternelle oreille percée de l'Histoire. Les vocables, déjà eux, drainent à leur suite leur participation à l'histoire littéraire. Plus encore, les corrélations thématiques, les motifs de composition pré-existants, les formes discursives, les scènes, les mythologies, l'histoire, les atavismes de toute provenance, les concepts à forte charge culturelle, partagée ou non; ainsi que l'œuvre entière dans son écriture.

Ce désir de la part de l'écrivain d'être de cette façon ce masque, cette machine dont parle Paul Valéry caractérise profondément l'œuvre littéraire de Zadi. De sorte que l'écriture chez l'auteur fonctionne, non comme un espace de nouveauté où la règle est dans l'invention, mais comme un lieu de découverte où des matériaux, littéraires ou pré-littéraires, remués dans son athanor par des opérations en tous genres et des transformations et manipulations, sous toutes coutures, font que l'œuvre produite témoigne bien de son auteur et de sa sensibilité unique, à nulle autre pareille.

Ainsi entendons-nous l'emploi d'*écriture de modèles* et dont Geneviève Idt donne une image qui va à la rencontre pour une large part de notre proposition poétique de Zadi:

Le modèle, c'est ce qui, dans un texte, est perçu comme convention, comme matériau de réemploi, comme discours étranger, littéraire ou non, contemporain ou antérieur, transformé ou intégralement repris, à toutes fins<sup>2</sup>.

Les modèles, ce sont plus encore, toutes les antériorités, qui sous la forme de connotation et d'emphase dans leur étalement en compréhension, relèvent plus d'un fonds culturel commun auquel ces antériorités donnent leur plus-value de sacralité. Cette question comporte toujours, quelque part, une forte et indéniable proportion d'influence, mais c'est davantage de recours à des sources communes que les uns découvrent avant les autres et qui justifient les relents connotatifs et emphatiques. Le modèle, dans ce cas, développe une langue particulière à tous ceux qui partagent cette même culture, à travers la construction des phrases et l'organisation du discours.

Le modèle chez Zadi brasse en un tout, uni dans et par le langage, des personnages, des scènes, des situations, des tableaux, pour ainsi dire, des actions, des formations discursives et institutionnelles, des formations idéologiques aussi. Pour l'essentiel de ces formes dans l'écriture de Bernard Zadi, il ne faut pas entendre modèle au sens où l'investigation trouverait ou reconnaîtrait des formes ou des vocables tels qu'ils sont présents ailleurs, dans des productions littéraires d'autres auteurs – c'est quelquefois le cas – mais plus souvent les éléments du modèle donneront, du fait de leur haut niveau de fusion par les opérations de transformation et de manipulation, plutôt un vague et furtif sentiment du déjà entendu ou lu dont l'écho lointain, en spasmes légers, parvient faiblement sous la forme de réminiscences au lecteur. Ce sentiment du déjà entendu ou lu ou même vu est en étroite relation avec la charge culturelle que l'écrivain a en partage avec son lecteur.

Tout cela est ressenti chez ce dernier comme un effet de surimpression, à la manière des palimpsestes où une ancienne forme ou un sens ancien demeure et refuse de s'effacer devant un contenu nouveau. C'est de cette dialectique, c'est-à-dire cet effort de dépassement en se posant et à la fois s'opposant que réside tout le secret de l'art créatif, de ce point de vue, de Bernard Zadi, devant la conscience

---

<sup>2</sup> G. Idt, "Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté*", p. 78.

d'échec qui étreint tout écrivain, mais particulièrement lui, dans l'expression du sens.

Car, la question centrale chez Zadi demeure le sens à construire, à travers la recherche des moyens les plus éprouvés qui en garantissent l'efficacité. C'est-à-dire, parvenir, dans le rapport à l'antériorité, à la reformulation de l'ancienneté profonde de l'inspiration. Zadi lui-même dans sa préface à *L'œil* évoquait déjà l'idée de ce renouvellement:

Faut-il disserter sur l'art? Il s'agit d'abord de créer. À chaque hivernage, sa moisson de pluie et ses tourbillons de vents. Pourquoi faudra-t-il donc exhumer à tous les prix les prouesses défuntes? Ce qu'il faut à l'Afrique d'aujourd'hui, ce sont d'autres chants, d'autres hymnes, d'autres oriki<sup>3</sup>.

Le sens à construire, il faut l'entendre au sens de l'objet en lui-même, unique, sans contrepartie avec rien d'autre, sur le paradigme des similarités, du moins, dans l'efficacité de sa représentativité, dans l'acte qu'il provoque, dans le rôle qu'il joue du fait qu'il existe et lequel rôle, à son tour, fait qu'il existe.

Nous examinerons, tour à tour, dans ce registre, l'écriture de l'œuvre dans sa conception même, l'organisation de constituants littéraires, sous la forme de plaques génériques pour leur faire jouer leur rôle au service du sens. Au-delà, s'entend également tout ce que le langage véhicule, en termes de clichés, de stéréotypes (littéraires ou non) et qui nourrissent des rêveries aux limites et points de retentissement pas toujours identifiés.

À cet aspect de l'écriture s'ajoutent des unités d'ordre syntaxique ou lexical, surtout lexical, sous la forme de scènes, de récits, de descriptions, de tableaux qui dessinent des configurations et des réseaux de sens, mais aussi de valeurs, notamment de scansion, qui naissent des modulations lexicales.

---

<sup>3</sup> B. Zadi Zaourou, *L'œil*, p. 67.

## 2. Écriture de l'œuvre et construction du sens

La problématique de l'écriture des modèles ne relève pas chez Bernard Zadi du seul souci de prouesse stylistique ou de littérature qui se parle à elle-même, qui entre en dialogue avec elle-même ou encore qui veut garder d'elle-même sa propre mémoire. Elle est tout cela, mais elle est surtout une ontologie, un être-dans-le-monde: elle vise à restituer aux lettres africaines qui se servent de l'écrit, leur mémoire, leur histoire. De ce point de vue, écrire des modèles, chez Bernard Zadi, c'est aussi écrire l'histoire d'un parcours, d'une poétique.

### 2.1. Structure et construction du sens

À sa parution, *Fer de lance*, Livre 1 a constitué une véritable curiosité du fait de son écriture formelle. La critique, dans son ensemble, a salué cette œuvre comme une fulguration dans le firmament littéraire ivoirien et africain. Un chroniqueur du journal gouvernemental, *Fraternité-Matin*, paraissant à Abidjan, a pu à ce sujet parler de *Fer de lance* comme «un joli plat enfermé»<sup>4</sup>, auquel on ne peut donc avoir accès. Car on était convaincu de la qualité de cette publication, on était surtout convaincu que cette parole qui s'étale sous les yeux est bien de chez nous, de notre culture commune avec l'auteur, mais on n'arrivait pas à comprendre, à retrouver la mémoire du modèle qui l'a pétrie, du comment elle est faite, c'est-à-dire son organisation interne qui favorise un meilleur déchiffrement de l'œuvre.

Nous le savons, le lecteur n'a d'une production littéraire une lecture et une interprétation correctes que si celui-ci parvient à la rattacher à un genre de discours, chose qui ne se confond pas avec des actes de langage accomplis à l'occasion d'un énoncé et qui constitue la matière de tout écrit. S'agissant du genre, chacun savait que l'œuvre relevait du genre poétique, mais toute la difficulté était dans la forme poétique à laquelle renvoyait le texte, c'est-à-dire la poétique à laquelle elle est endossée. Des constituants textuels qui sont des indications pour le lecteur à cet effet apparaissent çà et là, au fil des pages, mais que l'on n'arrivait pas à prendre en compte et, par conséquent, à fonctionnaliser.

---

<sup>4</sup> K. Man Jusu, "Hermétisme".

Le texte, d'entrée de jeu, évoque un *nous* qui sera constamment présent tout au long de l'œuvre. Celle-ci est à peine posée qu'apparaît un personnage avec un positionnement étrange, parce qu'inhabituel, du moins dans le confort de lecture poétique qui est celui du lecteur nourri aux traditions occidentales. Le texte le nomme *Dowré*. Ce dernier est lui-même suivi d'un autre personnage qui est désigné sous le vocable de *la foule*. Tous les deux marquent à leur tour de façon remarquable la parole de leur présence. En dehors des personnages, au sens strict, se positionne également le temps. D'abord le temps physique, qui dure. Ce temps est déterminé: *racine de la nuit* (au tout début de l'œuvre) et *la fine fécondante et lumineuse rosée* (au moment où l'œuvre s'achève):

Nous voici, Dowré  
À la racine de la nuit  
et la foule est compacte  
la foule (son cœur son corps et son âme en rut)<sup>5</sup>  
(...)  
Sur ma face, Dowré,  
la fine fécondante et lumineuse rosée<sup>6</sup>

Puis le temps modal et verbal avec un usage exacerbé de l'impératif dans sa posture de commandement et d'exhortation.

Tiens ferme Dowré mon frère et porte au loin ma voix  
Ma voix des profondeurs  
Tiens ferme ce bissa Dowré  
Tiens-le ferme et dis et redis après moi<sup>7</sup>

Le lecteur, du fait de l'emploi de l'interpellation et du vocatif, comprend que le destinataire final du discours conatif est la foule. Mais alors que peut-il bien faire là dans le circuit, Dowré? S'il est présent, c'est qu'il a un rôle. Quel est donc ce rôle? Le lecteur s'interroge. Dans l'aire où circule la parole, Dowré occupe la position

---

<sup>5</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 19.

<sup>6</sup> *Ibi*, p. 58.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

de l'allocutaire. Une telle écriture du discours conatif est loin d'être nouvelle dans l'expérience littéraire du lecteur.

Mais l'allocutaire, ici, n'est pas un allocutaire ordinaire, au sens de celui qui reçoit et est le dépositaire du discours émotif; Dowré fonctionne plutôt comme un média, car il n'est pas légataire du discours venant du locuteur, mais la foule pour le compte de qui cette parole lui est confiée, afin qu'à son tour, après l'avoir remodelée, comme cela fonctionne dans le système traditionnel oral, il la lui transmette:

Évide l'écheveau de mon chant  
Rythme  
Rythme-le ferme, mon appel d'arc musical  
et que l'entende le peuple assemblé  
et qu'elle vibre  
et qu'elle s'ébranle  
et qu'elle ruisselle la foule  
Au rythme débridé de mon arc d'éternelle veillée<sup>8</sup>. (p. 23)

L'écriture de *Fer de lance* repose sur le fonctionnement de l'impératif dont la valeur performative et de commandement apporte une solution plastique à la difficulté de construction de l'espace triadique, à l'écrit. Rythme ternaire cependant nécessaire au fonctionnement de l'effet triadique lui-même, exigeance du genre pour son fonctionnement correct en tant que veillée poétique. Par l'impératif, en effet, Zadi mue le dire en faire du fait de la force illocutoire et de la valeur performative qui sont attachées à ce mode verbal. Il s'agit pour lui, ce faisant, de contourner la difficulté en relation avec la linéarité unidimensionnelle de la page d'écriture.

Ces différents éléments de structure, que ce soit les personnages ou le temps, constituent des relais de la parole; c'est par eux que le poème acquiert un sens et à la fois une épaisseur dramatique. C'est par eux également que *Fer de lance* ne peut être considéré comme un poème parmi tant d'autres; mais comme un poème adossé à une poétique particulière, laquelle poétique sustente son écriture et justifie que l'œuvre se lise rien qu'au regard de cette poétique et des exigen-

---

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 23.

ces de son écriture. Pour le dire, la poétique de *Fer de lance* est la poétique de la veillée<sup>9</sup>.

Dans de nombreuses cultures en Afrique, il s'organise des veillées poétiques ou de conte qui sont des occasions où le peuple, dans son ensemble, à l'échelle du village, vit sa culture, notamment la culture de la parole. C'est cette veillée, espace littéraire que structure l'oralité que Bernard Zadi tente de rendre par l'écrit. Le lecteur, lorsqu'il a en partage ce trait culturel avec l'auteur, reconnaît à travers le *nous* le poète qui anime la veillée et son second, dans le texte dénoté *Dowré*, avec un rôle essentiellement rythmique. Il reconnaît également le public de la veillée constituant le chœur, dénommée *la foule*<sup>10</sup>. Il retrouve ainsi l'organisation structurelle de la veillée à travers ses participants dont la contribution est requise pour que celle-ci fonctionne et réponde à l'attente de tous en tant que forme littéraire.

## 2.2 La mémoire du rythme

Le contexte de l'oralité a suscité dans les sociétés de civilisation orale des modes d'écriture qui tout en servant la mémoire et les exigences techniques de diction sont, du point de vue du littéraire, au service de l'efficacité du dire et du sens. Ces modalités d'écriture servent à l'architecture pour ainsi dire de l'œuvre. Elles concernent tous les effets de reprise, de réitération et de scansion de séquences ou de segments qui du fait de leur forte répétition à l'intérieur de l'œuvre la marquent définitivement et dans certains cas comme l'illustre *Fer de lance* servent de moteur à l'articulation et au fonctionnement structurel du texte.

Les textes africains anciens en usent de façon fort remarquable. Il en est ainsi notamment de la poésie *attoungblan* qui peut réitérer la même séquence pendant de longues heures<sup>11</sup>. Parlant de Césaire,

---

<sup>9</sup> Nous parlons bien de poétique de la veillée car cette forme poétique ne vit pas que par le texte qui est produit à cette occasion. En plus du texte, il y a l'organisation spatiale et celle des acteurs de la veillée; ceux-ci sont soumis à des reparties pour répondre aux exigences du genre.

<sup>10</sup> On pourra, pour plus de détails, lire notre "Zadi Zaourou: la littérature, lorsqu'elle est réécriture".

<sup>11</sup> Lire à ce propos notre étude consacrée à la poésie de l'attoungblan In *Échec du sens: prolégomènes à une réévaluation des poétiques africaines*.

Henri Hell écrit à propos de l'organisation du rythme dans la poésie des peuples noirs:

On aime la puissance d'incantation de certains de ces poèmes comme *Batouque*, d'un rythme obsédant. Pourtant, un si grand éclat, tant d'exagération, tant de démesure provocante ne sont pas sans lasser (...) Le fracas continu des mots rend sourd<sup>12</sup>.

C'est pourtant sur ce registre que *Fer de lance* fonctionne, à la manière d'un hypertexte, à toutes ces antériorités rythmiques africaines, à partir de différentes modalités dont la modalité externe qui retient particulièrement notre attention. L'œuvre laisse apparaître différents segments et séquences qui sont soumis à une répétition plus ou moins forte et plus ou moins régulière qui emplissent le texte de leurs fracas sonores. *Didiga* et *Dowré* sont de ces segments et séquences ceux qui connaissent la plus forte et la plus constante répétition. Ceux-ci parcourent le poème d'un bout à l'autre des 60 pages, à travers 53 reprises pour le premier segment et 52 pour le second.

C'est par cette modalité d'écriture que les textes africains anciens, produits de l'oralité, créent entre autres l'obsession à l'intérieur du texte qui consiste à fixer l'esprit de l'auditoire sur une idée, par sa reprise successive, à intervalle plus ou moins régulier. Sur cette base d'antériorité que Zadi prolonge, l'effet de répétition est surtout pour lui un moyen commode qui favorise le passage d'un thème à un autre comme moyen d'organisation interne du texte. Celui-ci peut dès lors enfile autant de thèmes et de motifs que l'enthousiasme et la fureur de l'inspiration l'autorisent. Ce rôle dans *Fer de lance* est particulièrement dévolu à *Didiga*<sup>13</sup>.

*Didiga* et *Dowré* sont des segments qui connaissent une forte répétition; ils ne sont pas les seuls dans ce registre vers la construction du sens. Zadi forge à cet effet d'autres segments dans cette même

---

<sup>12</sup> L. S. Senghor, *Poèmes*, pp. 159-160.

<sup>13</sup> *Dowré* est tout aussi fortement repris que *Didiga*, mais les deux segments ne fonctionnent pas sur le même registre. *Dowré* a des préoccupations plutôt poétiques, car ce segment renvoie à la conscience esthétisante qui lie *Fer de lance* à son mode d'écriture en tant que forme du genre poétique. Il est en effet présent dans le circuit communicatif pour rappeler et justifier la structure ternaire: poète principal / poète en second / public-chœur.

tonalité mais dont le souffle est moins fort dans la mesure où ceux-ci ne s'étendent pas à l'ensemble du texte. Leur effet de ce point de vue est plus limité, ils n'en sont cependant pas moins efficaces dans les séquences où ceux-ci officient.

C'est le cas, par exemple, pour ne citer que celles-là, de *fine et douce chanson fluée de ma gorge*, séquence ainsi traitée pour évoquer la parole du poète et s'étalant de la page 28 à la page 39 avec huit (8) répétitions et de *rouge rouge et rouge ma lune*, de la page 39 à la page 43, avec neuf (9) répétitions, séquence qui permet d'évoquer le renversement du pouvoir politique du président Kwamé N'krumah du Ghana.

Zadi utilise aussi des segments aux effets encore plus localisés qui couvrent à peine l'étendue d'un versant mais où l'effet de reprise est plus accusé pour une écriture sonore plus uniforme. C'est ce modèle qui éclaire, par exemple, l'évocation de la nuit:

La nuit est longue  
 La nuit des dévoreurs d'âmes  
 La nuit est longue  
 La nuit tronqueuse de vaillance  
 La nuit est longue  
 La nuit qui tronque les vaillances  
 Notre nuit  
 La nuit des brouilleurs de vue  
 Nuits  
 Les nuits de l'Afrique défunte: celui-là mourra de trop peser sur la terre d'Éburnie<sup>14</sup>.

De la sorte, différentes écritures du rythme externe envahissent le poème. Ces écritures ont comme pierre d'angle le traitement d'une manière particulière d'un vocable ou d'un syntagme par la voie de la répétition. Le poème en devient une symphonie où chaque forme rythmique brode sur ses propres accords, sur la base de ses propres nœuds, c'est-à-dire sa propre organisation rythmique interne, sa propre période; mais en même temps, rejoint toutes les formes d'encodage rythmique, à l'intérieur de la période qui les enserme, les

<sup>14</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 30.

englobe et assure leur unité rythmique, apportant à cet ensemble son souffle particulier.

Le poème connaît de ce fait une très forte saturation sonore et rythmique du fait de la musicalité des vocables repris. Pratique scripturale qui illustre fortement les propos suscités de Henri Hell et que le critique, méconnaissant les motivations et les déterminations poétiques de cette dernière, perçoit comme en rupture avec ce qui serait, de son point de vue, une écriture correcte du rythme. Cette écriture à laquelle Zadi donne une de ses expressions la plus pure, pour sa part, relève de l'effet de percussion dont les pulsations rythmiques et les courbes mélodiques particulièrement hérissées dominent dans (enlever ?) les arts africains.

### 3. *Le modèle exubérant*

Écrire des modèles chez Zadi, c'est aussi rappeler que le texte littéraire est le lieu d'une thérapie, au service de besoins spirituels ainsi qu'en emportent les différentes formes d'expression littéraire. C'est là une constante de l'écriture littéraire tout court, mais à laquelle la tradition littéraire africaine a donné une expression qui l'a muée en identité. C'est de cette ontologie que témoignent à leur insu les éditions Grasset dans le propos que nous citons plus haut.

La manifestation de ce curieux mélange dont parle la maison d'édition se livre, à très bon marché, produit d'une rêverie des profondeurs, chez Bernard Zadi, sous des formes discrètes que seule la mémoire de la littérature permet de retrouver. C'est, entre autres, la loi de l'insertion par laquelle d'autres formes littéraires ou d'autres modes de connaissance apportent leur exubérante déhiscence qui irise l'œuvre et la pare d'atours divers.

#### 3.1. *L'oriki*

Ce vocable yoruba désigne une forme particulière de la poésie des noms qui est érigée en véritable genre littéraire. À la page 22 de *Fer de lance*, on lit la célébration de ce grand poète de tradition orale, Madou Dibéro:

Dazô Wueudji maître du chant parmi la race des oiseaux  
Spécialiste du chant sifflé  
Dazô Wueudji dont la voix ne s'enroue jamais!  
Que je te salue en passant  
O pluie diluvienne  
Zoguehi-le-caméléon  
Moire vivante au cri si pur  
Perle  
Perle unique perle de l'ombre Kipré Zoukoutè.

Le poème s'éclaire ainsi de l'apport spirituel et plastique de l'*oriki* dont chaque verset est un poème en lui-même, car pouvant fonctionner de façon autonome sans le concours d'aucun autre verset. La critique parle à ce propos de verset-nom. Sa souplesse et sa capacité à s'intégrer et à soutenir d'autres formes littéraires, qu'elles soient poétiques ou non, en font une écriture littéraire particulièrement efficace.

Pour cette raison, l'*oriki* est très présent dans les veillées poétiques qui sont autant d'occasions où le poète, dans le fil du poème traitant de tout autre sujet, peut faire, quand il le désire, un clin d'œil à un confrère. Le poème, du fait de cette lucarne, trouve une autre densité qu'apporte l'*oriki*, à travers deux constantes majeures de son écriture: la poétisation du référent et la charge symbolique découlant de chaque particule symbolique des versets-noms:

Moi Dinard Nawayou,  
l'œil du jour  
et patience aux fesses de pierre<sup>15</sup>

### 3.2. *Le mythe*

La littérature qui se souvient d'elle-même, de sa propre histoire, réécrit dans *Fer de lance* diverses autres formes d'expression littéraire dont des mythes. Ceux-ci proviennent de tous les horizons. La seule motivation qui assure leur unité est le souci du sens. Lisons:

Sa femme – sorcière – impénitente – venant de le hisser d'un seul geste sur la cime du fromager

---

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 19.

Sa femme. La sorcière insoupçonnée dont la cuisse pour l'abattre accouche de mille guerriers farouches<sup>16</sup>

L'estampille en surimpression de la guerre de Troie ne peut pas ne pas renaître dans l'esprit et l'on a le sentiment, à juste titre, d'une adaptation locale, rafraîchie par le langage et le contexte tout à fait inattendu de l'emploi de ce mythe. À la vérité, cette séquence tire son essence, avec les sur significations qu'elle crée, du cumul de deux mythes; bien sûr, l'évocation de la guerre de Troie, mais aussi la redécouverte par la réécriture du vieux mythe qu'expose un conte initiatique bété, relatif à la geste de l'intrépide chasseur Séri.

Lisons, d'autre part, entre autres:

Mon piège aérien qui se referme sur un buffle  
Didiga!  
(...)  
Et ce coq aux rouges pétales que dieu refuse de me restituer  
(je lui avais prêté pourtant)<sup>17</sup>

Le mythe, par ses ressources, sert de matériau à la construction du sens. Les situations contradictoires de la sorte exposées sont au service du mensonge, de la nécessité de tordre le cou à la vérité qui est pourtant évidente, notamment celle d'un piège posé là-haut mais qui parvient cependant à enlacer un buffle qui, lui, n'est pas un animal aérien. Il s'agit dans ce mythe, pour ce mari polygame et injuste de convaincre sa première épouse que ce n'est pas le gros piège posé pour elle au sol qui a capturé le gros buffle, mais bien le petit piège aérien de sa co-épouse, plus jeune, plus avenante et bénéficiant donc de ses faveurs.

Zadi se sert de la littérature comme outil de construction en cet aspect elle se donne comme mémoire pour des préoccupations, des problématiques et des thématiques nouvelles. Et qui ne sont pas celles que véhicule l'hypotexte, car y a-t-il vraiment des problématiques et des thématiques nouvelles? En tous les cas, le souci du sens se trouve uniquement dans la reprise de l'esprit qui façonne le mythe;

---

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

mais ses circonstants, jusqu'aux mots qui servent à le rendre, sont ceux de Zadi. Par l'exploitation du mythe, ce sont des contenants anciens qui trouvent pour les exprimer des contenus nouveaux.

Une telle pratique du littéraire laisse planer un goût du déjà entendu, du déjà connu mais qui s'exprime dans un contexte tout à fait autre qui amène à la conclusion qu'on veut par ce faire se servir du lecteur, solliciter son niveau de culture, mais surtout le convier à s'abreuver à des humanités, notamment culturelles, communes; ces humanités où dans cette forme de la littérature au second degré loge le plaisir du texte qui prend naissance au cœur de la connivence et de la complicité.

### 3.3 *Le matériau historique*

Bernard Zadi, dans son désir d'user de tout matériau de récupération capable d'assouvir son désir de construction de sens, emprunte des thématiques populaires telles l'enseignement de l'histoire. Le travail de découverte de l'auteur se manifeste à travers la réécriture du matériau historique de manière qu'il réponde à ses déterminations de coryphée de son peuple. Ainsi se justifie la poétisation de cette figure de l'histoire, Kwamé N'krumah et celle de sa chute. Moins que les aspects idéologiques de l'écriture de l'histoire en cours de narration, c'est le contenu idéologique des formes où loge tout le travail de manipulation qui révèle la poésie en elle-même et Bernard Zadi à ses antériorités poétiques africaines. À ce propos, la narration de l'histoire, c'est la manière dont cet événement est vécu. Le renversement de N'krumah fonctionne dans cet ordre comme un malheur. En témoigne la couleur dont se dore la lune:

Rouge est ma lune  
Le soir au lendemain des mélasses d'Accra  
Rouge est ma lune<sup>18</sup>

Cette séquence, on l'a vu plus haut, teint de son timbre sonore envahissant, du fait de l'effet de scansion, toute la narration qui se recouvre de la sorte d'un linceul de deuil, deuil que suggère l'usage contigu de rouge, évoquant le sang.

---

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 39.

Le malheur trouve à cet égard pour lui offrir la meilleure expression poétique possible comme l’Afrique de l’oralité l’a institué, la poésie pleureuse:

Que mon peuple affligé pleure sur sa noble dépouille  
Plus jamais sur son front ne glisseront les étoiles de joie  
Plus jamais de ses lèvres ne s’envoleront les touracos bleus  
Le soleil s’est éteint qui régna naguère sur ses jours fortunés  
Rouge  
Rouge et rouge ma lune<sup>19</sup>

La poésie pleureuse retrouve comme à ses meilleures heures de gloire – l’occasion des veillées funèbres – les accents thématiques de la mort comme rupture définitive avec la vie et tout ce qui en a constitué les délices. Mais l’expression poétique, c’est-à-dire la manipulation consciente, c’est également l’évocation de l’événement historique en lui-même:

J’ai vu souffler sur Accra  
Les terribles vents du ponant  
et j’ai tressailli<sup>20</sup>

Ainsi que celle de pratiques occultes en vue de conjurer le mauvais sort:

Et sept fois j’ai juré le nom de Madi mon totem  
Sept fois j’ai craché le malheur qui déjà  
me prenait à la gorge<sup>21</sup>

Mais, l’expression poétique, c’est aussi et surtout lorsque l’énonciation narrative en Afrique se mue en énonciation poétique<sup>22</sup>. La spiri-

---

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 42.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cette pratique de la parole a souvent fait croire à certaines franges de la critique à l’incapacité des Africains anciens de l’oralité à accéder à la pensée abstraite. Pour eux, la problématique de la parole se trouve dans la question de son efficacité expressive pour qu’elle serve les fins qui sont les siennes, à savoir la communication, toute la communication.

tualité lyrique, haut lieu d'effusion de sentiments, alors chargée de ses élans émotifs, donne à lire en profondeur la cause qui poétise le langage et le fait désertier les fanges du langage de la conversation et de l'échange ordinaire. Il s'agit ici de décliner les raisons de la chute de N'krumah. En premier lieu, l'évocation de la défaite militaire de la résistance africaine à l'action coloniale:

Mon soleil s'est effondré le jour où loin des côtes d'Afrique  
Le dernier de mes mages a lancé au désespoir de mon peuple  
Son premier chant du cygne aux portes de l'exil<sup>23</sup>.

Puis, celle du déséquilibre du rapport des forces entre le néo-colonisateur et les déterminations nationalistes de N'krumah, arc-boutées sur l'enthousiasme révolutionnaire:

Je savais qu'agilement Kwamé dansait la danse des sorciers  
Je savais qu'il avait le mollet maigre et la jambe frêle de Macoco  
Qu'à peine ses reins d'enfant supportaient son corps immense  
Mais il chantait, lui, le chant guerrier de l'oncle Ho  
et le suc de ma terre inspirait son âme toute de vaillance<sup>24</sup>.

Enfin, celle de l'insuffisance tactique, pour ne s'être pas assez donné les moyens idéologiques d'une lutte libératrice victorieuse:

Il était borgne, le bel enfant  
Et c'est pourquoi je lui pardonne de n'avoir découvert qu'à moitié les  
pistes rouges de Chine<sup>25</sup>

et de l'erreur liée à la mauvaise évaluation des capacités des forces étrangères prédatrices:

Seul debout dans la tourmente  
Seul il bravait encore les lourdes intempéries:  
déflations vespérales  
vipères dévoreuses de vents

---

<sup>23</sup> *Ibi*, p. 41.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

criquets-célestes-criquets!<sup>26</sup>

À tous les niveaux de la parole, affleure l'accent pleureur rendu et servi par une sensibilité nettement individuelle, absolument incorruptible, qui explore le monde pour révéler l'être intrinsèque du poète, devant cette conscience volontaire (celle de N'krumah) qui se mesure au monde.

L'écriture poétique de Bernard Zadi est ainsi l'histoire d'une rencontre entre une détermination profonde, celle du poète, nourrie à "toutes les ambrosies", et un être et un dire poétiques, ceux des peuples de l'Afrique. Les modèles induits ne sont donc pas quelque chose qui relève de l'apprentissage, mais le résultat d'une poussée qui prend racine dans le profond gisement de rêveries, de petits songes, conscients de leur rôle d'instrument pour traduire des idées de tous les jours, de tout le monde.

### *Bibliographie*

#### *1. Corpus*

Zadi Zaourou, Bottey. *Fer de lance*, Livre 1, Abidjan, NEI / Neter, 2002.

#### *2. Ouvrages de référence*

Atsain N'cho, François. "Zadi Zaourou: la littérature, lorsqu'elle est réécriture", dans *Écritures plurielles*, 4, 2011, pp. 154-169.

—. *Échec du sens: prolégomènes à une réévaluation des poétiques africaines*, thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody-Abidjan, 2011.

Combe, Dominique. *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Genette, Gérard. *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

—. *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

Idt, Geneviève. "Les modèles d'écriture dans *Les Chemins de la liberté*", dans *Études Sartriennes II: Cahiers de sémiotique textuelle*, 2, 1984, pp. 75-92.

Kristeva, Julia. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Man Jusu, Kinimo. "Hermétisme", dans *Fraternité-Matin*, mardi 3 octobre, 1983.

Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité*, Mémoire de la littérature, Paris, Armand Colin, 2001.

Senghor, Léopold Sédar. *Poèmes*, Paris, Seuil, 1973.

Valéry, Paul. *Œuvres*, Paris, Gallimard, tome 1 (Bibliothèque de la Pléiade).

Werewere Liking. *Naissance de nouvelles esthétiques en Afrique*, Colloque sur la littérature africaine, Dakar, Faculté des lettres, 1983, 13 feuil. dactyl.

Zadi Zaourou, Bernard. *Les Sofas* (suivi de) *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1983.

## L'image symbolique chez le dramaturge Zadi

Logbo Blédé

### Résumé

L'image semble fonctionner chez Zadi Zaourou comme un instrument pédagogique de premier ordre. Ce procédé de mise en texte l'érige au rang de symbole dont l'interprétation réussie débouche sur la transformation positive des lecteurs-spectateurs en sujets actifs dans l'harmonie retrouvée des champs des sens directs et indirects.

### Mots clés

Images; symboles; dialectique; sens directs/indirects; monarque; Ouga; imité; néophyte.

### Abstract

Image in Zadi Zaourou's writing works as a first-rate pedagogical tool. This method of writing erects him as a symbol whose successful interpretation leads to the positive transformation of the challenged spectators-readers into active subjects in the new-found harmony filled of direct and indirect senses.

### Keywords

Images; Symbols; Dialectic; Direct /Indirect; Monarch; Ouga; Neophyte; Initiated.

---

L'image et le symbole appartiennent au champ des sens indirects. Ces sens évoqués par association supposent que les images symboliques ne diffèrent des images simples que par leur mode d'évocation qui est «précisément l'association du présent à l'absent»<sup>1</sup>. Dans le théâtre de Zadi Zaourou, des objets précis deviennent des signes-symboles associés à des images dont l'interprétation efficace nécessite une attention suivie du lecteur-spectateur qui doit être en éveil constant. Il faut donc que l'objet soit lu et regardé chez Zadi comme une image médiatique précisément comme une "image-protée" que Martine Joly évoque si pertinemment dans son *Introduction à l'analyse*

---

<sup>1</sup> T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, p. 15.

de l'image<sup>2</sup>. L'objet perçu par le regard du lecteur et du spectateur peut renvoyer à des formes ou à des réalités diverses mais le contexte du discours du personnage ou du locuteur suffit toujours pour les localiser et les expliquer efficacement.

Toutes les images-symboles utilisées par le dramaturge Zadi dans *La termitière* et *Le Secret des dieux* renvoient ainsi à des réalités accessibles par le lecteur qui sait les ouvrir à ses sens. Cependant des lecteurs trouvent ces textes hermétiques (conclusion qui ne peut prospérer). Nous sommes d'avis que tout texte qui parle à l'esprit est complexe et que la complexité couvre toujours aussi les choses simples. Toutefois les images-symboles de l'auteur Zadi Zaourou sont si proches et si lointaines qu'il nous faut les découvrir dans leur insolite réalité esthétique.

### 1. *Transparence esthétique*

Le néophyte, dans *La termitière*, se débarrasse de son costume pour endosser une tenue digne de son nouveau statut d'initié. Mais dans le jeu des signes construits par Zadi, le lecteur ne subit pas cette transformation puisque la réplique de la termitière intègre toutes les étapes de cette maturation: «le pédou, l'arc musical, le jeu de la lumière, la nature des espaces sillonnés, la douleur, l'extase, les épreuves»<sup>3</sup>. Des objets précis remplissent ensuite la scène et leur langage est immédiatement perçu par le lecteur attentif: le "miroir coïncide avec la première métamorphose de la petite veille qui devient une jeune fille, le "masque" correspond à la deuxième métamorphose qui fait de la belle jeune fille une "termitière" vivante. L'écriture donne la clef de ces transformations en expliquant la fonction du "miroir" et du "masque". La "termitière" complète le tableau en dévoilant les désirs profonds du néophyte: «je cherche pour mon peuple la graine du salut»<sup>4</sup>;

---

<sup>2</sup> M. Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, p. 20.

<sup>3</sup> B. Zadi Zaourou, *La termitière*, p.104

<sup>4</sup> *Ibi*, p. 102.

Toi qui porte en toi le rythme de l'outarde, source, touraco bleu qui, jour après jour appelle la pluie de Dieu toi si maître de ta démarche, forgeron du plaisir d'autrui, enfant au cœur si pur, suis-moi que je te mène jusqu'au maître de la danse (...) par qui tout commence, par qui tout finit parce qu'il est la synthèse suprême en cette région de la terre<sup>5</sup>

Dès cet instant, l'initié interpellé sait que la parole lui est adressée:

Enfant!  
Regarde et vois  
Est-ce que t'émerveille l'équilibre de mon corps taillé sur mesure (...)  
Le miroir que tu tiens c'est moi  
Qu'il te soit la porte du cœur  
De ton cœur et des cœurs  
Qu'il te révèle tes laideurs secrètes  
Et t'enseigne la grande beauté du savoir  
Et la force de l'idéal indomptable au matin de déraison  
La canne tout en rainures  
C'est encore moi  
Elle symbolise le pouvoir;  
Le pouvoir ne dévore que ceux qui s'en servent pour dévorer  
l'homme.  
Que seuls les dieux qui peinent te servent de guide pour que jamais  
ta route ne s'égare.  
Prends donc cette toile rouge et la tunique que voici.  
Va!  
Va!  
Vaaa!<sup>6</sup>

Muni de ces instruments, le néophyte d'hier, devenu l'initié, part affronter le monarque.

«Le miroir, la canne, la toile rouge et la tunique» renvoient à des objets ordinaires, accessibles à tout lecteur. Le dramaturge Zadi nous invite simplement à dépasser ce premier degré conforme à notre lecture quotidienne des choses de la vie qui nous entourent et que la

---

<sup>5</sup> *Ibi*, p. 104.

<sup>6</sup> *Ibi*, pp. 105 et 106.

pratique journalière rend si familière au point que nous les banalisons et les ignorons même quelque fois. Ici l'écriture se construit de sorte qu'elle oblige le lecteur-spectateur à identifier ses objets comme des symboles qui rappellent toutes ses infirmités. Si Soundjata a pu braver les siennes, chaque lecteur, comme le néophyte, devrait pouvoir laver et soigner ses «galles, ses pians, ses teignes ses laideurs physiques et morales»<sup>7</sup> pour que triomphent le savoir, la connaissance, l'expérience qui consacrent le chemin du livre. Le néophyte apprend, à la fin du parcours initiatique, que tout pouvoir ne corrompt que si son détenteur oublie de servir ses vrais destinataires.

Que la termitière porte ce message n'est pas étonnant dans la mesure où la personnification, la prosopopée ou la métaphore font parties du vocabulaire littéraire. La proxémique en littérature n'aurait de sens si cette donnée arrivait à ramener l'étude de l'espace littéraire au reflet de la cité. En effet, pour animer l'espace magique représenté par le texte dont la virilité dépend de cette sorte de convention qui l'érige en valeur pérenne, l'écrivain décroïsonne son univers. Alors quand la termitière devient personnage, cela va de soi qu'elle rappelle Dogbowradji tout en demeurant l'initiée-initiatrice appelant, à la prudence de ceux qui savent, cet apprenant à l'impatience vorace, au savoir vacillant et aux jambes flageolantes:

Le pouvoir ne dévore que ceux qui s'en servent pour dévorer l'homme. Que seuls les gueux qui peinent te servent pour que jamais ta route ne s'égaré<sup>8</sup>.

Le couple le Monarque/Ouga a pour mission de dévorer les cerveaux de tous les initiés. Woudigô, l'allié redoutable vêtu «de sa peau de civette et de ses pendeloques de perles»<sup>9</sup>, est toujours à l'affût. Le "Monarque", "Ouga", "Woudigô" renvoient au même personnage et forment une entité maléfique qui s'oppose au "néophyte", à la "termitière" et à "l'Initié", entité bénéfique. Le monarque marche au pas du Kadjo, quand la marche de l'initié est rythmée par l'arc musical alternant avec le pédou. Le monarque se sert de «sa main

---

<sup>7</sup> *Ibi*, p. 106.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 109.

d'effroi»<sup>10</sup>, son sceptre traduit l'arrogance d'un roi suffisant et autoritaire. Il s'éclaire de l'esprit Ouga, esprit maléfique et de Woudigô. L'initié est illuminé par le peuple, par l'intérêt du peuple, quand les valeurs anciennes servent les bonnes causes.

L'initié peut prendre divers noms ou s'appeler simplement initié, c'est le cas de la termitière dans *La guerre des femmes* où il renvoie à la fois à Shéhérazade, à Gôbô, Mahié, Mami Watta, même si ces figures désignent tour à tour la figure protectrice de la mère défunte. *Le secret des dieux* désigne l'initié par le groupe de mots Niobé-la-peste, «une jeune fille tout de rouge vêtu»<sup>11</sup>.

Que l'initié arbore un nom ou qu'il soit anonyme, son itinéraire dans le *didiga* est le même et son objectif est rigide: tirer son énergie et son pouvoir du peuple qu'il sert sans jamais se détourner de cette mission qui, seule, justifie ses actes. Il se dresse toujours face au monarque, à l'empereur, au Kaya Maghan, à l'homme-sans-visage. Il est et demeure – c'est une constance – au service de la vie et sa survie dépend du pacte sacré avec tous ceux que le pouvoir tente "de ravalier à la bête". Le miroir peut être fidèle ou infidèle mais l'image qu'il donne de soi ne devrait être regardée que comme reflet de soi.

Or le reflet n'est pas une image mimétique. Il indique le chemin d'une réflexion introspective qui révèle les valeurs intérieures de nos mondes inconscients. Quant aux valeurs négatives découvertes grâce à cette plongée abyssale que le miroir permet de réaliser, l'homme qui explore son image intérieure, doit les transformer en images positives grâce à l'art qui ouvre les portes secrètes de l'intelligence, des cœurs et des esprits.

Le pouvoir, tout pouvoir qui unit, est démocratique. Tout le monde peut y accéder. Mais le commun des mortels n'y accède pas car l'esprit qui l'habite, fait qu'il est tout à la fois verbe, matière; abstrait et concret, il est les réceptacles de nos espoirs comme de nos angoisses. Le chasseur du *didiga* ne fascine le peuple par la narration de ses prouesses guerrières que parce que les faits qu'il décrit sont inaccessibles pour l'auditoire subjugué. Quand le gibier est accroché à son tableau de chasse prêt à être dégusté par l'ensemble du peuple, il mesure toute sa puissance: Tout le peuple reconnaît le pouvoir du

<sup>10</sup> B. Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p. 100.

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 78.

chasseur de fauve et/ou du gros gibier. Le chasseur est l'initié et l'initié est le chasseur et le chasseur a le pouvoir. Il est l'énigme du pouvoir, sa parole scelle le pacte entre les vivants et réconcilie les cœurs, les esprits et les contraires.

L'art des chasseurs est connu de tous les africains, mais d'où vient qu'aujourd'hui, le peuple au théâtre est incapable de décoder ses propres signes? Sûrement que les pouvoirs modernes africains n'ont pas réussi à donner les moyens intellectuels au peuple grâce à un programme éducatif qui aura intégré des éléments culturels pertinents dans le dispositif général de l'enseignement. Les gouvernants africains devraient permettre aux peuples massés dans la paupérisation et l'ignorance, d'accéder à leur propre culture par des canaux modernes. Si le *didiga* est si proche et si lointain, c'est que l'Afrique se vautre dans la culture des autres, dans leurs langues et dans leur culture. Faisons le vœu avec l'auteur Zadi:

L'art des chasseurs est varié et si admirable que nos créateurs devraient le redécouvrir et le porter plus efficacement sur les scènes et les écrans du monde moderne<sup>12</sup>.

Cette parole lourde accouchera d'ardentes créations toutes enrichissantes les unes que les autres. Et rêvons que les politiques éducatives en Afrique intégreront, résolument, à leur programme, la réalité africaine de notre patrimoine culturel encore inexploré du fait d'un terrible manque de confiance qui paralyse encore cet élan libérateur des énergies qui, seules, permettent aux peuples de s'épanouir sans complexe, même si nous convenons, avec les sociologues que

L'imperfection de la régulation sociale est une caractéristique universelle des sociétés humaines et un exemple supplémentaire de l'écart entre l'idéal et le réel au sein des systèmes sociaux<sup>13</sup>.

En attendant que ce rêve prenne forme, proposons une lecture scénique du *didiga*.

---

<sup>12</sup> "Postface" in B. Zadi Zaourou, *La termitière*.

<sup>13</sup> T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, p. 15.

## 2. Une lecture contextuelle du *didiga*

Le mot est chargé des idées et des senteurs du terroir qui l'a façonné. Il se déploie souvent tout imprégné des habitudes locales pour exprimer des besoins spécifiques en interpellant le locuteur en sujet. Chez Zadi Zaourou, l'énoncé du personnage dramatique subit une double allusion référentielle qui le surdétermine comme un locuteur ancré dans un espace précis marqué par un mode de pensée tout arimé à un projet idéologique sous-jacent. L'espace colore ainsi le discours du personnage qui ne perdra pas de vue qu'il s'exprime d'un lieu précis dont il est le porte-voix.

Le discours de certains personnages est propre à un espace déterminé. Lieu type pour un discours approprié. Le contexte influence le discours du monarque et de l'initié et de tous ceux qui se réclament de leur sphère. Ainsi *Le secret des dieux* indique «deux espaces nettement délimités. Dans ces deux espaces, les gens circulent, discutent par petits groupes». Niobé occupe l'espace un et son chiffre est le sept. C'est un chiffre symbole dont l'évocation entraîne l'adhésion d'une partie du peuple en liesse. En face ou à côté, le second espace marqué par la présence du Doozi, muni de sa canne; «la foule le reconnaît, s'interroge et, dans un même élan, court à sa rencontre»<sup>14</sup>. Cette partie de la foule exulte à l'évocation d'un nom: Mulibé.

Le lecteur comprend ainsi que le premier espace, celui de Niobé, est attiré par la symbolique du chiffre sept et que le second espace tire sa substance de la fascination d'un nom.

L'espace de Niobé se présente comme un lieu uniforme, contrairement à celui de Doozi qui contient un promontoire. C'est d'ailleurs sur ce promontoire qu'il monte pour s'exhiber. Quand il en descend, c'est pour s'éloigner promptement de sa démarche altière. Quoiqu'il en soit «– Dans l'espace I, la foule se regarde les mains et regarde partout comme si elle venait de perdre quelque chose – même jeu dans l'espace II»<sup>15</sup>.

Quand, au tableau I, entre le Monarque, le Kaya Maghan et son heureux Doozi, les deux espaces du tableau rythmique V révèlent

---

<sup>14</sup> B. Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, p. 50.

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 52.

leurs secrets. Car le roi qui danse au rythme du Kadjo face au peuple, le regard incandescent, clame tout haut:

Ceux de droite sont miens.  
Ceux de gauche sont miens.  
Ceux de devant sont miens.  
Ceux de derrière sont miens.  
La terre que je foule au pied  
Ne tremble sous mes pas  
Je peux tout me permettre  
Vous n'êtes rien  
Et je vous ai élevés toujours et toujours  
Vous avez eu droit à ma protection  
Vous à ma gauche  
Allez vous-en!  
Vous à ma droite  
Venez à moi  
Amis<sup>16</sup>

Les bannis regagnent l'espace de Niobé et les élus celui du Doozi. Le message s'inscrit ici à la fois dans la verticalité et l'horizontalité. La place occupée par Niobé est celle de l'opposant qui rêve de ne servir que le peuple. Le roi veut au contraire desservir ce peuple à son unique profit.

La pulsation première chez Zadi est liée au monde transparent, celui du quotidien. Le discours du personnage y est clair et sonore; accessible et sans épaisseur. Mais l'espace de l'initiateur est celui de l'esprit et de son pendant qui est tout le processus concourant à l'élévation du néophyte. Ainsi les épreuves successives, multiples et multiformes sur le chemin de la quête et du deuxième monde qui mène à la termitière, transforment le néophyte en initié qui acquiert dans le même élan le pouvoir de la parole lourde. Il atteint ainsi le deuxième monde grâce à la parole symbole, la parole proverbe qui ouvre la troisième pulsation, lieu de l'épreuve finale consacrée par la lutte qui précipite le monarque dans sa chute inéluctable. Cette pulsation, la troisième et la dernière, qui rompt avec les deux premiers mondes (le quotidien du peuple et la douceur lénifiante du pouvoir

---

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 60.

monarchique) est la synthèse qui réconcilie les contraires, célébrant ainsi la complexité dont la nature est d'allier l'accessible, le transparent et le confus, le proche et le lointain.

L'initié est corps et esprit; il est enracinement et renaissance. C'est en tant que corps qu'il s'engage, dans l'espace du peuple qui est le sien, à affronter le monarque dans l'espace du Monarque et des Termites. Mais le combat, plus spirituel que physique, du moins, à la fois physique et métaphysique, se déroule dans une zone dite zone d'incertitude puisque l'issue de l'affrontement est apparemment – ce n'est juste qu'une apparence pour l'éprouver – incertaine pour le néophyte, chacun de ces espaces est porteur d'un discours spécifique qui en fait l'écho. Ainsi le néophyte, où qu'il soit, est placé dans une position idéale pour entendre la voix de son peuple: «j'entends monter vers moi, dit-il comme un fleuve irrésistible, les désirs bâillonnés de mon peuple»<sup>17</sup>.

Ses sens aiguisés font de lui un apprenant spécial conscient des épreuves qui l'attendent. Il sait d'ailleurs distinguer les signes dont les premiers se révèlent à lui comme des emblèmes: le miroir réfléchissant qui fait réfléchir en amenant le reflet à s'interroger sur l'image et sa projection. Le masque se relevant comme la douloureuse découverte de celui qui le porte mais aussi comme le point de suture avec les ancêtres protecteur qui emplissent le lointain pays souterrain. Pour réconcilier l'espace du peuple et celui du Monarque, le Néophyte met bout à bout le peuple et le monarque par le fil de l'espoir symbolisé par la «graine du salut. L'arbre qu'elle engendre, jamais ne périt. Ni par temps de sécheresse ni par temps d'orage ou de pluie diluvienne»<sup>18</sup>.

Au vu de ce qui précède, nous affirmons que les textes de Zadi se nourrissent de l'espérance de deux mondes qui se complètent mais se combattent par ignorance et par égoïsme: le monde savant et le monde ordinaire, l'accessible et l'inaccessible. C'est ainsi que dans *La termitière* et *Le secret des dieux*, le masque, le gardien du monde invisible, et aussi le maître de la chance, de l'art, de l'esthétique se confond à la termitière comme le miroir et la canne toute en rainures est métonymie du pouvoir dont le rayonnement se trouve dans la toile rou-

<sup>17</sup> *Ibi*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 102.

ge et la tunique qui l'accompagnent. Le miroir révèle les laideurs et les beautés du monde en même temps qu'il enseigne le savoir. Le néophyte vêtu de la toile rouge, de la tunique teinte d'encre végétale et plaquée d'amulettes de cuir et muni de la canne, devient l'initié. C'est au pied de la termitière qu'il le devient après avoir abandonné ses habits ordinaires. C'est en tant qu'initié qu'il revient parmi le peuple, dans l'espace de la pulsation première. L'espace l'a transformé, l'a transfiguré. L'initié n'est donc pas un personnage extérieur qui vient impulser le changement des mentalités et des comportements; il est issu de la masse multiforme. Il ne s'agit point d'une implosion mais d'une savante maturation de la quête intérieure d'un peuple qui sait partir de ses propres valeurs pour rebondir afin d'assumer son épanouissement.

Le peuple humilié par Edoukou roi errait la mort dans l'âme. Le monarque ayant réservé un traitement tout particulier à ceux qu'«il considère comme les fossoyeurs de son pouvoir»<sup>19</sup>. Niobé-la- peste et les pestiférés s'insurgent contre cet ordre caractérisé par l'empereur et sa suite c'est-à-dire son Ouga, le sociologue professeur Shawarma de la colline – aux tourterelles, le docteur Gouli. Les trois petits vieux constituent les éléments du rituel de cet ensemble aux ordres. Niobé-la- peste est ferme: «Dans la vallée où vous nous avez enfermés, jamais l'or ni les honneurs n'ont habité nos rêves»<sup>20</sup>.

Dans la vallée c'est-à-dire dans la souffrance et la privation, les gens simples apprennent à lutter contre l'adversité. C'est ce que Niobé exprime ici:

nous avons appris à compter nos plaies et surtout à réfléchir à la manière de les guérir. J'ai bien dit nos plaies. Non celles qui affectent le corps mais les blessures de l'idéal et de l'esprit<sup>21</sup>.

Les symboles utilisés par le dramaturge Zadi Zaourou ne sont pas des images-symboles propres à immerger le lecteur-spectateur dans un univers virtuel dont le but est d'égarer. Il renvoie sans cesse le lecteur et/ou le spectateur à des objet-signes dont l'accès est ouvert à

---

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 96.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

tout lecteur attentif. Il suffit pour cela que le lecteur-spectateur de la dramaturgie de Zadi Zaourou sache que l'espace de la lecture est un laboratoire qui fait du travail de lecture un exercice solitaire de recueillement; le spectacle qui en découle exige un abandon tout aussi exigeant qui engage le troisième maillon de la chaîne auteur-metteur en scène(acteurs)-spectateur à un effort sans cesse renouvelé, acharné pour débusquer le sens derrière tous les signes théâtraux lus et/ou représentés. L'hermétisme de Zadi – prétendu hermétisme – est une stimulante invitation pour s'élever au-dessus des miasmes dont la morbidité fangeuse nous rive au sol de l' \_ paresseuse des lectures et des spectacles insipides.

#### *Bibliographie*

- Études Ibériques*, vol. III, 1981 Texte et Contexte, Actes du XV<sup>e</sup> Congrès (Limoges 1979).
- Janheinz, Jahn. Muntu. *L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1958.
- Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.
- Moore, Wilbert. *Les changements sociaux*, Gembloux, Duculot, 1971.
- Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- Zadi Zaourou, Bottey. *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, NEI – Neter, 2001.
- . *Il segreto degli dei (Le secret des dieux)*, Torino, La Rosa Editrice, 1999.



## La dramaturgie du conte dans «La guerre des femmes» de Zadi Zaourou

Jacqueline Soupé Lou

### *Résumé*

En réponse au débat sur l'existence ou non du théâtre africain, des dramaturges comme Zadi Zaourou interrogent la tradition. Constituant une des manifestations théâtrales, la littérature orale leur sert de vivier inépuisable. Aussi, certains auteurs procèdent-ils notamment à la dramatisation du conte tandis que d'autres adaptent ses techniques au théâtre. Ces approches redynamisent l'art dramatique africain et le font coïncider avec les aspirations des peuples. Après avoir montré que l'œuvre du dramaturge ivoirien est un intertexte de la littérature orale, cet article décrypte spécifiquement les techniques du conte utilisées pour en dévoiler l'idéologie.

### *Mots-clés*

Théâtre africain; littérature orale; conte; techniques du conte.

### *Abstract*

In reply to the debate on the existence or not of an African theatre, some dramatists as Zadi Zaourou question tradition. Constituting one of the theatrical demonstrations, oral literature serves as their inexhaustible pool. Also, certain authors undertake for instance the dramatization of story while others adapt techniques to the theatre. These approaches re-make more dynamic African drama to make it coincide with the aspirations of the people. After showing that the work of the Ivorian playwright is an intertext of oral literature, this article deciphers specifically the used techniques of story and reveals its ideology.

### *Keywords*

African Theatre; Oral Literature; Storytelling; Storytelling Techniques.

---

### *Introduction*

De nombreux dramaturges contemporains dont Zadi Zaourou s'inspirent des contes traditionnels et reprennent les procédés de l'oralité dans leurs œuvres. Écrivain éclectique, l'enracinement du dramaturge ivoirien dans sa tradition est à la mesure de son ouver-

ture au monde. Ses recherches sur la tradition et la littérature orale ont abouti à la création d'une esthétique dramaturgique majeure et unique en son genre, le *didiga* ou le théâtre de l'impensable. Zadi Zaourou exploite entre autres, les techniques de composition propres au conte pour les adapter à ses pièces de théâtre. D'où le thème de la dramaturgie du conte dans *La guerre des femmes*, objet de notre réflexion. Il ne s'agit pas ici de la dramatisation ou de la théâtralisation consistant en la transformation d'un texte non théâtral en l'occurrence le conte, en un texte pour la scène. Zadi Zaourou ne dramatise pas le conte et ne le transpose pas de façon plate au théâtre. Il intègre plutôt le mode de fonctionnement du conte aux structures de l'action dramatique, au discours et au texte théâtraux, à la perception du temps et de l'espace dramatique ainsi qu'à la construction des personnages dans sa pièce. Comment l'esthétique du conte transparaît-elle dans *La guerre des femmes*? Pour répondre à cette question, notre étude va montrer en quoi ce texte dramatique témoigne de la tradition orale et comment il exprime l'écriture du conte.

### 1. «*La guerre des femmes*», un intertexte de la littérature orale

L'art dramatique africain est pour une grande part tributaire de la tradition orale comme le confirme Zadi Zaourou.

La tradition orale africaine exerce une très forte influence sur l'art dramatique de l'Afrique moderne. Cette influence est particulièrement sensible dans le *didiga*<sup>1</sup>.

En effet, la littérature orale, manifestation artistique relevant de la tradition influence *La guerre des femmes*, expression de l'esthétique du *didiga*. Aussi, cette œuvre dramatique devient-elle un savant mélange de genres tels que le mythe et le conte. Les mythes de Mahié, de l'unique amant des femmes et de Mamie Wata ainsi que le conte des *Mille et une nuits* en constituent les hypotextes. Avant de revenir sur ce sujet, un résumé de l'hypertexte s'impose pour qu'il serve de repère à la compréhension de notre étude.

---

<sup>1</sup> B. Zadi Zaourou, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, p. 78.

*La guerre des femmes* est une pièce qui raconte l'histoire du Sultan Shariar d'Arabie que sa femme aurait trompé. Pour se venger, il décide d'épouser quotidiennement une jeune femme de son royaume et de la faire tuer dès le lendemain. De nombreuses innocentes sont ainsi assassinées jusqu'à ce qu'arrive le tour de Shéhérazade. Elle réussit à s'enfuir et est recueillie par Mamie Wata qui l'entraîne dans les profondeurs de la mer afin de l'initier. Revenue au palais du Sultan, Shéhérazade lui raconte l'histoire de la rencontre des femmes et des hommes qui à l'origine, vivaient séparément jusqu'au jour où un chasseur découvre la cité des femmes. Il s'en suit des guerres dont les femmes sortent affaiblies par la capture puis la disparition de Zouzou, unique mâle vivant parmi elles et détenteur de leur pouvoir. Elles décident de rejoindre ces êtres semblables à leur défunt ami contre l'avis de leur chef Mahié qui avant de s'exiler amène Gôbo à connaître son corps et à savoir s'en servir. Quelle est la parenté entre les hypotextes et l'hypertexte proposé par le dramaturge ivoirien?

### 1.1. *Les mythes de Mahié et de l'unique amant des femmes*<sup>2</sup>

À l'origine, les hommes vivaient séparés des femmes. Celles-ci surprennent un homme, Babo Naki récoltant leurs champignons. Elles projettent avec leurs trois chefs, des femmes d'un âge mûr dont Mahié Gbeudjié et Zouzou Gbeuti de le tuer s'il revient. Ce qu'elles font dès le lever du jour. Les hommes découvrent le corps de Babo Naki et décident de le venger. Ils laissent des champignons pousser sur les palmiers ayant servi à l'organisation des funérailles. Surprises, en train de récolter ces champignons, quatre d'entre les femmes sont tuées. Ce qui déclenche une série de batailles au cours desquelles Mahié Gbeudjié et Zouzou Gbeuti sont tués. Vaincues à plusieurs reprises, elles finissent par capituler et séjournent dans la cité des hommes pendant trois jours. Après une nuit passée avec son hôte, Babéré découvre le plaisir sexuel et en parle à ses compatriotes. Les femmes décident de s'installer définitivement dans le village afin de mettre à exécution leur projet de vengeance en créant une situation de polygamie qui va épuiser les hommes et entraîner leur mort. Ayant compris leurs intentions et les accusant de meurtre, les hommes instituent les rites de veuvages réputés cruels encore au-

---

<sup>2</sup> Cf. B. Zadi Zaourou, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, pp. 83-93.

jourd'hui en pays bété afin d'apaiser les tensions et entretenir la cohésion sociale.

Par ailleurs, le mythe de l'unique amant des femmes du pays adioukrou est conté par Ezzo Nomel. Dans le village d'Ousrrou, les jeunes filles n'aimaient qu'un seul garçon. Ce qui provoque la colère et la jalousie des autres garçons du village. Ceux-ci empoisonnent le garçon. La tristesse des femmes est si grande qu'elles refusent qu'on enterre leur amant dont elle lavent le corps avec les larmes recueillies dans des seaux.

Sans reproduire l'hypotexte, Zadi Zaourou reprend certains aspects et en transforme d'autres. En effet, le dramaturge conserve le thème du conflit entre les hommes et les femmes ainsi que les différentes cités dans lesquelles ils vivent. Ces cités avec la brousse (espace de la chasse et du champ de bataille) et le marigot représentent les espaces dramatiques. Quant au temps, il situe l'action à une période indéterminée. Zadi représente en outre certains personnages comme Mahié, Zouzou et Babélé et le chef de la cité des hommes. Ceux-ci s'avèrent être importants dans la progression de l'action dramatique.

Il apporte des modifications quant au motif du conflit. Ici, en lieu et place de la récolte frauduleuse des champignons, la cause du conflit est la découverte de la cité des femmes. Sans être physiquement semblable à un homme, le personnage de Mahié se comporte comme tel. Ce qui rappelle le mythe de Gneron Dékan<sup>3</sup>, la femme qui portait une barbe chez les Wê donnant ainsi de l'épaisseur au personnage incarnant la guerrière, le chef du clan des femmes. Mahié est le seul chef de la cité des femmes contrairement à la direction collégiale constituée de trois chefs dont Zouzou. Celui-ci devient dans l'hypertexte le seul homme vivant avec les femmes et sans être chef de la cité, il joue un rôle important dans l'armée de Mahié qui sort victorieuse de toutes les batailles. Bien que présent dans l'hypotexte, le personnage de Zouzou est totalement recréé à partir du mythe des femmes du pays adioukrou qui n'avaient qu'un seul amant. Le rituel de son inhumation au tableau XIII est pratiquement une reprise du récit modèle rapporté par Ezzo Nomel. Quant au personnage de Gôbo, il est ajouté et mis en avant pour faire ressortir la femme au pou-

---

<sup>3</sup> B. Zadi Zaourou, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, p. 7.

voir magique de séduction et objet de désir de l'homme. Par rapport aux transformations spatiales et temporelles, même si en général Zadi Zaourou reste fidèle à l'espace initial et au temps, leur imprécision est caractéristique des mythes dont celui de Mamie Wata.

### 1.2 *Le mythe de Mamie Wata*

Le mythe de Mamie Wata est le plus connu des Africains. En résumé, vivant dans les profondeurs marines, Mamie Wata apparaît à qui elle veut et au moment qu'elle choisit pour mettre l'espèce humaine notamment les hommes à l'épreuve. À partir de cet hypotexte oral rapporté variablement selon les périodes et les circonstances, Zadi Zaourou garde l'aspect physique du génie. Mamie Wata n'apparaît pas ici à un homme qu'elle désire séduire mais à une jeune fille. Son aspect physique symbolise la dualité de l'être humain tiraillé entre le bien et le mal et confronté à l'obligation de choisir en toute liberté. Sa mission interpelle par rapport au choix de l'une ou l'autre face de cette dualité. Elle devient de ce fait le personnage idéal apte à résoudre le conflit éternel entre l'homme et la femme résumé ici dans la vengeance d'un homme blessé par l'infidélité de l'être aimé.

De génie maléfisant qui emporte et fait disparaître les hommes dans les profondeurs de la mer, Mamie Wata devient une initiatrice indispensable à la réconciliation des humains. En cela, elle prolonge l'œuvre de Mahié maître d'initiation de Gôbo, qui a eu pour mission d'user de son corps pour dompter l'homme. Mais apparemment, le but recherché n'a pas été atteint dans la mesure où Shéhérazade son double utilise à son tour les mêmes armes de séduction pour ramener Shariar à la raison.

### 1.3 *Les mille et une nuits*

Le conte des *Mille et une nuits* dont l'origine et les versions sont diverses, a été publié pour la première fois en Europe par le Français Antoine Galland. Malgré des adjonctions et des suppressions, la fable des *Mille et une nuits* est celle de Shéhérazade qui réussit à se maintenir en vie face au Sultan Shariar à qui, elle raconte une histoire sans fin. Ayant gagné sa confiance et son amour, au bout des mille et une nuits, il la gracie après qu'elle lui a donné un ou trois fils selon les

versions. Dans *La guerre des femmes*, c'est ce récit auquel Zadi Zaourou apporte des modifications qui encadre tous les autres.

En effet, à part l'histoire de Shéhérazade, Zadi Zaourou ne prend aucun autre conte dans l'hypotexte. À la différence des contes dits sous une forme enchâssée ou en tiroir, racontant une trentaine de contes, l'œuvre de Zadi Zaourou ne présente que trois intrigues: la première qui sert de noyau est celle de Shéhérazade victime de la vengeance de Shariar. Pour bénéficier de sa clémence, elle raconte deux histoires: celles de Mahié et du couple organisant son mariage.

Concernant les personnages, hormis Shariar, Shéhérazade, le Vizir et Souad, les autres personnages ne figurent pas dans la pièce de Zadi Zaourou. Par ailleurs, l'hypotexte dit que Shéhérazade est la fille du Vizir et qu'elle a eu un ou trois fils avec Shariar. Or ici, sa filiation n'est pas clairement précisée et nulle part, il n'est fait mention des enfants nés de leur union.

Les hypotextes sortis des mythes et contes puis réécrits dans un texte dramatique amènent à dire que Zadi Zaourou procède du théâtre africain traditionnel dans la mesure où, il découvre dans ces genres, tous les éléments pour qu'un théâtre naisse. L'intertextualité a permis à Zadi Zaourou de transformer les modèles pour les confronter à l'écriture du conte.

## 2. La dramaturgie de Zadi Zaourou, une écriture du conte

Parlant de son esthétique, Zadi Zaourou affirme: «Le *didiga* n'est pas le conte, même si la parenté entre ces deux arts est incontestable»<sup>4</sup>. Pour nous, c'est cette parenté qui constitue un des éléments les plus pertinents de sa dramaturgie. Diverses techniques du conte, ses personnages et ses thèmes sont perceptibles dans le théâtre du dramaturge ivoirien. Il s'agit ici de montrer qu'il compose sa pièce en intégrant des éléments caractéristiques du conte comme outil de création artistique. Aussi, au-delà des indications scéniques, les didascalies s'apparentent-elles à de véritables textes narratifs.

---

<sup>4</sup> B. Zaourou ZADI, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, p. 127.

### 2.1. *Les didascalies narratives et l'art du conteur*

En plus du rôle fonctionnel et injonctif, les didascalies dans le théâtre de Zadi Zaourou, deviennent descriptives et narratives. C'est le cas au tableau II à la suite de la huitième réplique de Shéhérazade et au tableau VI qui décrit les actions des personnages des deux cités ainsi que la partie de chasse au cours de laquelle les femmes sont découvertes pour la première fois. Le dialogue est totalement absent aux tableaux X, XIII et XVII. Le texte prend ici l'allure d'une narration des événements pour devenir un «mode d'expression pantomimique»<sup>5</sup> à la représentation.

Ceci nous amène à nous intéresser aux personnages du diseur, de Shéhérazade et de Mamie Wata dont les discours ont des similitudes avec la parole d'un conteur. En effet, comme dans une veillée de conte villageois, ces personnages content respectivement et à tour de rôle, trois histoires. La première contée par le diseur au Tableau I, est celle du Sultan Shariar et de Souad son épouse infidèle à cause de qui Shéhérazade rentre en scène. En même temps qu'elle joue son propre rôle de femme promise au Sultan et initiée par Mamie Wata, la jeune femme prend le relais à son retour au palais pour raconter à Shariar, la seconde histoire, celle du de Mahié, à partir du tableau VI. A ce moment-là, les didascalies fonctionnent comme dans un texte narratif et présentent les séquences dans une sorte de flash-back. Aussi, d'un tableau à un autre et guidé par une sorte de projecteur, le lecteur-spectateur est-il amené à se concentrer sur Shariar et Shéhérazade qui actualisent et vivifient les actions avec leurs différents commentaires. Ici, Shariar devient spectateur quand il pose par exemple une question: «Qu'est-il arrivé à cet homme et que fait-il là tout seul au milieu de ces femmes?»<sup>6</sup>. Quant à la jeune fille, et selon ses prises de paroles, elle joue le rôle à la fois de conteuse (deuxième réplique tableau VI) et de spectatrice. Ces scènes se répètent toutes les fois que le projecteur est braqué sur les deux personnages. La pièce de Zadi Zaourou procède ainsi du conte avec le jeu de conteur et de spectateur qui s'installe entre ces deux personnages par l'usage «des formes du conte, avec adresse au lecteur, complicité de

---

<sup>5</sup> F. Fix - F. Toudoire-Surlapirre, *La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. Regarder l'impossible*, p. 26.

<sup>6</sup> B. Zadi Zaourou, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, p. 28.

l'humour et formule refrain»<sup>7</sup>. Le jeu des personnages renvoie à celui du conteur (Shéhérazade) qui relate les actions avec la participation de l'assistance symbolisée ici par Shariar. La dernière histoire est celle de la réconciliation des humains. Elle est présentée par Mamie Wata en présence du peuple sinon du public représentant chaque race. Sur un ton solennel, elle dévoile les derniers symboles puis dans une sorte de bénédiction finale et de renvoi liturgique, elle met un terme au récit.

En plus de ces éléments caractéristiques, la structure apparente du conte est perceptible à travers les formules introductives comme «à l'origine des temps» au tableau VI, intermédiaires avec «elle marcha des jours et des nuits» au tableau XIV et la formule finale sous forme d'enseignement au tableau XIX avec les dernières répliques de Mamie Wata, un des personnages clés mis en scène par la dramaturge ivoirien.

## 2.2. La métamorphose des protagonistes

Zadi Zaourou use du phénomène de la métamorphose, récurrent dans le conte pour construire ses personnages. Ceux-ci incarnent plusieurs entités comme c'est le cas avec Zouzou, Gôbo, Mahié, Shéhérazade et Mamie Wata. Par ce phénomène, ils continuent l'action entreprise par les uns ou aident à sa réussite. En réalité, Gôbo devient Shéhérazade pour continuer son action auprès des hommes. À la fin de sa mission, Mahié dont Zouzou est en fait le double, se métamorphose en Mamie Wata. Au final, Shéhérazade et Gôbo, par qui l'élément érotique subsiste, ne sont-elles pas l'ombre de Mahié, donc de Mamie Wata et de Zouzou? Zadi Zaourou procède ainsi par concentration, c'est-à-dire la réunion de plusieurs personnages en un seul. D'où «l'unité parfaite de chiffre 7;  $7 = 1$ , Didiga»<sup>8</sup>.

Ces métamorphoses relèvent du merveilleux qui caractérise le conte. Mais en fait, elles montrent la puissance des chasseurs capables de prendre toutes les formes pour se protéger des agressions. Or à l'image des chasseurs, les personnages du théâtre de Zadi Zaourou

---

<sup>7</sup> F. Fix - F. Toudoire-Surlapierre, *La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. Regarder l'impossible*, p. 56.

<sup>8</sup> B. Zadi Zaourou, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, p. 69.

sont des initiés qui perçoivent les choses et les êtres au delà du regard des profanes. C'est sans doute pour cette raison que

Le *didiga* renferme un aspect double, dont le premier explicite et immédiat, renvoie à la vie quotidienne tandis que le second mystique et secret échappe à la compréhension directe et à la raison<sup>9</sup>.

Les personnages sont en outre construits selon un modèle immuable, récurrent et assez spécifique. Il s'agit du monarque, de l'initié, de la mère défunte ou maître d'initiation et du Ouga. Ici, ces personnages correspondent respectivement à Shariar, à Shéhérazade et à Gôbo, à Mahié et à Mamie Wata ainsi qu'au Vizir. Selon les œuvres, ces personnages changent de dénomination ou de sexe mais jouent pratiquement des rôles identiques excepté Ouga qui garde souvent le même nom et occupe les mêmes fonctions auprès du monarque dont il est en fait le maître à penser et le double.

Le théâtre de Zadi Zaourou déroute de ce fait le lecteur-spectateur et bouleverse à la fois les normes classiques de la construction des personnages pour la rapprocher par ailleurs de celle du théâtre de l'absurde tout en étant profondément ancré dans le *didiga*.

### 2.3. Le héros du *didiga*, un personnage de conte

Étudier le héros dans le théâtre contemporain s'avère plus complexe compte tenu de son caractère plurivoque. Dans le théâtre de Zadi Zaourou, les héros sont généralement des personnages jeunes et défavorisés. En lutte contre toutes les formes d'oppression, ils accomplissent des actions relevant de l'impensable et servent toujours une cause qui les hisse au-dessus de la mêlée. Ils deviennent dès lors,

des hommes qui, à la pointe de l'humanité, illustrent par leur lutte, illustrent en actes, l'incroyable pouvoir de l'homme de résister à l'adversité, de renverser le malheur en grandeur humaine et en joie, et cela pour les autres hommes, et d'abord pour ceux de leur peuple<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> N. Raschi, "Place et fonction de la musique dans les œuvres dramatiques de Zadi Zaourou et Koffi Kwahulé", dans *Afrique, musique et écriture*, p. 135.

<sup>10</sup> A. Bonnard, cité par V. Sidibé, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, pp. 50-51.

Le héros du *didiga* symbolise le courage comme son ancêtre chasseur, personnage de la vie traditionnelle ayant une valeur théâtrale par lui-même. C'est un héros du conte dans la mesure où il est confronté à des situations insolites dont il sort toujours victorieux, comprend le langage des animaux et des êtres surnaturels. Shéhérazade qui échappe à une mort programmée, séjourne dans les profondeurs marines avec Mamie Wata invisible aux non-initiés en est l'illustration. Comme c'est généralement le cas dans les contes africains, ce héros est jeune et apte à subir les diverses étapes de l'initiation qu'il franchit avec l'aide d'une défunte, figure maternelle incarnée ici par Mahié et Mamie Wata. En recréant cet univers et ce héros, Zadi Zaourou veut amener la jeunesse à se surpasser face à tout défi, à construire une existence digne et à s'intéresser davantage à des aspects positifs de sa culture afin d'en faire la promotion et d'aller à la rencontre des autres sans se renier ni se perdre.

### *Conclusion*

L'Afrique et ses traditions constituent des fondements de la dramaturgie de Zadi Zaourou. Dans un processus de réécriture, les mythes et les contes sont valorisés par l'adaptation des techniques notamment du conte dans son théâtre. Cet effort d'invention d'une dramaturgie nouvelle à partir de la littérature orale donne naissance au *didiga*, une expérience dramaturgique qui offre de réelles perspectives pour la promotion de l'art dramatique africain. Il faut signaler que le dramaturge ivoirien ne cherche pas à faire du documentaire ou à satisfaire un certain goût de l'exotisme. Son théâtre constitue par conséquent, une expression débarrassée de tout complexe et de tout préjugé. Le succès retentissant de ces pièces en Côte d'Ivoire, à Dakar, à Limoges et au Canada en est la preuve.

*Bibliographie*

- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Bayreuth, African Studies Series. *Interviews avec des écrivains africains francophones*, Bayreuth, Justizvoltageanstalt, 1986, 95 p.
- Baumgardt, Ursula - Dérive Jean. *Littératures orales africaines perspectives théoriques et mythologiques*, Paris, Karthala, 2008.
- Claude, Pierre – Reuter, Yves. *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Fix, Florence - Toudoire-Surlapierre, Frédérique. *La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.
- Kesteloot, Lilyan. *Anthologie négro-africaine, la littérature de 1918 à 1981*, Alleur (Belgique), Marabout, 1987.
- Kotchy, N'Guessan Barthélémy. *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique noire, l'exemple de la Côte d'Ivoire*, tome II, Thèse de doctorat d'État, Université de Paris VIII Vincennes Saint Denis, 1983.
- Medehouegnon, Pierre. *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, Jéricho-Cotonou CAAREC Éditions, 2010.
- Mossetto, Anna Paola – Raschi, Nataša. *Regard sur la littérature de Côte d'Ivoire*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Naugrette, Catherine. *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan - HER, 2000.
- N'da, Pierre. *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- N'gandu, Pius N'Kashama. *Théâtres et scènes de spectacle (études sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.
- Raschi, Nataša. "Place et fonction de la musique dans les œuvres dramatiques de Zadi Zaourou et Koffi Kwahulé", dans *Afrique, musique et écriture*, Montpellier, 1, 2001, pp. 131-145.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain* Paris, Circé, 2005, pp. 150-154.

- Simonnet, Pierrette. *Le conte et la nature*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Sidibé, Valy. *La critique du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard Dadié 1966-1980*, Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle I.E.T. Paris III, 1984.
- . *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, FLAH SY - NANI, 1999.
- Zadi Zaourou, Bottey. *La guerre des femmes suivie de La termitière*, Abidjan, NEI - Neter, 2001.
- . *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Ouagadougou, Harmattan Burkina, 2011.

## Zadi Zaourou dans le prisme de sa méthode: la stylistique

Cissé Alhassane Daouda

### *Résumé*

Bien connu comme poète et dramaturge, Zadi Zaourou est aussi un critique d'inspiration africaniste. Formé à l'École française de la stylistique, Zadi tout en reconnaissant sa dette envers Bally, Cressot, Jakobson et Parent n'en a pas moins ouvert une piste d'analyse sur "la langue et la critique en Afrique noire". Zadi s'applique à démontrer que l'expression européenne a privilégié le signifié aux dépens du signifiant, et réduit l'importance du rythme au minimum. Ainsi aux notions jakobsoniennes de la valeur du mot (délimitée à l'intérieur de deux axes: celui des sélections et celui des combinaisons), Zadi ajoute une troisième dimension située sur l'axe des paradigmes (ou chaînes) symboliques.

### *Mots-clé*

Critique; mot; parole; symbole; rythme.

### *Abstract*

Very known like poet and dramatist, Zadi Zaourou is as a critic of African inspiration. Formed to the French school of stylistics, Zadi while recognizing his debt towards Bally, Cressot, Jakobson and Parent doesn't have less opened a track of analysis of them on "the language and the critique in black Africa". He applies to disassemble that the European expression privileged meant it at the expense of meaning it, and reduced the importance of the rhythm to the minimum. So to the notions jakobsoniennes of the value of the word (delimited inside two axes: the one of the selections and the one of the combinations), Zadi adds a third dimension situated on the axis of the paradigms (or chains) symbolic.

### *Keywords*

Critics; Word; Speech; Symbol; Rhythm.

---

### *Introduction*

Zadi Zaourou est Professeur. Professeur de stylistique. Dans la jeune Faculté de Lettres d'Abidjan au début des années 1970, Zadi arrive au Département des Lettres Modernes avec une discipline nouvelle

aux sonorités inhabituelles pour des oreilles d'étudiants africains: la stylistique.

De la Stylistique, Zadi a tiré non seulement une méthode pédagogique enseignée à trente-six générations d'étudiants, mais surtout une voie de recherche pour une critique africaine dont les sentiers restent à explorer.

Tout part chez Zadi d'une conception mystique et religieuse de la "Parole africaine":

Dans l'Afrique du passé, le penseur, comme le poète est un humble personnage, un paysan comme un autre à qui tout le monde témoigne un amour discret. (...) Par-dessus tout, elle (l'Afrique) enseignait au profane la primauté de la parole sur toute chose, l'homme y compris. Cette parole suprême n'est rien moins que le verbe que toutes les sociétés archaïques ont reconnu comme étant d'essence divine<sup>1</sup>.

Dans cette perspective, il ressort que la conception négro-africaine de la parole est un fait de culture, une valeur. Elle doit donc être traitée comme telle.

Zadi pose les bases d'une méthode analytique, spécifique à la poésie négro-africaine. Il s'empresse de préciser que «ce n'est pas un problème biologique qui se pose ici, mais essentiellement un problème de savoir et de culture»<sup>2</sup>.

Zadi n'est d'ailleurs pas le seul à proposer une approche raciale, raciale et non raciste de la littérature africaine. L. S. Senghor aussi envisage la littérature sous son arrière-plan racial et sociologique.

Notre étude consiste à appliquer au texte poétique de Zadi, *Fer de lance*, Livre 1, les concepts des fonctions symbolique et rythmique qu'il a forgés.

### 1. «*Fer de lance*» : Les éléments paratextuels

*Fer de lance*, s'inscrit dans la tradition du poème en prose. Le Livre 1 est publié en 1975, le Livre 2 comportant "Aube prochaine" et "Les

---

<sup>1</sup> B. Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, p. 142.

<sup>2</sup> *Ibi*, p. 200.

Chants du Souvenir” est publié en 1984 sous le titre de *Césarienne*. En 2000, Zadi rassemble toute sa production poétique avec le titre *Fer de lance*.

Dans ce recueil fédérateur, les poèmes se présentent sous forme de suite : ils sont formés de différentes parties clairement délimitées par un titre : “Livre 1”, “Livre 2”, “Livre 3”.

*Fer de lance* est un titre-cliché. Aux clichés, la poésie préfère des images neuves. On peut alors se demander si la tendance de la poésie à former un langage spécifique et imagé peut convenir avec ce que la rhétorique nomme “poncif”, “lieu commun”.

Chez Zadi, ce titre-cliché condense et manifeste un travail poétique. Bien que métaphore familière, *Fer de lance* provoque une mise en relief. Ce fer de lance qui constitue l’élément essentiel d’une arme, est chez Zadi la volonté délibérée de prendre en charge la parole poétique africaine pour en révéler le fonctionnement.

## 2. La langue et la critique littéraire en Afrique noire : la stylistique africaine de Zadi

Zadi est un éminent africaniste par ses références précises à Ogotomméli, Soundjata ou Kaïdara et sa connaissance parfaite du texte-clé de J. Jahn, *Muntu* auquel il adhère. Utilisant les textes de Cauvin sur la parole africaine, il puise à la source de la poésie orale bété et confronte les conceptions européenne et négro-africaine relatives à la création poétique.

L’exaltation de l’autonomie du mot dont, par exemple, parle Roland Barthes dans *Le Degré Zéro de l’écriture*, est source de déséquilibre dans la poésie européenne. En revanche, chez les Africains, la valeur du mot se détermine à l’intérieur d’un espace triangulaire délimité par trois axes et non sur deux comme dans l’expérience européenne que généralise Jakobson :

- l’axe des paradigmes symboliques
- l’axe des sélections
- l’axe des combinaisons

Pour Zadi, en Afrique noire,

les mots comme les hommes ont le devoir de s'accomplir par l'initiation. Car, comment, par quelle route le mot peut-il entrer dans le monde des symboles ? Par la mise en relation du concept auquel il renvoie avec les forces universelles qui correspondent le plus à l'essence de celui-ci<sup>3</sup>.

C'est à cette pratique qu'ont les Africains d'exprimer le réel au-delà de son référent évident, d'affecter ainsi aux mots des valeurs nouvelles, multiples, à la fois autonomes les unes par rapport aux autres et cependant en constante interaction que Zadi Zaourou donne le nom de "fonction symbolique".

Ainsi par référence aux griots du mandingue et à l'histoire de Soundjata, Zadi décode les sens symboliques du mot "coq".

Voilà, esquissée dans ses grandes lignes, ce que j'appelle la stylistique africaine de Zadi.

Plutôt que des réserves à l'égard des critiques européens plus ou moins compétents et trop inspirés par des critiques occidentaux, Zadi est l'un des premiers (avec L. S. Senghor) à tenter d'établir des critères négro-africains.

Il représente ainsi une voie d'africanisation de la critique littéraire.

### 3. La fonction symbolique dans le Livre 1 (*Fer de lance*)

Pour des besoins pratiques, je n'analyserai pas la fonction symbolique dans l'ensemble du texte. Je sélectionnerai une occurrence qui prédomine dans le poème et dont la pertinence stylistique est indéniable: "Dowré".

Rien que dans le Livre 1, on relève soixante occurrences de Dowré.

Dowré ouvre le poème:

nous voici Dowré  
à la racine de la nuit<sup>4</sup>  
tiens ferme ce bissa Dowré<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibi*, p. 194.

<sup>4</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

le continue dans ses profondeurs comme:

prends garde que je ne m'égare  
Dowré<sup>6</sup>

ou

chante donc Dowré  
chante après moi et porte au loin ma voix<sup>7</sup>

Avant de clore:

Porte au loin ma voix,  
Dowré<sup>8</sup>.

En suivant la méthode de décodage de Zadi, la présence de Dowré dans le texte remplit d'abord une fonction incantatoire qui «peut se comprendre comme la conversion d'une – troisième personne – absente ou inanimée en destinataire d'un message conatif»<sup>9</sup>.

Cette fonction se caractérise ici comme une supplique:

Dowré  
puisqu'il nous faut célébrer le monde après tant de piètres  
pleureurs  
porte au loin ma voix je te prie  
(...) et  
Prends garde qu'aucun mot de ma souche ne s'éloigne  
Des oreilles qui nous veillent et qu'il nous faut émouvoir<sup>10</sup>

Le poète demande avec insistance à Dowré à qui il s'adresse constamment à la deuxième personne de réveiller le public, de le maintenir éveillé. L'analyse de la fonction symbolique ne saurait se limiter à cette apostrophe oratoire. Il est évident que le noyau symbolique

---

<sup>6</sup> *Ibi*, p. 38.

<sup>7</sup> *Ibi*, p. 50.

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 60.

<sup>9</sup> B. Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, p. 129.

<sup>10</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 38.

“Dowré” convoque d’autres valeurs qu’il convient d’explorer comme indice d’une parole profonde. La parole profonde ou grave et lourde de conséquences, intervient “lorsque l’homme est ému” ou lorsqu’il entreprend délibérément de révéler la face cachée de l’univers, et les rapports insoupçonnés que tissent entre eux les phénomènes, les choses et les forces de la nature dont l’homme.

C’est par rapport à l’existence de ce “monde parallèle” que les mots acquièrent une densité réelle qui transcende leur sens de base. Selon ce principe énoncé par Zadi, Dowré ne prolonge pas seulement le poète, il s’inscrit dans d’autres registres signifiants.

Que je te nomme à mon tour  
Dowré fils de ma mère  
Suprême oiseau d’entre la .....oiselière  
(...)

On te croit cigale Dowré mais ta voix séduirait même le fier Dopé<sup>11</sup>

Avec ce passage, le sens de Dowré s’éclaire davantage: il s’agit d’un oiseau et le mot en langue bété traduit en bas de page le rapproche du Rossignol. Nous comprenons que Dowré incarne, en matière de chant, la perfection totale.

Le Rossignol est universellement reconnu pour la perfection de son chant. Par la beauté de son chant qui charme les nuits éveillées, le rossignol est le magicien qui fait oublier les dangers du jour: Dowré est une transposition symbolique qui confère au poète un pouvoir de séduction et d’action inégalée.

Porte au loin ma voix,  
Dowré  
Longue et trapue la nuit qu’il nous faut dévorer  
Veille à ce que jamais ne raidisse mon gosier querelleur  
Marche droit sur la foule  
Flagelle de ta voix l’inertie qui la guette<sup>12</sup>.

Dowré est à la fois multiplicateur de voix et source d’inspiration du poète. C’est avec Dowré que se cristallise l’énergie du poète. C’est

---

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 30.

<sup>12</sup> *Ibi*, p. 60.

lui qui donne vie au poème en tant que chant: « Voici donc la version intégrale de *Fer de lance*. C'est un chant... ». <sup>13</sup>

Lorsqu'apparaît le signe linguistique "Dowré", surgissent en même temps les paradigmes P1, P2, P3 avec leur propre signification:

P1	P2	P3
<b>Dowré</b> (double du poète)	<b>Dowré</b> Dopé (Rossignol) séducteur	<b>Dowré</b> chanteur parfait veilleur

Le premier paradigme symbolique se fonde sur des rapports externes et apparents. Ici Dowré renvoie simplement à celui-là même qui fait corps avec le poète et qui active son inspiration. Le second convoque l'expérience du groupe social considéré, c'est-à-dire bété, qui est soumis à la stylisation par la fonction symbolique: le Dopé.

Quant au troisième, il relève de la pensée collective universelle pour laquelle le Rossignol est le chanteur inégalé.

Ainsi, en Afrique noire, outre le sens de base du mot utilisé dans la pratique quotidienne de la langue, s'organise un paradigme qui asservit le mot dans des noyaux symboliques.

Étudions à présent la fonction rythmique.

#### 4. La fonction rythmique

Sur la question du rythme, Zadi considère que "la parole rythmée" est issue d'une Force vitale:

Au commencement était le Verbe et le Verbe était en Dieu et le Verbe était Dieu (...). Pour l'évangéliste, le Verbe est resté auprès de Dieu et l'homme doit le confesser et témoigner pour lui. Au contraire Nommo était aussi au commencement auprès d'Amma – Dieu, mais il continue à faire être toute chose, et depuis, puisqu'il existe des Bantu, il est auprès d'eux. Nommo n'est pas dans un au-delà étranger au monde terrestre. Le Logos ne "s'est fait chair" que dans le Christ, alors que Nommo ne cesse partout d'être chair. Le Logos évangélique

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 9.

a fait venir toutes choses à l'être et les laisse subsister telles qu'elles sont établies, il est principe d'être, non de métamorphose; tandis que le Nommo ne cesse d'engendrer...»<sup>14</sup>

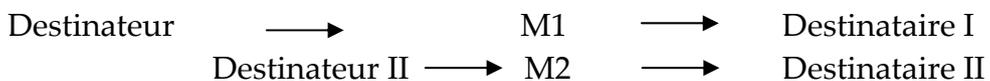
Ainsi, la Parole africaine, participe des transcendances, par son origine et ses fonctions. C'est une forme immanente, mise entre les mains de l'homme pour qu'elle règne sur toutes choses créées. Le poète serait ainsi le messager du monde invisible.

Zadi démontre que du dialogue africain naît un rythme particulier. En opposition à l'usage européen où la parole va du destinataire au destinataire, en Afrique

pour peu qu'il y ait risque de parole profonde ou grave et lourde de conséquences, on ne s'adresse plus directement à l'Ancien à l'assemblée, au compagnon querelleur traduit en justice, à sa femme. On ne parle plus à deux parce que cela est dangereux. On parle à trois. De binaire qu'elle était, la communication linguistique devient ternaire. Voici comment se présente le circuit linguistique dans ce cas spécifique du dialogue à trois voix:

- le destinataire formule puis émet son message (M1) en direction d'un premier destinataire.
- ce premier destinataire reçoit le message, le reformule en un second message (M2) avant de le répercuter sur celui pour qui ce premier destinataire l'avait formulé, le destinataire II.
- le processus inverse se met en marche lorsque le destinataire II, devenu à son tour émetteur, veut répondre au destinataire I, devenu à son tour récepteur. Et le cycle continue<sup>15</sup>.

Figurons-le par un schéma:



Sur cette base, Zadi élabore une théorie de la fonction rythmique dans la poésie négro-africaine et la différencie de la fonction poétique de Jakobson.

<sup>14</sup> J. Jahn, cité par Zadi, p. 142.

<sup>15</sup> B. Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, p. 148.

Dans *Fer de lance*, Livre 1, le rythme se reconnaît par le jeu des répétitions des plus simples aux plus complexes. C'est d'abord un rythme sémantique:

mille années éteintes dans les mémoires éteintes<sup>16</sup>

ou

perle  
perle unique perle de l'ombre Kipré Zoukoute<sup>17</sup>.

Mais sa manifestation la plus déterminante est l'anaphore qui donne au texte sa cohésion:

rythme – le ferme, mon appel d'arc musical

et que l'entende le peuple assemblé  
et qu'elle vibre  
et qu'elle s'ébranle  
et qu'elle ruisselle la foule<sup>18</sup>

Dans cette anaphore la conjonction de coordination "et" produit un effet de succession, d'accumulation voire d'énumération. Mais le poète emploie aussi l'anaphore pour dramatiser l'idée de fatalité et créer une atmosphère psychologique:

la nuit est longue  
la nuit des dévoreurs d'âmes  
la nuit est longue  
la nuit tronqueuse de vaillance  
la nuit est longue  
la nuit qui truque les vaillances<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibi*, p. 22.

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 23.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 30.

L'anaphore présente ici une symétrie grammaticale et augmente de volume par l'adjonction du verbe "être" et devient parallélisme. Le poète passe insensiblement d'un procédé à l'autre: parallélisme et répétition.

Zadi considère le parallélisme comme un trait définitoire de la poésie négro-africaine. On remarque que *Fer de lance* est quasiment encadré par la même phrase: «la fine et douce chanson fluée de ma gorge profonde»<sup>20</sup>

C'est la répétition emphatique de cette occurrence qui donne au poème une forte cohésion. Elle apparaît comme le principe rythmique fondamental qui fait progresser tout le poème.

Sa forme varie peu alors que le poète utilise souvent un mot de la même famille pour marquer l'insistance d'une idée:

la fine et douce chanson de ma gorge profonde<sup>21</sup>

la douce et fine chanson fluée de ma gorge longue<sup>22</sup>.

Si on retrouve la répétition de la même structure syntaxique, on note cependant l'antéposition des adjectifs "fine" et "douce" d'un vers à l'autre et la synonymie entre "profonde" et "longue".

Au sein de cette forme d'ensemble, véritable base obstinée, se développe la même idée par une reprise des mêmes mots auxquels le poète ajoute un adjectif différent ou un participe:

longue encore la nuit qu'il nous faut blanchir et les foules  
nous écoutent  
qui vibrent au chant flué de ma gorge  
mon chant  
la douce perle surgie de la gorge si longue...<sup>23</sup>

On peut dire que l'obsession du poète est rythmée par le parallélisme introduisant une diversité qui rompt avec la monotonie. En même temps, le parallélisme manifeste la volonté du poète, son opi-

---

<sup>20</sup> *Ibi*, p. 23.

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 19.

<sup>22</sup> *Ibi*, p. 23.

<sup>23</sup> *Ibi*, p. 38.

niâtreté à développer une “oralité seconde” qui se déploie sous le mode du ressassement propre à l’expression orale et non sous celui de la linéarité.

Les retours sonores et sémantiques ont pour fonction d’inscrire les traces de la voix dans l’écriture.

Mais pourquoi cette suprématie de l’élément rythmique, «la fine et douce chanson fluée de ma gorge profonde»? Tout simplement parce qu’elle est la seule récurrence capable de remplir à la fois la fonction symbolique et la fonction rythmique, dualité qui est chez le négro-africain, selon Zadi, le signe de la fonction poétique.

En effet, la formule «la fine douce chanson fluée de ma gorge profonde» fait de *Fer de lance* un lieu d’expérience: la composition d’ensemble du poème retrace un itinéraire. Le poète a pour vocation d’enseigner:

la douce et fine chanson fluée de ma gorge et qui déliera tes sens obstrués<sup>24</sup>.

C’est ainsi qu’il parvient à métamorphoser le langage ordinaire et à lui donner un caractère sacré.

La stylistique d’inspiration africaine telle que l’enseigne Zadi ne manque pas d’intérêt. Elle mérite d’être exploitée à fond dans la mesure où elle invite à re-lire la poésie africaine en se référant au cadre spatio-temporel dans lequel elle a été élaborée.

### *Bibliographie*

Balogun, Ola - Aguessy, Honorat - Diagne, Pathé. *Introduction à la culture africaine*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1977 (Unesco - 10/18).

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

Jahn, Janheinz. *Muntu. L’homme africain et la culture neo-africaine*, Paris, Seuil, 1961.

---

<sup>24</sup> *Ibi*, p. 33.

Makouta-M'boukou, Jean-Pierre. *Les grandes traits de la poésie africaine*,  
Dakar, NEA, 1965.

Zadi Zaourou, Bernard. *Césaire entre deux cultures*, Abidjan - Dakar,  
NEA, 1978.

Zadi Zaourou, Bottey. *Fer de lance*, Abidjan, NETER - NEI, 2000.

## Les fondements lyriques, épiques et idéologiques de la poésie de Bernard Zadi Zaourou dans «Fer de lance 1»

Angeline Otre

### Résumé

Comme l'indique le titre de l'article, il s'agira en l'occurrence de nous intéresser à la dimension lyrique, épique et idéologique de *Fer de Lance 1*. Chez Zadi, le déclencheur premier de l'écriture reste l'émotion que le poète souhaite transmettre. Quant au pôle épique, il implique le pôle mémoriel. Nous montrerons comment par l'identité de cette écriture, le poète tente de camper l'imagerie populaire, les luttes ferventes des résistants africains à l'invasion coloniale et à l'impérialisme néocolonial.

### Mots-clé

Didiga; Wiegweu

### Abstract

As the article title indicates, we are going to focus on the epic, lyric and ideological dimensions of the *Fer de lance*. With Zadi, the writing process is primarily triggered by the emotion he is willing to share. As for the epic side, it does imply the memorial side. We are going to reveal how through this type of writing, the poet/ author aims at attracting the public eye on the fervent struggles of African people opposing colonial invasion and neo-colonial imperialism.

### Keywords

Didiga; Wiegweu

---

### Introduction

La poésie de Bernard Zadi Zaourou s'organise autour de trois pôles qui sont en constante interaction: le pôle lyrique, le pôle épique et le pôle idéologique. En effet, le déclencheur premier de l'écriture reste l'exaltation des émotions que le poète souhaite transmettre par les mots. Le pôle épique, lui, est un autre élément important dans la création poétique de l'écrivain ivoirien. Il implique la mémoire qui est celle des formes, des langues, des événements historiques et des morts. De ce fait, ce deuxième pôle nourrit et informe l'écriture poé-

tique et en assure la charpente affective et linguistique. Tout cela fonde le livre 1 de *Fer de lance* et en institue l'existence.

Il importe de montrer comment par une écriture bâtie sur la connexion des formes lyrique et épique, Bernard Zadi Zaourou tente de camper l'imagerie populaire, les luttes ferventes des résistants africains à l'invasion coloniale et à l'impérialisme néo-colonial.

L'analyse s'articulera autour des points suivants: les manifestations lyriques de *Fer de lance*; la densité épique; la dimension idéologique.

### 1. Les manifestations lyriques de «*Fer de lance 1*»

Le lyrisme chez Bernard Zadi Zaourou, du moins dans le texte qui nous concerne, se matérialise essentiellement par deux éléments: l'épique et les images. *Fer de Lance 1* est une œuvre qui relève de la poésie épique, un cri du poète pour sauver de l'oubli aussi bien certaines figures emblématiques du continent africain que des êtres disparus qui lui sont chers. C'est pourquoi la mort devient un substrat important des émotions du poète en même temps qu'elle sert de sève à sa mémoire historique. Successivement, le poète évoque, non sans nostalgie, les grands savants qui ont éclairé de leurs savoirs le continent:

J'ai vu surgir des tripes du soir  
L'ombre su soir d'Ogotémmeli  
Le suivaient  
Koffi Kpékpé  
Gbaka Lékpa  
Waï de Yacolo  
Prosternez-vous au passage du docte cortège  
Et que prêche Tierno Bokar le sage de Bandiagara.  
Nous ressusciterons nos morts<sup>1</sup>.

En revisitant ainsi la mémoire du continent africain, le poète semble justifier son souci de rétablir une part de vérité historique. Il dira

---

<sup>1</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 37.

à cet effet: «Jamais mon peuple et moi n'avons été hors de l'histoire mais dans le ventre de l'histoire»<sup>2</sup>

Après la célébration des illustres savants, vient celle des résistants noirs à l'invasion coloniale:

Voici désormais la ronde des ombres fortes  
Les meilleurs de mes fils  
Ceux dont le front touche aux rivages du soleil  
Les morts  
Mes morts vaillants  
Toussaint  
Dessalines  
Chaka  
Samory  
Babemba  
Gbeuli de Galba  
Séka Séka de Moapé  
Lumumba et Kawmé<sup>3</sup>

Le poète s'érige en patriarche africain. Mieux, il se confond au continent entier et brandit sa fierté d'avoir une descendance aussi exceptionnelle, au double point de vue de sa qualité et de sa quantité. Le présentatif «voici» et le pronom «eux», renforcés des discours métaphoriques et hyperboliques qu'ils introduisent, en sont l'illustration parfaite. Comme un maître du Wiegweu<sup>4</sup> en pays Bété, le poète loue les mérites de chacun de ces héros noirs. À ce stade, les dires du poète sont empreints de mélancolie. Au fur et à mesure, sont livrées au lecteur, les odyssees de Kawmé N'krumah, de Toussaint Louverture, de Patrice Lumumba. Samory et Babemba reçoivent également un hommage appuyé. Périphrases et Oriki<sup>5</sup> s'y relaient généreusement: «Porte au loin les noms multiples du roi de Sikasso»<sup>6</sup> où «L'index irrité sur le front de l'Europe arrogante»<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibi*, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibi*, p. 24.

<sup>4</sup> Le *wiegweu* est un genre poétique traditionnel du pays Bété d'où est originaire Bernard Zadi Zaourou.

<sup>5</sup> Poésie élogieuse *youruba*.

<sup>6</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 46.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

La reconnaissance ne s'arrête pas qu'aux héros. Elle s'adresse également aux anonymes. C'est le monument à la gloire du soldat inconnu. Sa participation à la lutte l'élève au rang de modèle:

Elle mourut aussi la foule anonyme  
Du dard des criquets – mort blanche –  
La foule éventrée à l'appel de l'aube Diéna  
Diéna-bourg-héroïque-de-Mali  
Comment piétiner ton sang répandu à l'aube  
Des temps nouveaux?<sup>8</sup>

On le voit, la valeur élégiaque de ce Wiegweu moderne qu'est *Fer de lance* se perçoit à travers les images par lesquelles le poète touche la sensibilité du lecteur. L'image est fille de l'émotion, donc un trait de sensibilité. Il ne faut pas entendre l'image en tant qu'elle fait surgir dans l'esprit du lecteur la chose nommée. Sa pertinence réside dans sa capacité à solliciter la sensibilité du lecteur en lui suggérant plutôt qu'en lui donnant à voir. C'est le cas de nombre de métaphores dans l'œuvre. Tout au début du texte, le poète situe les circonstances temporelles de la veillée poétique dans les termes suivants:

Nous voici Dowré  
À la racine de la nuit<sup>9</sup>

Le substantif "racine" ne fonctionne plus par rapport à son isotopie traditionnellement admise de la rigidité et de la fixité. Il devient le signe d'une étape, indique un moment. Dans cette construction, ce n'est pas l'écart que le mot "racine" observe avec son sens de base qui est en cause. C'est la manière dont le poète l'encode en l'inscrivant dans un nouveau registre isotopique à l'intérieur de l'image qui attire notre attention. Il faut retenir la marque de cette sensibilité essentiellement suggestive. Elle parcourt bien des images du texte qui sont forgées à cette fin:

Fer de lance:  
L'aiguillon du soir

---

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 19.

Dard insoupçonné des sentiers déserts  
Burin  
Burin retors  
Vilebrequin<sup>10</sup>

Et l'auteur de poursuivre:

Fer de lance  
Ô ma griotique  
Ruine parolière  
Tu es le petit jet de venin destiné au talon  
Du passant  
Le suc aussi  
La sève de vie qui ruisselle<sup>11</sup>

La vue se trouble et le regard se brouille en doublant les images en trompe l'œil. On note d'abord l'image d'une parole destinée à tout entraîner sur son passage, celle de la parole qui tue. Mais c'est aussi la parole qui donne vie:

Griotique  
Suc  
Sève de vie<sup>12</sup>

Dans ce désir de suggérer, les images deviennent des constellations dans lesquelles le sens n'est plus la première préoccupation. Il s'agit pour le poète d'exprimer ce qu'il a de plus profond en lui. Cela donne: «Ô ma griotique surgie des replis de la ruine parolière»<sup>13</sup>

Le poète n'a pas choisi de se faire comprendre. Il a surtout choisi de dire des paroles belles qui touchent et qui émeuvent. Il en va de même, lorsque le poète recourt aux mythes anciens des différents peuples. Ainsi les images, telles que nous venons d'en relever, visent, chacune, à communiquer au lecteur, l'émotion ressentie par le poète.

---

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 20.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

L'un des moyens par lesquels s'agence le lyrisme chez Zadi, c'est le rythme, qui par son caractère litanique et redondant crée une géographie émotionnelle. De ce point de vue, *Fer de lance*, à travers sa nature protestataire, charrie de bruits et de cris divers, infiniment réitérés.

Nous distinguons les formules permanentes qui fonctionnent comme le noyau du rythme et les formules ponctuelles qui apparaissent à l'intérieur d'une séquence et la régulent.

Ces noyaux rythmiques traversent le texte en le découpant en séquences. Ce sont d'une part "Didiga" et d'autre part "Dowré". Ils fonctionnent tous les deux dans le texte comme des points de haute fusion émotionnelle.

Prenons le noyau Didiga et montrons-en quelques manifestations dans le texte. Dans les vers suivants le poète fait un concerto autour de ce terme:

Didiga  
Yakôlo Didiga  
Didiga  
Yakôlo Didiga  
Didiga  
Didiga Z'ra<sup>14</sup>

Par la suite, ce concept explose et emplit de ses fragments tout le texte où il est réitéré à chaque page, de sorte qu'il apparaît 48 fois en 41 pages. Nous lisons:

Comment voir voir et vivre  
Empaillés comme nous sommes  
Sans raidir aux caresses de la dague assassine!  
Didiga<sup>15</sup>

On notera que lorsqu'il apparaît, ce noyau occupe deux positions: soit, il est en début de phrase, soit en fin de séquence. Quelle que soit sa position, il ponctue le propos. Étant un concept culturel massif, signifiant tout défi à la logique, «Didiga» fonctionne comme un creuset

---

<sup>14</sup> *Ibi*, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 24.

où se déverse un trop plein d'émotions. L'exclamation qui, souvent l'accompagne, indique bien cela.

Prenons également le noyau Dowré. Il apparaît 57 fois dans les 41 pages que compte *Fer de lance 1*. Voici quelques-unes de ses manifestations phénoménologiques dans le texte:

Nous voici, Dowré  
À la racine de la nuit  
Et la foule est compacte<sup>16</sup>.

À la différence de «Didiga», «Dowré» n'est pas un concept. C'est un pilier culturel dans la parole africaine. En effet, chez bien des peuples africains, en situation de «parole sérieuse et lourde de conséquences»<sup>17</sup>, on ne s'adresse pas au compagnon querelleur directement. On le fait par le biais d'un intermédiaire qui ponctue le propos et lui impose par conséquent un rythme. Ce personnage — agent rythmique — comme l'a baptisé Bernard Zadi Zaourou, a un rôle lyrique qui réside dans la manière dont le poète l'évoque de manière redondante.

On le voit, le lyrisme chez Zadi n'est pas seulement thématique, il apparaît sous des formes variées et diverses. Le poète s'autorise à exprimer ses sentiments, ses pensées les plus privées, ses goûts les plus personnels, persuadé que le lecteur y retrouvera ses propres sentiments.

## 2. La densité épique de «*Fer de lance 1*»

Les versants épiques de *Fer de Lance* sont perceptibles quand on lit ce texte poétique de Zadi. Toutefois, cette œuvre n'est pas une épopée au sens classique comme l'est par exemple la geste de Soundjata ou encore *L'Iliade et L'Odyssée* de Homère. La forme épique y paraît éclatée. En réalité, elle est faite de la somme des fragments de récits épiques qui composent le texte. Bien évidemment, des héros notamment «Toussaint Louverture», «Dessalines», «les Sofas», «Kawmé» «Lu-

---

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 19.

<sup>17</sup> Cf. B. Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, p. 81.

mumba», «la foule anonyme» portent chacun un bout de cet ensemble épique. Toutes ces figures mythiques du passé africain partagent, sous la verve du poète, une fiche signalétique commune. Elles sont caractérisées par leur détermination, leur courage, leur sens du sacrifice. Cela leur confère une dimension surhumaine. Leur aptitude à surmonter et à vaincre tous les obstacles est célébrée dans ces vers:

Nulle entrave n'inquiétait leurs jambes  
(...)  
Ni la soif, ni la faim n'arrêtaient leur marche  
(...)  
Mais l'éclair qui embrase le sentier obscur les amusait ;  
La tempête aussi les amusait parce qu'elle offrait à leurs oreilles brû-  
lantes une musique  
Pieuse et guerrière<sup>18</sup>

L'opiniâtreté de ces êtres exceptionnels, c'est-à-dire les Sofas, est mise en lumière dans ce lexique où abondent des formes de négation «ni», «nul», «ne» «n'». De telles formes sont l'expression de leur capacité à surmonter tout ce qui pourrait entraver la marche inéluctable vers la victoire. Quand le poète les convoque, c'est bien pour montrer qu'ils sont prêts physiquement, moralement et psychologiquement à affronter le danger quelle qu'en soit l'immensité. Nul obstacle, physique ou physiologique ne peut constituer un frein à leur détermination: «La peur déserta les rangs<sup>19</sup>». La loyauté est la valeur fondamentale qui caractérise les Sofas. Par ailleurs, l'analogie que le poète semble construire dans le rapprochement avec certains éléments de la nature, à savoir l'éclair, la tempête et l'orage, rencontre l'allusion que fait Césaire à la force foudroyante de Shango. Césaire dira:

Shango, je te salue ô...  
Quand tu passeras par des promenoirs du ciel monté sur les béliers  
Enflammé de l'orage<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 51.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 50.

<sup>20</sup> A. Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, p. 152.

Pour célébrer les héros, le poète choisit une écriture particulière, donnant ainsi une identité singulière au texte. En effet, le poème dont les formes nombreuses d'hyperbolisation du propos traduisent clairement les traits épiques, apparaît dans son élaboration spatiale comme une veillée traditionnelle, à l'instar de celles qui se déroulent dans nombre de villages africains. Tout semble indiquer que chez Bernard Zadi Zaourou, les relents épiques du texte puisent leurs sources dans cette forme traditionnelle originale. Celle-ci sert alors de fondation esthétique au poème. Si l'on célèbre ainsi publiquement les héros, c'est certainement parce qu'on veut les rendre à la mémoire collective. Dans une telle perspective, l'épopée prend forme à travers une énonciation spécifique où la circulation ternaire de la parole devient une exigence. À partir du moment où l'assemblée est censée communier pour retrouver son unité autour des hauts faits de ceux que le poète appelle «les ombres fortes»<sup>21</sup> les conditions de réalisation de la communication triadique propre aux Africains se trouvent réunies. L'espace d'accomplissement de la parole du poète en hommage aux illustres héros noirs est clairement établi: «Nous voici, Dowré»<sup>22</sup>. On perçoit clairement les trois pôles par lesquels se déploie ce cri poétique en souvenir des héros: le premier pôle est naturellement le poète, le deuxième, son double et agent rythmique «Dowré». Bien évidemment, le troisième pôle renvoie à l'assemblée qui est en dernier ressort le destinataire du poète. Ces fragments traduisent parfaitement le circuit ternaire de l'éloge aux «ombres fortes»:

Dowré  
Porte au loin les noms multiples du roi de Sikasso  
Babemba  
La paume de sa main comme un phare éclairant les sentiers  
Des Sofas intrépides  
Sa paume dans la paume du peuple son unique dessein,  
Et son doigt,  
-l'index irrité-  
Sur le front de l'Europe arrogante!<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 37.

<sup>22</sup> *Ibi*, p. 19.

<sup>23</sup> *Ibi*, p. 49.

(...)  
Ébranle à présent la foule, Dowré  
La foule qui somnole et dis et redis après moi:  
Ils allaient  
Front haut,  
Ces conquérants infatigables,  
Et leurs têtes noires effrayaient les fauves à l'affût.  
Nulle entrave n'inquiétait leurs jambes trempées  
Et leurs cœurs étaient de granit  
Sur le chemin de la gloire,  
Ni la soif, ni la faim n'arrêtaient leur marche (...)  
C'était des génies infernaux  
Des fils d'invisibles puissances souterraines;  
L'énergie leur venait du sol qu'ils foulaient aux pieds (...)<sup>24</sup>

À travers l'écriture épique de *Fer de lance* qui emprunte au schéma triadique africain ses lois, le poète Zadi donne à cette forme une marque particulière et traduit ainsi son engagement en faveur d'une quête esthétique en phase avec les cultures endogènes.

### 3. La dimension idéologique de «*Fer de lance 1*»

Au-delà des aspects lyrique et épique de *Fer de lance 1*, Bernard Zadi Zaourou véhicule son idéologie. Elle peut s'appréhender de deux manières qui traduisent l'option révolutionnaire du poète: l'anti-impérialisme et l'anti-colonialisme; l'anti-cléricalisme militant.

#### 3.1 L'anti-impérialisme et l'anti-colonialisme

L'histoire coloniale a servi de terreau à la création de *Fer de Lance 1*. Y sont critiqués les méfaits du système colonial. L'auteur de *Les Sofas* dénonce de prime abord tous les préjugés qui assaillirent le Noir pendant cette période d'asservissement: négation d'une culture, d'une histoire au continent africain. «Jamais mon peuple et moi n'avons été hors de l'histoire mais dans le ventre de l'histoire»<sup>25</sup> lance le poète à la face du monde occidental.

---

<sup>24</sup> *Ibi*, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibi*, p. 33.

Le colonisateur, à cause de la violence qu'il exerce sur le peuple noir, est présenté comme l'instigateur, la racine de chaque drame local dans *Fer de lance 1*. La mort de Chaka, de Babemba, de Dessalines, de Samory, de Toussaint, de Lumumba, de Kawmé est un complot ourdi par l'envahisseur blanc. Et le poète de noter: «Il mourut Samory de Mort Bicéphale»<sup>26</sup>.

L'adjectif «bicéphale» révèle la main de l'impérialisme international dans cette mort mais aussi la participation active des traîtres noirs. De ce point de vue, *Fer de lance* est un acte d'accusation et de libération. L'auteur y dénonce les méfaits du colonialisme et du néo-colonialisme, dernier stade de l'impérialisme en tant que forme de prédation. Notre texte de référence a un rapport constant à l'histoire qui devient le socle de cette œuvre lyrico-épique. Zadi ressuscite les valeurs hautement appréciées afin de réveiller en chaque individu une fibre panafricaniste. Il écrit:

Nous ressusciterons nos morts  
Et qu'ils soient célébrés aux quatre rives de notre diaspora  
Mes morts vaillants  
Moïse et Ramsès de l'antique Misraïm  
Kala Djaa  
Toussaint  
Dessalines au cœur d'aigle  
Chaka  
Samory de Bissandougou  
Babemba  
Gbeuli de Galba ici en terre d'Eburnie  
Séka Séka de Moapé ici en terre d'Eburnie  
Lumumba et Kawmé des pays de l'or  
Et du diamant hors carat<sup>27</sup>

La célébration des héros vaillants a pour but d'extraire la sève héroïque dont a besoin le continent noir pour commencer la grande aventure de la révolution salvatrice:

---

<sup>26</sup> *Ibi*, p. 46.

<sup>27</sup> *Ibi*, p. 37.

Kidi Kidi  
Ré  
Révolu  
Kidi Kidi  
Ré  
Révolution<sup>28</sup>

À partir du moment où le peuple acquiert la conscience de sa propre histoire, le présent s'égayé et l'avenir s'illumine. «Or qui donc mieux que le barde jouirait du privilège d'une vue double pour oser contredire le verdict de la mort?»<sup>29</sup> S'interroge le poète.

Il s'agit d'entreprendre la lutte, d'essayer d'apporter sa part d'énergie au changement de la condition humaine. Le retour aux sources que l'auteur propose comme remède à l'amnésie du peuple ne rime pas avec contemplation ou plaintes véhémentes. Retourner aux sources nécessite une attitude dialectique. Celle-ci prend en compte d'une part les failles de la culture africaine et d'autre part l'urgence d'une désaliénation spirituelle.

### 3.2. *L'anti-cléricalisme militant*

Le poète semble engager un véritable combat contre le christianisme importé d'Occident. C'est pourquoi, à la suite de Karl Marx pour qui «la religion est l'opium du peuple», le poète dénonce le caractère inhibitoire de la religion. La raison est qu'elle brise tout élan révolutionnaire. Voilant la réalité, la religion prône un suivisme moutonnier et endort les consciences. *Fer de Lance* de Bernard Zadi Zaourou s'inscrit ainsi dans cette tradition marxiste de la perception négative de la religion. Le poète entreprend alors d'en dévoiler les travers:

La blanche Europe nous arrivant sur les ailes  
De l'esprit saint traînant péniblement  
La *grenade* ventrue et la bouche de *feu*<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> B. Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, p. 39.

<sup>30</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 48. C'est nous qui avons souligné les mots "grenade" et "feu".

Les nominaux «grenade» et «feu» traduisent le caractère destructeur d'un projet supposé juste. Bernard Zadi Zaourou fait de Dieu l'actant principal de la bataille de «Diéna». C'est le curé lui-même qui menait la bataille quand Diéna devait tomber. C'est lui qui donnait l'alerte afin que le peuple noir soit massacré.

Et c'est bien ce jour là. Dowré  
Que je vis un curé solennel venir à Diéna  
Et de sa main très pieuse et très pure  
Bénir ces canons dont la bave traçait encore  
Partout des tombes béantes<sup>31</sup>

Les adjectifs «pure» et «pieuse» sont une forme d'ironie. Cette anti-phrase révèle la perversion de la parole divine, et rappelle l'attitude du pape Pie XII, priant, bénissant les combattants pendant la deuxième guerre mondiale.

Lisons à ce propos *Césarienne* :

On le disait divin et Dieu d'équité  
Yahveh  
Le bon Yahveh  
Le gras Yahveh d'un ciel sans murmure d'un ciel  
Sans blessure<sup>32</sup>

La corruption de la religion chrétienne est si vive que le poète va la mettre en opposition avec les religions africaines, fondées, elles, sur la vérité.

Kaidara- !<sup>33</sup>  
(...)  
A s'abreuver de la seule vérité véritablement  
Digne d'être vécue<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 49. C'est encore nous qui avons souligné les mots "pure" et "pieuse".

<sup>32</sup> B. Zadi Zaourou, *Césarienne*, p. 13.

<sup>33</sup> Kaïdara: le dieu peulh de la fortune, du pouvoir et de la sagesse. Amadou Hampaté Bâ raconte, dans son ouvrage ayant pour titre ce même nom, le voyage tumultueux de trois néophytes au centre de la terre où réside cette divinité. Il est le symbole des dieux africains.

Son évocation est l'expression de la pureté et de la sainteté de ces religions. L'activité religieuse vraie garantit le don de vérité. La position de Zadi n'est pas surprenante car pendant longtemps, l'auteur a manifesté son admiration pour le marxisme. Cet anti-cléricalisme s'entend dès lors comme un simple transfert de ces convictions marxistes. S'il condamne la religion chrétienne, c'est qu'elle contraint les prolétaires, le peuple, à accepter son sort et à l'assumer sans protester. Or comme l'énonce la théorie marxiste, «l'histoire de toutes les sociétés jusqu'à nos jours, c'est l'histoire des classes»<sup>35</sup>. Et Karl Marx d'affirmer à nouveau: «La classe prolétarienne sera révolutionnaire ou pas»<sup>36</sup>.

L'auteur a conscience que son peuple est ligoté par la misère et que toutes ses libertés de base sont assassinées. Dans un tel décor, la religion devient un frein à l'élan révolutionnaire que prône le poète. Dès lors, le poète brandit l'étendard de la révolution. Une révolution qui semble commencer par la lutte contre le christianisme. «Je crucifierai leur Christ à Pretoria / Pour ma survie»<sup>37</sup> –prévient-il.

### Conclusion

Bernard Zadi Zaourou, à travers le genre épique qu'il exploite nous invite à lire *Fer de Lance 1* comme le produit de multiples "petites épopées". Cela démarque l'œuvre de l'épopée classique héritée de l'antiquité gréco-latine. Mais nous pensons que la véritable épopée reste à écrire. Celle-ci se construira sur les fonts baptismaux de l'Afrique traditionnelle afin de célébrer «les ombres fortes» oubliées. Se référant au passé, le poète veut produire un changement: faire la promotion des cultures endogènes. *Fer de Lance 1* fait surtout écho d'une vocation du poète à fédérer la communauté noire autour des valeurs qu'il exalte et légitime à un moment de l'histoire de l'Afrique où les libertés fondamentales sont inexistantes. Le lyrisme, par le canal des mots, des images et du rythme, transcrit la charge affective et

---

<sup>34</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 25.

<sup>35</sup> K. Marx, *Manifeste du parti communiste*, Moscou, Ed. Du Progrès, 1978, p. 93.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*, p. 11.

émotive, liée à la déchirure que porte le poète. Grâce à Bernard Zadi Zaourou, certainement que les «femmes de Yacolo» résisteront mieux à «l'appel des souchets venus d'au-delà des mers»<sup>38</sup>.

### *Bibliographie*

- Césaire, Aimé. *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1970.
- Derive, Jean. *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.
- Kesteloot, Lilian. *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997.
- Labarthe, Judith. *L'épopée*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Marx, Karl. *Manifeste du parti communiste*, Moscou, Ed. Du Progrès, 1978.
- Zadi Zaourou, Bernard. *Césaire entre deux cultures*, Abidjan - Dakar, CEDA-NEA, 1978.
- . *Césarienne*, Abidjan, CEDA, 1984.
- Zadi Zaourou, Bottey. *Fer de Lance*, Abidjan, NEI - Neter, 2002.

---

<sup>38</sup> *Ibi*, p. 23.



## Étude de sémantique linguistique textuelle sur un poème de Bottey Zadi Zaourou: «Didiga des origines»<sup>1</sup>

Aboubakar Ouattara

*Les instructions interprétatives (...) que l'on croit trouver dans les textes, ne sont pas données mais construites, et ne doivent leur efficacité qu'à la stratégie de l'analyste.*

(F. Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 262)

### Résumé

*Didiga des origines* est un poème narratif génésiaque extrait de *Gueule-Tempête suivi de Nouveaux chants du souvenir*. Nous nous sommes intéressés à sa structuration et, chemin faisant, à son double ancrage épistémique. Ancrage dans le savoir culturel et universel par vocation ou savoir partagé sur le monde. Ancrage dans un savoir culturel et artistique localisé sur une culture donnée, au Centre-Ouest et au Sud-Ouest de la Côte d'Ivoire, chez l'ethnie Bété. Il a été rendu compte de cette structuration et de ce double ancrage dans une perspective de sémantique linguistique textuelle, préoccupée d'explicitement les conditions d'interprétation du poème.

### Mots-clé

Sémantique; linguistique textuelle; poème; *Didiga*.

### Abstract

*Didiga des origines* is a narrative genesis poem extract from *Gueule-Tempête suivi de Nouveaux chants du souvenir*. We are interested in its structure and, on the way, in its dual epistemic anchoring. Anchoring in the cultural and universal knowledge by vocation or shared knowledge about the world. Anchoring in a cultural and artistic knowledge located in a given culture, the Centre-West and South-West of Ivory Coast, in the Bété ethnic group. Our textual linguistics study in semantics accounted for the structure and the dual epistemic anchoring with concern about making explicit the conditions of the interpretation of the poem.

### Keywords

Semantics; Textual Linguistics; Poem; *Didiga*.

---

<sup>1</sup> Ce poème est extrait de B. Zadi Zaourou, *Gueule-Tempête suivi de Nouveaux chants du souvenir*.

## *Introduction*<sup>2</sup>

Nous concevons la sémantique linguistique textuelle comme une discipline du texte qui prend pour objet de description «les réalisations linguistiques plus ou moins vastes (poèmes, nouvelles, romans, etc.)» et pour objet de connaissance «les grandes structurations organisatrices du SENS» en corrélation obligée avec les «spécificités liées à la richesse de manifestations propres à la langue naturelle». À cet égard, notre dette envers les travaux de François Rastier, Bernard Pottier et Bernard Zadi Zaourou est inestimable<sup>3</sup>.

Après avoir posé le verbatim du *Didiga des origines* (1. *Verbatim*), on déterminera les grandes structurations autour desquelles s'organise son sens et on étudiera chacune d'elles (2. *Les grandes structurations sémantiques*). Au-delà, on synthétisera les résultats de l'étude et on ouvrira quelques perspectives d'analyse en prélude à une extension (3. *Conclusion*)<sup>4</sup>.

### *1. Verbatim*

#### *Didiga des origines*

<sup>1</sup> Au commencement était le Verbe

Nul ne le conçut

Nul ne le pensa

Il se proféra lui-même

---

<sup>2</sup> Nous remercions Angeline Otré, Dominique Traoré, José Sarzi Amade, Mathieu Valette et Serge Licius pour leurs suggestions et remarques critiques sur la première version de cet article.

<sup>3</sup> Les références de ces auteurs sont nombreuses et couvriraient plusieurs dizaines de pages. Elles sont disponibles sur la Toile. En voici cependant trois que nous jugeons utiles pour comprendre l'esprit de leurs travaux respectifs, et qui portent en plus le sceau du coup de cœur: F. Rastier, *Sémantique interprétative*; B. Pottier, *Images et modèles en sémantique*; B. Zadi Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine*.

<sup>4</sup> Les passages cités entre guillemets sont extraits de B. Pottier, *Sémantique générale*, pp. 20-21.

- <sup>5</sup> Et des ondes de choc de son formidable éternuement  
Surgirent de dessous l'aisselle du néant  
Et le MOT  
Et le POÈME  
Et le POÈTE
- <sup>10</sup> C'était à l'infini des temps infinis  
Aux jours immémoriaux du frisson primordial
- <sup>12</sup> C'était aux frontières de L'IMPENSÉ

## 2. Les grandes structurations sémantiques

Une lecture suivie du *Didiga des origines*, orientée dans une perspective de sémantique linguistique textuelle, favorise une séquentialisation en cinq grandes structurations complémentaires et coexistantes:

- le cadrage temporel introductif (v. 1);
- la prédication liée à l'ÊTRE (v. 2-4);
- la prédication liée au FAIRE (v. 4-9);
- le cadrage temporel préconclusif (v. 10-11);
- le cadrage conclusif spatio-notionnel (v. 12).

Chaque structuration est un palier de complexité qui organise une composante sémantique partielle.

### 2.1. Le cadrage temporel introductif

Le titre du poème a explicitement partie liée au Temps (*Didiga des origines*). À sa suite, le poème s'ouvre sur un cadrage temporel qui lui est lié par isosémie inchoative («Au commencement», v.1). La modalité énonciative qui porte ce cadrage inaugural est assertive et narrative. Elle affirme l'existence d'un actant («le Verbe», v. 1), et donne à penser qu'il sera objet de narration. L'inchoativité, en effet, est une propriété sémantique temporelle, prospective, qui appelle une suite, une continuité, un terme, une clôture. Aussi, la chaîne de caractères qui manifeste l'entière du cadrage temporel introductif est-elle en relation d'échosémie avec une partie de notre savoir partagé sur le monde: la narration de la Genèse dans l'Ancien Testament. Ce sont donc l'inchoativité et la modalité énonciative, assertive narrative, qui actualisent le cadrage temporel introductif.

La suite du poème confirme, par un jeu de prédications, la narration dont le Verbe-actant fait l'objet<sup>5</sup>.

## 2.2. La prédication liée à l'ÊTRE et au FAIRE du Verbe-actant

Le cadrage a situé temporellement le poème (temps des origines), institué sa modalité énonciative (assertion/narration), apporté à l'existence le Verbe-actant, par ailleurs introduit par détermination nominale sous le mode épistémique du «déjà-bien-connu», de la notoriété, du savoir mémoriel partagé, rappelé à notre conscience vive (cf. l'article *le*). On conçoit que pour assurer sa suite textuelle, c'est-à-dire sa cohésion et sa cohérence, le poème se développe par des mécanismes de progression parmi lesquels les prédications liées à l'ÊTRE et au FAIRE du Verbe-actant, et qui comptent parmi les grandes structurations organisatrices du sens retenues ici.

### 2.2.1.

Le texte actualise structurellement les prédications liées à l'ÊTRE du Verbe-actant:

- par isosyntaxie: «Nul ne le conçut» (v. 2), «Nul ne le pensa» (v. 3);
- et, relativement, par anisosyntaxie: «Il se proféra lui-même» (v. 4).

Le faisant, il construit sémantiquement les propriétés prédictives caractérisantes, affectées au Verbe-actant:

- existence par immaculée conception (v. 2);
- existence par immaculée conceptualisation (v. 3);
- existence par immaculée sémiotisation en tant qu'il se dit lui-même, par auto-prédication existentielle (v. 4).

Les prédications liées à l'ÊTRE du Verbe-actant contribuent à organiser le sens du poème en structurant, au palier de complexité

---

<sup>5</sup> «Certains linguistes pensent que la terminologie est secondaire et que seuls les concepts sont importants. Or les concepts sont souvent exprimés par des périphrases variables, parfois floues. Il apparaît alors nécessaire d'avoir recours à une terminologie précise dont les termes soient cohérents entre eux, chacun étant illustré par un exemple clair.». Nous faisons nôtre ce propos d'H. Pottier, "Le niveau conceptuel chez Bernard Pottier: actualisation terminologique", p. 79. La terminologie descriptive utilisée ici est celle de Bernard Pottier. Aucun terme n'a été forgé par nous. Nous nous sommes contenté d'utiliser cette terminologie clairement, avec justesse et précision, pour décrire les phénomènes textuels jugés pertinents dans le *Didiga des origines*.

qui est le leur, la personnalité clivée du Verbe-actant (immaculée conception, immaculée conceptualisation, immaculée sémiotisation) à travers des configurations syntaxiques variées (isosyntaxie, anisosyntaxie).

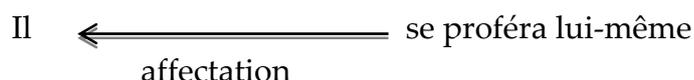
### 2.2.2.

Deux actions prédisent le Verbe-actant dans l'ordre du FAIRE:

- l'auto-profération: «Il se proféra lui-même» (v. 4);
- l'éternuement: Et des ondes de choc de son formidable *éternuement* (v. 5) /Surgirent... /Et le MOT /Et le POÈME /Et le POÈTE.

Le texte construit ces deux prédictions à travers un jeu de mécanismes de natures différentes:

- v. 4: mécanisme prédictif endocentré sur le Verbe-actant pris comme centre énonciatif, par affectation sur lui du prédicat verbal. Soit figurativement:



- v. 5: mécanisme prédictif exocentré à partir du Verbe-actant pris comme centre énonciatif. Ce mécanisme traduit l'orientation vers l'extérieur de l'action effectuée par le Verbe-actant. L'effection crée, à terme, l'existant: le MOT, le POÈME, le POÈTE. Soit figurativement:



Ces deux mécanismes sont textuellement solidaires de deux procédés linguistiques:

- la réflexivité pour le premier (se + verbe + lui-même);
- la factitivité pour le second (l'éternuement fait exister les ondes de choc qui, à leur tour, font exister le MOT, le POÈME, le POÈTE).

C'est donc par un jeu prédictif endocentrique réflexif et exocentrique factitif que le texte construit la prédication liée au FAIRE du Verbe-actant. À son tour, ce couplage (mécanismes x procédés) induit le mode d'entendement de la figure agentive du Verbe-actant. Il apparaît, par ses performances prédiquées, créateur.

Plus précisément:

- autocréateur (v. 4);

- et hétérocréateur (v. 5-9), accoucheur du MOT, du POÈME, et du POÈTE. Autant d'entités créées, énumérées sous le même mode syntaxique (relateur + syntagme nominal: v. 5-7) et en relation d'isosémie, par référence "génétique" au Verbe accoucheur.

Les prédications liées au FAIRE du Verbe-actant contribuent à la sémantique globale du poème. Elles construisent la figure de performateur du Verbe-actant, celle d'un créateur-autocréé. Relativement aux prédications liées à l'ÊTRE, et qui instruisent sur les propriétés caractérisantes du Verbe-actant, celles liées au FAIRE instruisent sur ses performances caractérisantes.

### 2.3. *Le cadrage temporel préconclusif*

Après avoir introduit et développé sa narration (v. 1-9), l'énonciateur la préconclut par un rappel du cadre temporel de celle-ci:

C'était à l'infini des temps infinis (v. 10);

Aux jours immémoriaux du frisson primordial (v. 11).

C'est par sa position structurale, relativement à la clôture du poème, que ce cadrage en rappel se fait préconclusif. En outre, c'est par la composition sémantique issue de sa combinatoire lexicogrammaticale qu'il rappelle le cadrage temporel introductif de la narration (v. 1).

De façon plus détaillée: le vers 10 pose une description qui renvoie, par reprise anaphorique partielle, au vers 1. En effet, le syntagme prépositionnel «à l'infini des temps infinis» assure par isosémie temporelle la continuité discursive de l'indication temporelle du vers 1: «Au commencement». Bien plus, il sert à son tour de support d'anaphore au syntagme prépositionnel qui le suit directement, sans solution de continuité:

Aux jours immémoriaux du frisson primordial (v. 11).

L'ellipse du présentateur «C'était», devant ce dernier syntagme prépositionnel, a pour résultat d'éviter un effet de répétition:

*C'était à l'infini des temps infinis* (v. 10);

*C'était aux jours immémoriaux du frisson primordial* (v. 11).

En cela, cette ellipse rattache directement le syntagme succédant au syntagme précédant et laisse s'établir, sans solution de continuité, l'équivalence anaphorique, l'isosémie discursive.

Pour tout dire, l'entière de la séquence préconclusive (v. 10-11) contribue à assurer la continuité et l'unité sémantique du texte par des moyens de cohésion et de cohérence discursives (anaphore, isosémie) fondés sur la combinatoire du matériel lexico-grammatical.

#### 2.4. *Le cadrage conclusif spatio-notionnel*

Une préconclusion implique logiquement une conclusion dans un texte cohérent et bien structuré.

*C'était aux frontières de L'IMPENSÉ* (v. 12)

C'est par ce vers que la narration du poème se clôt, sur une indication situative du théâtre des événements narrés. Ceux-ci sont localisés ici dans un espace notionnel. La construction linguistique de cet espace combine analytiquement une lexie d'entité orthosémi-quement spatiale («frontière») avec une lexie d'entité orthosémi-quement notionnelle («L'IMPENSÉ»). C'est la prégnance perceptuo-sémantique de la première sur la seconde qui donne à entendre la combinatoire comme unité sémantique spatiale... spatio-notionnelle pour être plus précis.

Il reste que la motivation graphique de L'IMPENSÉ par des majuscules dénonce une instruction culturellement codée, décisive pour l'interprétation du poème. Elle a partie liée avec son titre, *Didiga* des origines, et plus généralement avec l'art *didigaesque* exploité ici au service de la narration des origines. En effet, le *Didiga* comme genre artistique rime par essence culturelle avec L'IMPENSÉ, L'IRRATIONNEL, «l'impuissance de la raison à rendre compte du phénomène (...)», «l'impossibilité de ce même phénomène à se laisser soumettre à l'épreuve de la vérification», «l'irréductibilité aux lois objectives de la logique»<sup>6</sup>. C'est cela sa condition *sine qua non*

---

<sup>6</sup> Cfr. B. Zadi Zaourou, "Qu'est-ce que le Didiga?", Postface, in *La guerre des femmes*

d'existence. La connaissance de ce savoir culturel augmente la qualité de notre compréhension de ce poème au demeurant parfaitement conforme à l'exigence sémantique du genre.

### *Conclusion*

L'étude de sémantique linguistique textuelle qu'on achève ici s'est développée autour de cinq structurations complémentaires et coexistantes, organisatrices du sens dans le texte dont elles sont l'émanation. Chaque structuration est un palier de complexité sémantique dont le mode d'actualisation a été montré à travers:

- des procédés linguistiques: isosémie, orthosémie, échosémie, isosyntaxie, anisosyntaxie, réflexivité, factitivité, anaphore, ellipse;
- des parcours diathétiques: mécanisme de prédication endocentrique, mécanisme de prédication exocentrique;
- des instructions culturellement codées ou savoir localisé sur une culture donnée: *Didiga*, L'IMPENSÉ;
- des instructions culturellement codées, mais universelles par vocation, ou savoir partagé sur le monde: Au commencement était le Verbe;
- des modalités énonciatives et syntaxiques: narration, assertion.

Il n'empêche, la matière étudiée n'est pas pour autant épuisée, loin s'en faut:

- la filiation entre le nom propre («le Verbe», v. 1), le pronom complément («le», v. 2 et 3), le pronom personnel («il», v. 4), le pronom complétif («son», v. 5), les syntagmes nominaux («l'aisselle du néant», v. 6; «le MOT», v. 7; «le POÈME», v. 8; «le POÈTE», v. 9) gagnerait à être étudiée dans un paradigme lié à la cohésion et à la cohérence discursives autour du «Verbe» pris comme topique. Le terme pottierien de *polysémie*, sous ces deux aspects, *polynomie* et *polysyntaxie*, permet de rendre compte de cette filiation<sup>7</sup>.

---

*suivie de la Termitière*, pp. 125-126.

<sup>7</sup> Cfr. B. Pottier, *Images et modèles en sémantique*, pp. 21, 79, 53; Idem, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, pp. 116-136, mais aussi H. Pottier, "Le niveau conceptuel chez Bernard Pottier: actualisation terminologique", pp. 104-107. Les travaux de Marie-Françoise Mortureux en analyse du discours sur les paradigmes définitionnels et les paradigmes désignationnels sont couverts par le concept de

- L'attelage des relations de temps verbaux (imparfait-passé simple: v. 1-4, v. 6, v. 10, v. 12) avec les relations de personnes (sujet énonciateur: 1<sup>ère</sup> personne; sujets d'énoncés: 3<sup>ème</sup> personne: v. 1-12) gagnerait lui aussi à être étudié en corrélation avec les plans d'énonciation (récit, non récit) et les types de distances énonciatives (objectif, subjectif). Le statut de poème narratif génésiaque du *Didiga des origines* s'en trouverait profondément explicité. À cet égard, l'étude de Benveniste sur les relations de temps dans le verbe français nous sera utile, enrichie et contrôlée toutefois par celle de Pottier, à vocation universelle, sur «les grands domaines sémantiques en œuvre dans la formation des énoncés»<sup>8</sup>.

- Enfin, l'extension de l'étude à l'entier de la production poétique de Zadi est souhaitable. Elle gagnera à être instrumentée par la technologie informatique. Elle soumettra les quantités statistiques des phénomènes linguistiques observés à un exercice d'interprétations qualitatives. Il devrait en résulter pour tous une connaissance sémantique approfondie et inédite du corpus de l'auteur et, pour le linguiste en particulier, un matériau de recherche irremplaçable étant donné l'habileté et la sensibilité de l'écrivain envers la langue. Le travail de Rastier sur la sémantique de corpus ainsi que les articles de Pottier sur Jacques Prévert et sur les relations sémantiques interlexicales seront utiles à l'implémentation de ce programme d'extension<sup>9</sup>.

Tout ceci nous conduit à méditer les paroles du dédicataire de ce volume:

Pour que la critique de notre production poétique serve l'Afrique, elle doit cesser d'être subjective et partisane. Elle doit devenir rationnelle, s'ouvrir aux sciences du langage qui ont travaillé avec bonheur aux autres productions littéraires du monde dont il ne faut sous aucun prétexte couper la nôtre. Elle doit enfin s'inspirer de nos spécificités

---

*polysémie* (Cf. p. ex.: M.-F. Mortureux, "Paradigmes désignationnels", 1993).

<sup>8</sup> E. Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", pp. 237-250; B.

Pottier, *Images et modèles en sémantique*, pp. 25-27; 99-132.

<sup>9</sup> Cfr. F. Rastier, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*; B. Pottier, "Jacques Prévert et la langue", in [*Hommage à Christo Todorov*], pp. 81-85, "À propos des relations sémantiques interlexicales", in *Perspectives on language use and pragmatics*, pp. 259-268.

culturelles mais sans s'y enfermer de manière entêtée<sup>10</sup>.

### Bibliographie

- Benveniste, Émile. "Les relations de temps dans le verbe français", dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
- Mortureux, Marie-Françoise. "Paradigmes désignationnels", dans *Semen*, n° 8, 1993, pp. 123-141.
- . "Vocabulaire scientifique et circulation du savoir", dans *Protée*, vol. 16, n° 3, 1988, pp. 99-105.
- Pottier, Bernard. *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Louvain/Paris, Peeters, 2000, 318 p.
- . "Jacques Prévert et la langue", dans [*Hommage à Christo Todorov*], Velico Tirnovo (Bulgarie), 2000, pp. 81-85.
- . "À propos des relations sémantiques interlexicales", dans Alessandro Capone (dir.), *Perspectives on language use and pragmatics. In memory of Sorin Stati*, Lincom Europa, Lincom studies in pragmatics, 16, 2010, pp. 259-268.
- . *Sémantique générale*, Paris, PUF, (1992), 2011<sup>2</sup>, 240 p.
- . *Images et modèles en sémantique*, Paris, Honoré Champion, 2012, 187 p.
- Pottier, Huguette. "Le niveau conceptuel chez Bernard Pottier: actualisation terminologique", dans Aboubakar Ouattara (dir.), *La linguistique de Bernard Pottier*, Rivages linguistiques, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 77-110.
- Rastier, François. *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, (1987), 2009<sup>3</sup>, 287 p.
- . *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion, 2011, 280 p.
- Zadi Zaourou, Bernard. *La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, thèse de doctorat d'État, ethnophilosophie, poésie, stylistique, sous la direction de Monique Parent, Université de Strasbourg II, 1981, tome 1 (études), 656 p.,

---

<sup>10</sup> B. Zadi Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, tome 1, p. 612.

tome 2 (textes), 476 p.

- . "Qu'est-ce que le Didiga?", Postface, dans *La guerre des femmes suivie de la Termitière*, Abidjan, NEI - Neter, 2001, pp. 123-143.
- . *Gueule-Tempête suivi de Nouveaux chants du souvenir*, Dakar-Fann, Panafrika, 2009.



## Lecture sémiotique de «Gueule-tempête» de Bottey Zadi Zaourou

Yagué Vahi

### Résumé

La lecture de *Gueule-Tempête* de l'Ivoirien Bottey Zadi Zaourou repose sur plusieurs typologies sémantiques en l'occurrence les agrammaticalités rendues possibles par les mécanismes de déplacement et de distorsion ainsi que les hypogrammes, éléments fondateurs de l'intégrité du texte. L'analyse figurative, thématique et axiologique, quant à elle, reçoit les différentes manifestations du contenu sur la base des modalités de type euphorie/dysphorie. Le schéma tensif s'appuie sur la combinaison des valeurs puis de ses corrélations et le carré véridictoire sur la dynamique du vrai/faux. L'ensemble de ces dispositifs participent à la productivité et à la signification de l'œuvre poétique susmentionnée.

### Mots clés

Dispositif sémantique; agrammaticalité; hypogramme; schéma tensif; carré véridictoire.

### Abstract

The reading of *Gueule-Tempête* of the Ivorian, Bottey Zadi Zaourou, dwells on several semantic typologies, mainly the ungrammaticalities made possible thanks to the mechanisms of displacement and distortion as well as the hypograms, fundamental elements of textual integrity. The figurative, thematic and axiological analyses have received, instead, the different manifestations of the content on the basis of euphoria/dysphoria type of modalities. The tensive scheme relies first on the combination of values, then on its correlations and the veridictory square based on the true/false dynamic. The set of these mechanisms participate in the productivity and in the significance of the aforementioned poetic text.

### Keywords

Semantic Mechanism; Ungrammaticality; Hypogram; Tensive Scheme; Veridictory Square.

---

### Introduction

Les activités de la sémiotique poétique ont véritablement commencé en 1972 avec la parution des *Essais de sémiotique poétique*. Algirdas Ju-

lien Greimas et ses pairs qui en sont les auteurs se fondaient sur les avancées des enquêtes narratives pour proposer l'étude des textes poétiques sur les deux axes du "récit" et de la "taxie"; en l'occurrence les deux plans du langage élaborés par Hjelmslev que sont les plans de l'expression et du contenu. La théorie du discours poétique qui découle desdits plans considère le stimulus et le signifiant – porte d'entrée du signe – comme le plan de l'expression alors que le signifié et le référent – point d'aboutissement du signe – constituent le plan du contenu.

Les résultats des investigations susmentionnées permettent à Greimas de mettre sur pied la sémantique interprétative. Quatre composantes structurent le plan sémantique des textes: la thématique (les contenus investis), la dialectique (les états et processus et les acteurs qu'ils impliquent), la dialogique (la modalisation des unités sémantiques) et la tactique (les positions linéaires des contenus). Avec l'évolution de la recherche, la correspondance des deux plans du langage n'est plus actuelle, mais virtuelle. En effet, la sémiotique poétique se démarque de la sémiotique narrative, musicale, juridique, etc.

Le changement advenu se concrétise en 1979 avec la publication de *Sémiotique de la poésie* de Michaël Riffaterre. Pour ce dernier, le langage poétique se distingue du langage prosaïque. Le poème engendre un système de signifiante qui repose sur les procédés tels que l'accumulation et l'utilisation des systèmes descriptifs. Dans cette démarche, il existe quatre structures qui organisent l'axe horizontal de la signification: la linguistique, la stylistique, la thématique et la structure lexicale. Poursuivant dans la même perspective, Jacques Fontanille en 1999 dans *Sémiotique et littérature* soutient que le texte littéraire n'est plus un simple champ d'application des théories. Le texte, selon lui, devient un "lieu" où s'affrontent les problèmes de la critique littéraire. Ce faisant, l'approche sémiotique établit un pont entre le complément méthodologique qui pose les problèmes et tente de les résoudre tout en communiquant avec des approches d'origines diverses comme indiquées ci-dessus. Avec Fontanille, la sémiotique suscite de nouvelles questions et augmente notre compréhension des textes. C'est à lui que revient les concepts de cohésion, cohérence et congruence. En un mot, la déduction de l'objet poétique telle que

conçue en 1972 par Greimas «se trouve écartée de ses bords dans un espace para-voire péritopique» à telle enseigne que le texte littéraire en général et le poème en particulier se soumet volontiers à une analyse; somme des points de rencontre de plusieurs sciences comme le soulignait déjà Riffaterre. En 2001, David Gullentops dans *Poétique du lisuel*<sup>1</sup> montre que le texte poétique s'adresse au lecteur sous divers plans qui font ressortir le lisible, le visible et le visuel. La convergence de ces trois points constitue le caractère hybride de l'interprétation du poème qu'il propose de nommer le "lisuel". Cette méthode est tributaire du système morpho-syntaxique qui aboutit aux significations référentielles des mots dans un poème.

Toutes ces innovations prennent réellement forme en 2009 avec Louis Hébert dans *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée*. Cet ouvrage pratique et didactique, construit autour d'un réseau notionnel varié, présente douze "machines d'analyse"; un condensé des résultats des recherches antérieures en sémiotique et leur mise en application.

Notre dessein dans cette contribution consiste à procéder à une lecture sémiotique de *Gueule-Tempête* du poète ivoirien Bottey Zadi Zaourou en faisant appel aux mécanismes d'analyse qui prennent appui sur les recherches sémiotiques dont nous parlions tantôt. Pour y parvenir, certains d'entre eux qui répondent à nos préoccupations seront visités. Il s'agit des manifestations agrammaticales et des hypogrammes, l'analyse figurative, thématique et axiologique, le schéma tensif et le carré véridictoire.

### *Les manifestations agrammaticales et les hypogrammes*

Pour Riffaterre, la communication entre le lecteur et le texte ne se réalise pas comme une communication ordinaire ou normale. La rencontre du lecteur avec le texte relève d'une expérience; en l'occurrence le style qui ne renvoie pas à l'auteur mais plutôt au texte. Le style ainsi libellé fonctionne sous la forme d'une dyade. La première crée la probabilité et répond à la grammaire instaurée dans le texte. C'est le cas des textes en prose. Là, l'on rencontre une série d'énoncés

---

<sup>1</sup> Cité dans T. Metzger, "Nouveaux Actes Sémiotiques", p. 12.

mimétiques c'est-à-dire qui paraissent normaux à la première vue parce que nous nous trouvons sur l'axe paradigmatique ou l'axe des sélections qui veut que le sens soit recherché selon les référents. Une telle perception de la lecture est construite très souvent autour d'un système descriptif, une constellation de mots associés à un concept, un mot noyau. Par conséquent, le texte en prose, par sa cohérence explicite ne demande pas assez d'efforts de compréhension.

La seconde dyade frustre la première et même la détruit. Elle s'adapte à un texte poétique qui se lit et signifie selon l'axe horizontal ou l'axe syntagmatique ou l'axe de la combinaison. Ce faisant, la lecture du poème ne se réfère pas au réel. Elle est constituée d'éléments incongrus puisqu'elle déforme le mimésis pour passer à la sémosis – catégorie sémique dont les deux termes constitutifs sont la forme de l'expression est celle du contenu (du signifiant et signifié) – où s'installe l'agrammaticalité; laquelle se caractérise par son ambiguïté dans la mesure où le lecteur a l'impression que le texte ne réfère à rien puisqu'il perd temporairement son sens. Dans *Gueule-tempête* les agrammaticalités donnent des indices formels au lecteur:

J'ai raccourci cent mille Tutsi  
 Le héros  
 C'est moi  
 J'ai embouti tout seul cent mille Hutu<sup>2</sup>

Les agrammaticalités dans le poème ci-dessus résident dans l'obliquité sémantique traduite par le déploiement ou glissement de sens des verbes "raccourcir" et "emboutir". Le contexte amène, par conséquent, le lecteur à s'attendre aux compléments d'objet direct (- humain) des verbes précités. Mais contre toute attente, la mimésis ou représentation de la réalité est altérée sémantiquement. L'on assiste alors à l'apparition des compléments d'objet direct (+ humain) en l'occurrence Tutsi et Hutu désignant deux groupes ethniques de la république rwandaise. Les agrammaticalités susmentionnés contraignent le lecteur à s'écarter de la vraisemblance qui modifie le sens du poème. Le déploiement syntagmatique qui en découle montre que les verbes "raccourcir" et "emboutir" ne sont pas pris dans

---

<sup>2</sup> B. Zadi Zaourou, *Gueule-tempête*, p. 18.

leur sens littéral. Ils subissent un transfert sémantique pour qu'une nouvelle signification apparaisse. Dorénavant, le lecteur peut lire ces verbes qui respectivement signifient "diminuer en longueur, devenir plus court" et "heurter violemment, endommager par un choc violent" comme "abréger, écourter la vie humaine"; en un mot "tuer, donner la mort à quelqu'un(e)". La guerre civile qui a opposé les Tutsi et les Hutu a été si atroce, si abominable qu'aucune conscience humaine ne peut l'admettre; d'où la détermination du poète d'en réduire par le biais de l'euphémisme, les aspects déplaisants et traumatisants. Les verbes "raccourci" et "emboutir" en sortant de la grammaire du texte répondent à cette exigence.

La deuxième agrammaticalité de ce poème provient d'une obliquité sémantique relevant de la distorsion du substantif "héros" dans «Le héros/C'est moi». Au regard du contexte, une analyse componentielle ou sémique de ce substantif s'impose. Elle aidera le lecteur à pénétrer la quintessence heuristique de l'ambiguïté que cache ce lexique déviant:

Héros = homme + éminence + activité + courage + dévouement + volonté + grand + talent

⇒ noyau sémique commun: "pouvoir valorisant".

Le discours poétique de Bottey Zadi investit une scène de guerre qui est loin d'être une partie de jeu, un divertissement. En conséquence, l'événement donne une valeur négative au mot "héros" qui maintenant s'assimilerait mieux à "bourreau, meurtrier" plutôt qu'un personnage important doté d'un "pouvoir valorisant" et qui excelle par son dévouement exemplaire et son grand talent dans l'activité noble qu'il entreprend. Or ici, la guerre n'est pas une entreprise noble. Elle détruit, propage la mort et la désolation au sein de la population. À travers le mot "héros" émis ironiquement, le poème exprime une chose tout à fait différente de nos idées communes sur la guerre; idées manifestement trompeuses qui constituent un cas d'agrammaticalité.

Ferdinand De Saussure avait compris que le centre du texte se trouve dans un système inhérent au texte lui-même et non dans des éléments extérieurs. En effet, le texte dit ce qu'il parle quelles que soient les variations dans la manière de dire. Pour parvenir à ce système structurel, il faut recourir aux traces phoniques et graphémi-

ques d'un mot-clé ou mot-inducteur qui traversent et inondent le texte. Ce procédé, Saussure l'appelle "paragramme". Mais à l'analyse, une telle démarche comporte des lacunes dans la mesure où un effort de découverte de la structure profonde de ces mots-inducteurs est nécessaire. D'ailleurs, ceux-ci ne sont pas toujours perceptibles à la lecture. Riffaterre propose, pour résoudre cette difficulté, un mécanisme beaucoup plus simple inspiré de la notion de "paragramme" saussurien et qu'il nomme "hypogramme". Programme sémantique qui investit et détermine la nature du texte, l'hypogramme «peut être un mot, une idée, une phrase tirée d'un texte connu, un cliché»<sup>3</sup>. Pour comprendre l'hypogramme, il existe des règles parmi lesquelles on peut citer la surdétermination, «phénomène lié à la lecture qui survient lorsque le lecteur détecte dans le texte des récurrences, tant sur le plan sémantique que structurel; l'accumulation de ces récurrences donnera à voir au lecteur une structure et un sens-jacents, qui constituent l'hypogramme»<sup>4</sup>. Ce poème en donne l'exemple:

Celui-là (Zougrou) naquit une nuit de décombre  
 Au beau milieu d'un soleil poilu  
 Il parut tout cheveux hirsutes et barbu  
 Moustache au poing  
 Plus velu que l'ancêtre Sérrou  
 Seul lui polira sa face rugueuse  
 Le temps patient barbier des rochers millénaires<sup>5</sup>

La Côte d'Ivoire connaît une guerre civile qui a duré du 19 septembre 2002 au 11 avril 2011. Cet affrontement sanglant est la conséquence immédiate de nombreuses frustrations subies surtout par les jeunes. En effet, la crise économique des années 1980 a de graves répercussions sur le café et le cacao – deux produits d'exportation – qui fournissent la plus grande partie des richesses du pays. Alors que la population jeune s'augmente d'année en année, l'État n'a plus les moyens financiers nécessaires pour construire de nouvelles infrastructures scolaires et universitaires et même d'entretenir celles qui existent déjà. De nombreux jeunes abandonnent les études. Désœu-

<sup>3</sup> M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, p. 39.

<sup>4</sup> *Ibi*, p. 40.

<sup>5</sup> B. Zadi Zaourou, *Gueule-tempête*, p. 10.

vrés, ils s'ajoutent au nombre déjà croissant des chômeurs. C'est dans un environnement malsain que naît le Zouglou, un art de la parole (à la manière du Rap) qui étale sur la place publique la misère matérielle, intellectuelle et morale de la jeunesse.

Le Zouglou invite aussi les pouvoirs politiques à prendre conscience des dangers que court un pays qui laisse les jeunes à la traîne. Dans ce poème, la surdétermination qui constitue l'hypogramme apparaît dans l'emploi de l'oxymore nuit/soleil dans «naquit une nuit de décembre/Au beau milieu d'un soleil poilu». Ici, le "soleil" symbolise l'espoir que suscite la jeunesse dans un pays et la "nuit" traduit les difficultés des temps modernes qui freinent l'épanouissement de celle-ci en proie au chômage et ses cortèges de maux.

La seconde surdétermination résulte d'un hypogramme élaboré autour des catachrèses de métaphores que sont «soleil poilu / cheveux hirsutes et barbu / moustache au poing / plus velu que l'ancêtre Sérou / patient barbier». Celles-ci apparaissent dans le texte sous la forme d'une isotopie sémiologique perçue dans la redondance des classèmes poilu, hirsute, barbu, moustache, velu, barbier. Le déploiement d'effets de sens de ces classèmes pourrait être appréhendé à travers l'analyse componentielle ou sémique ci-dessous:

poilu: couvert de poils

hirsute: garni de longs poils

barbu: qui a de la barbe

barbe: poils du menton et des joues

barbier: celui qui a pour métier de faire la barbe

moustache: poils tactiles qui poussent sur les lèvres supérieures

velu: qui a des poils en abondance

- poilu + hirsute + barbu + barbe + barbier + moustache + velu ⇒  
noyau sémique commun = "poils", symbole de la "sénilité" en contexte.

### *Analyse*

La jeunesse ivoirienne est confrontée aux problèmes liés à son insertion dans le tissu social. Avec détermination, elle surmonte les embûches qu'elle rencontre sur le chemin rocailleux de la réussite; mais en

vain! Des années passent et l'âge d'or tarde à voir le jour jusqu'à ce que la vieillesse fasse son apparition inattendue. Le symbole de la "sénilité" susmentionné, facilite grâce à la congruence – pour parler comme Fontanille – la superposition en assurant la connexion entre les isotopies. Les homologues partielles entre les différentes couches de signification relevées au cours de la lecture de ce poème montrent aussi que les jeunes accomplissent très tôt des responsabilités qui, logiquement, appartiennent aux personnes âgées. L'effet de global, la totalisation signifiante de la "sénilité" en contexte favorise cette équivalence locale sémantique. L'engendrement qui y ressort permet au lecteur d'envisager un autre champ qui élucide davantage le poème de Bottey Zadi Zaourou.

#### *L'analyse figurative, thématique et axiologique*

La lecture du poème de Bottey Zadi Zaourou laisse apparaître trois composantes du discours qui rendent compte du dynamisme du sens poétique. Il s'agit du figuratif, du thématique et de l'axiologique.

Le figuratif désigne tout signifié, tout contenu, toute représentation qui relève de la réalité perceptible. Il a trait au monde extérieur saisissable par les cinq sens traditionnels: la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher.

Le thématique concerne le monde extérieur. Il est à concevoir comme tout système de représentation qui n'a pas de correspondant dans le référent. «Si le figuratif se définit par la perception, le thématique, quant à lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel»<sup>6</sup>.

Le figuratif et le thématique sont opposés et complémentaires. Ils entretiennent des rapports mutuels. Le figuratif n'est pas replié sur lui-même. Il est pris en charge par un thème et appelle nécessairement une axiologisation.

L'axiologie est un mode d'existence paradigmatique des valeurs. En effet, toute catégorie sémantique peut être axiologisée du fait d'un investissement des déixis positives ou négatives par la catégorie thymique (euphorie/dysphorie); c'est-à-dire qu'une catégorie sémantique

<sup>6</sup> J. Courtés, *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*, p. 163.

tique est marquée soit positivement soit négativement. L'axiologie amène le lecteur ou l'analyste à préférer, en fonction de l'attraction ou de la répulsion, l'un des deux termes à l'autre.

Le poème ci-dessous illustre le fonctionnement et la portée sémantique des composantes du discours dont nous parlions tantôt:

Mais d'où te vient à toi pays des rêves  
Tous ces glaives  
Toutes ces morsures  
Ces rages de dents si féroces mères  
Pourquoi tant de baisers sanglants  
D'où te vient, qui t'accable,  
Cette armée de mouches tsé-tsé qui te traque jusque  
dans tes fuites éperdues et te circonviennent  
dans tes plus lointaines retraites?  
Me voici au tabernacle de l'amour qui m'oublie que  
j'oublie  
Je disais un soir de clair de haine  
Ils ont dévoré même l'ivoire et les cornes de bongo<sup>7</sup>

La société se compose des autres hommes avec lesquels nous vivons (parents, amis, proches, collègues de service, etc.). Chacun de ces êtres humains différents de nous, c'est autrui. Pour vivre en société, il faut nécessairement connaître cet autrui et pouvoir communiquer avec lui. L'interdépendance des statuts sociaux nous y contraint d'ailleurs. Cependant, ce nécessaire rapport avec autrui n'est pas simple et nous en faisons parfois l'expérience douloureuse. De là naît l'opposition figurative centrale de ce poème: "amour/haine". En effet, l'on pense souvent que l'autre est sincère dans "l'amour" qu'il ressent pour son semblable. Peine perdue; car contre toute attente, ce dépassement continu de soi pour enrichir l'autre se transforme en une "haine" indescriptible; ce qui fait dire au poète que "l'amour l'oublie" et que lui-même "oublie l'amour". En somme, le poète ne croit pas entièrement à l'amour parce que celui-ci réserve souvent des surprises désagréables à l'être humain. Ce dernier pense souvent être aimé de son prochain ou partenaire. Mais voilà que celui-ci va déclarer son amour ailleurs. Là, toutes ses illusions tombent et il ap-

---

<sup>7</sup> B. Zadi Zaourou, *Gueule-tempête*, p. 32.

prend tragiquement que ses rapports avec autrui sont complexes, difficiles, souvent faux, sinon même impossible et c'est là l'origine des multiples cas d'incompréhensions, de méconnaissance, de solitude ou de conflit. Il faut alors s'adonner à l'amour avec prudence; d'où la portée significative des oppositions figuratives "baisers/sanglants" et "soir/clair".

Au plan de la perception, "l'amour" n'existe pas. C'est un concept abstrait, ce qui relève des cinq sens, c'est le geste d'amour en l'occurrence "les baisers" qui est un figuratif. Dans le cas d'espèce, la "haine" s'associe aux figures "sanglant" et "soir" dans la mesure où les "baisers" qui naturellement appellent la douceur et la tendresse se métamorphosent en une scène obscure, pernicieuse et acerbe. Cette attitude insidieuse est perceptible dans la figure de la violence qui affleure dans les lexèmes "glaives, morsures, rages, féroce, mouche tsé-tsé".

Intéressons-nous maintenant à l'axiologie des figures et thèmes dégagés. Les oppositions sont formulées de telle sorte que le premier terme "amour" soit celui considéré par le texte comme euphorique; c'est-à-dire corrélé à une facette de la modalité de type (plaisir ou positif). Sont aussi euphoriques: "baisers, clair". Inversement sont dysphoriques ou en d'autres termes corrélés à une facette de la modalité de type (déplaisir ou négatif): "haine, sanglant, soir".

La lecture de *Gueule-Tempête* fait aussi ressortir la présence d'un monde qui s'aperçoit à travers le déploiement de l'espace du texte. Le monde dont il s'agit se dévoile par la perception et la saisie de la réalité existante ou espace mimétique par le poète. Or, «Toute perception est avant tout une prise de position»<sup>8</sup>. En d'autres mots, le fait de recevoir par les sens l'impression de ce monde donne lieu à une configuration d'interprétation qui constitue le vecteur important de la lecture orientée selon le regard du créateur:

---

<sup>8</sup> J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, p. 45.

C'est le bal à MONTEGOBE  
C'est à la force du coutelas que j'existe  
Moi de CHICAGO  
Tous les soirs et même au lever du jour  
De l'aurore pour caresser jusqu'au sang  
(...)  
L'admirable souffrance du corps  
Et des cœurs qui n'ont plus d'âmes<sup>9</sup>

La figure de l'indigence est explicite dans ce poème ci-dessus. Elle est présente dans l'emploi des lexèmes spatiaux "Montegobe" et "Chicago" qui désignent deux grands bidonvilles d'Abidjan, capitale économique de la république de Côte d'Ivoire. L'opposition figurative "soir/jour" montre le contraste qui prévaut dans la vie que mènent les habitants de cette agglomération. Le "soir" s'assimile à l'obscurité, symbole de la géhenne. L'association des lexèmes "l'admirable souffrance" traduit ironiquement cette idée d'oppression physique et morale. Le "jour" s'identifie à la lumière et fait penser au paradis où la vie se prolonge gaiement et dans l'infini. Toutes ces deux réalités se côtoient à Abidjan. D'un côté, les nantis vivent dans la paillardise et de l'autre les marginaux s'enlisent quotidiennement dans une misère indescriptible. Pour subsister dans ce monde intolérant et égoïste où les forts écrasent impitoyablement les faibles, ces derniers s'adonnent, contre leur gré, aux pratiques ignobles. L'expression "à force de coutelas" et le lexème "sang" corroborant cette assertion. À "Montegobe" et à "Chicago", chaque jour en vaut sa peine. La rareté est source de conflit et de violence. Elle engendre surtout une lutte acharnée pour la vie orchestrée par un "bal" macabre qui ne rassemble que des "cœurs" sans "âme", absolument meurtris et complètement désespérés.

La deuxième opposition figurative "corps/âme" vient renforcer la première susmentionnée. Elle traduit l'inévitable cohabitation de la vie et de la mort. En effet, le "corps" humain, comme l'enseigne les saintes écritures, est le siège des péchés. Il est donc condamné à une disparition définitive, à la mort. Par contre, "l'âme" reste en vie après l'anéantissement du "corps". Cette analyse rejoint celle qui investit

---

<sup>9</sup> B. Zadi Zaourou, *Gueule-tempête*, p. 31.

les réalités de la vie des habitants dans les deux bidonvilles d'Abidjan où l'aisance et la misère, l'abondance et la rareté, la joie et la peine, le bonheur et le malheur, les rires et les pleurs habitent, sans gêne, la même demeure.

L'axiologie des figures dégagées présente les termes "jour" et "âme" comme euphoriques alors que les termes "soir" et "corps" sont dysphoriques ainsi que les lexèmes "coutelas", "sang", "souffrance".

Les deux espaces mimétiques à savoir "Montegobe" et "Chicago" exposent un phénomène social qui aide à mieux appréhender d'autres oppositions figuratives:

Héros qui veillez sous la mousse de fougère  
(...)  
Faites que de nos mains industrieuses soit labourée  
La rude latérite des marches du Nord  
Ô sahel bleu sahel verdoyant  
Roses berges de mon sahara  
(...)  
Écoute  
Brusque incendie dans le champ de l'espérance  
Je suis le rêve qui germe dans la main du péril  
Je suis l'épi qui voltige  
Soupir et rire le sourire lunaire qui germe  
bourgeonne et prospère dans le ventre du  
volcan pour se muer en plat de riz<sup>10</sup>

Malgré les tribulations qui exaspèrent le quotidien des marginaux, le poète reste confiant. L'opposition figurative "espérance/péril" traduit la détermination de celui-ci et avec lui tous les indigents à braver les difficultés quoi qu'il advienne afin de goûter, eux aussi, les délices de la vie. Pour réaliser ce noble projet, le poète commence à sensibiliser d'abord ceux qui se prennent pour des "héros" et qui ont la destinée du peuple en main; peuple que le poète appelle "mousse de fougère" c'est-à-dire le vrai détenteur du pouvoir, celui qui constitue le socle et la sève vivifiante sans lesquels le "héros" chute de son piédestal parce qu'incapable de se maintenir en équilibre. Le peuple

---

<sup>10</sup> *Ibi*, pp. 34-35.

peut y arriver à la seule condition que les “héros”, les dirigeants des pays pauvres comprennent la nécessité du travail et exhortent le peuple à “labourer” sa “main industrielle”; en d’autres termes, l’amener à s’engager résolument dans la lutte pour le développement. C’est au prix d’un dévouement exemplaire que le peuple peut opérer une révolution. Les oppositions figuratives “verdoyant / sahel”, “germe/incendie”, “prospère/sahara” l’attestent. En effet, le peuple est capable de transformer le désert en un espace fertile s’il se met au travail et ne compte que sur ses valeurs intrinsèques. Le développement et la prospérité se trouvent à la fin de cette rude épreuve comme le souligne l’opposition figurative “rire/soupir” qui exalte l’idée de satisfaction et de récompense après des efforts consentis. En un mot, le malaise, l’émotion violente d’antan se métamorphosera en une allégresse à la satisfaction générale.

L’analyse axiologique des figures considère les termes “espérance, verdoyant, rire, germe, prospérité” comme euphoriques par le texte; alors que les termes “péril, sahel, sahara, soupir, incendie” sont dysphoriques.

La production sémiotique analysée dans la deuxième partie de cette contribution n’a pas la prétention de combler le vaste champ de signification qui se déploie dans *Gueule-tempête* de Bottey Zadi Zaourou. Ce faisant, le recours à d’autres procédés d’analyse s’impose.

#### *Le schéma tensif et le carré véridictoire*

Le schéma tensif est un dispositif sémiotique. Fontanille et Ziberberg en sont les initiateurs. Le schéma tensif met en relief une valeur dont les articulations donnent naissance à l’intensité et l’extensité. Cette dernière s’assimile à une étendue, un vaste champ de connaissances auquel s’applique l’intensité. On représente l’intensité et l’extensité sur une échelle continue où chacune des deux réalités connaît une force qui va du degré nul au degré maximum.

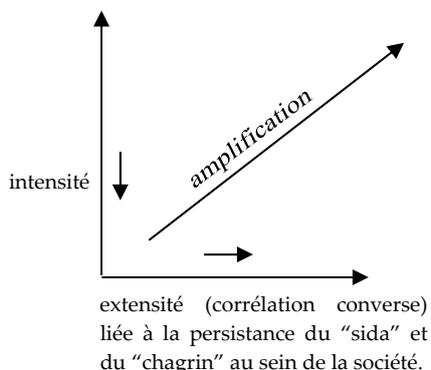
Visuellement, le schéma tensif est représenté sur un plan: l’intensité se place sur l’ordonnée et l’extensité sur l’abscisse. Deux types de corrélations sont attribués à l’intensité et à l’extensité: une corrélation converse ou directe qui veut qu’une augmentation de

l'une des deux valences s'accompagne de la diminution de l'autre et vice-versa.

La signifiante du schéma tensif dans le poème ci-dessus en est une parfaite illustration:

J'ai rêvé comme naguère, le pâtre  
 D'un ciel sans sida  
 D'une terre – Ô nid de flammes et de verglas – sans  
 écoulement de chagrin sur la joue  
 (...)  
 L'heure après quoi soupire la guerre fatale  
 Passent les jours et les mois  
 Sénateurs impassibles au milieu des tempêtes  
 Passent les ans qui triment chaque nuit<sup>11</sup>

La préposition "sans" dans «D'un ciel sans sida/D'une terre (...) sans écoulement de chagrin» n'est pas à prendre au sens fort, absolu mais plutôt au sens "moins". Ce schéma tensif élémentaire l'atteste:



Le poète souhaite vivement enrayer cette maladie qu'est le "sida"; maladie qui endeuille certaines familles dans les pays pauvres du monde. Il s'investit en tant que "pâtre", gardien du peuple à mettre hors d'état de nuire ce mal du siècle dans le quotidien de la population indigente sans exclusion. Les lexèmes "ciel", "terre" dans «D'un ciel sans sida/D'une terre (...) sans écoulement de chagrin» souligne la ferme volonté du poète à ne rejeter personne, à protéger le peuple

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 29.

– d’où qu’il vienne – contre ce fléau mortel. Cependant, cette noble volonté n’est qu’une vue de l’esprit, car le “sida” continue de sévir et ses victimes se dénombrent sur une grande échelle. Ce faisant, plus «passent les jours et les mois», plus «passent les ans», plus cette calamité atteint des proportions inquiétantes; d’où la corrélation converse ou directe qui en résulte. Par conséquent, l’on assiste à l’existence d’une classe sociale toujours en proie à la souffrance, au “chagrin” constant parce qu’elle vit dans une indigence exécrationnelle et constamment exposée aux maladies de toutes races. L’engagement du poète à empêcher définitivement, à arrêter à jamais l’avancée de cette endémie – qui perturbe la quiétude du peuple – s’enlise de plus en plus puisque le «nid de flammes et de verglas» et cette “tempête” dévastatrice, cette “gueule fatale” poursuit sa randonnée morbifique dans le monde. Au lieu de prétendre mettre fin au “sida” pour toujours et au “chagrin” qui en découle, il vaut mieux en restreindre; d’où la substitution envisageable de la préposition “sans” dans “sans sida/sans écoulement de chagrin” par l’adverbe “moins”, logiquement réaliste. En effet, prétendre avoir un “ciel avec moins de sida” équivaut à avoir “une terre avec moins d’écoulement de chagrin”; ce qui renforce la corrélation converse sus-indiquée.

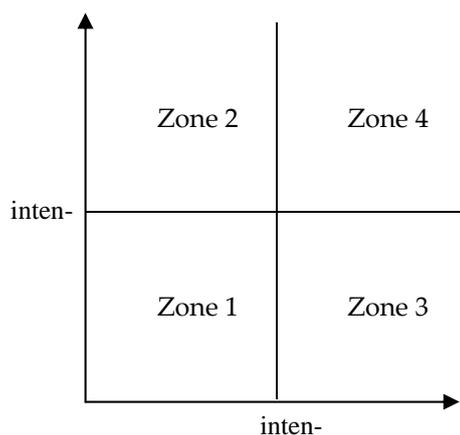
Dans la même perspective, le poète expose au lecteur une autre réalité sociale qui donne naissance à plusieurs secteurs de valences et zones de schéma tensif:

Ah ces vents qui caressent  
Vents qui tuent  
Ô cœurs colérique des vents  
(...)  
Je dis alizés – typhons – aux cyclones – moussons  
Si vaillante est l’âme des vents  
Qu’elle se fait pollen et féconde la sylve  
(...)  
Et que dans mon sahel exténué  
Elle féconde la roche et toute la vallée de latérite  
Pour que vous magnifient demain Ô vents de mon pays »<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibi*, pp. 25-26.

Soit un ensemble de “conflagrations” représenté dans le poème ci-dessus par le lexème “vents” et que nous appelons “changements de pouvoir politique”. Nous distinguons des changements en termes quantitatifs qui s’expriment par les lexèmes “alizés”, typhons”, cyclones”, “moussons”. L’approche qualitative montre qu’entre les “vents” qui “caressent” et les “vents” qui “tuent”, il y a une différence de nature et non de quantité. En effet l’axe des extensités se rapporte à l’intensité du changement de pouvoir politique intervenu en Côte d’Ivoire – le pays d’origine du poète; ce qui se perçoit à travers l’association de lexèmes “vents de mon pays”. En prenant en compte une partition en quatre zones, on distingue deux types de pouvoirs politiques qui engendrent deux pratiques différentes. Il est possible de les répertorier dans des secteurs particuliers sous la forme d’une sectorisation dyadique:



Dans la zone 1, nous plaçons le “vent” de l’autocratie, de la monarchie qui a prévalu en Côte d’Ivoire et même dans plusieurs pays africains durant plus d’un demi-siècle sous le régime monopartiste ou le parti unique. La zone 2 correspondante traduit l’exercice de ce pouvoir qui se confirme par la confiscation de la liberté du peuple. Lequel peuple subit les violences de tout genre; en somme la dictature. Dans la zone 1, moins l’intensité de la monarchie est basse, moins son extensité ou son étendue spatiale est aussi basse (“alizés”, “moussons”). La corrélation qui s’y dégage est dite converse ou directe. Dans la zone 2, plus l’intensité des violences liées à cette politi-

que liberticide est élevée (“typhons”, “cyclones”), moins l’extensité de la démocratie connaît un essor reluisant. La corrélation qui en découle est dite inverse.

Dans la zone 3, nous y mettons le “vent” de la démocratie ou le multipartisme ou encore le “vent” qui «se fait pollen et féconde» tous les espoirs. Dans le cas d’espèce, plusieurs opinions politiques s’affrontent; ce qui réduit considérablement la force annihilante de la dictature. Dans la zone 3, moins l’intensité de la démocratie est basse, plus l’extensité des revendications de la liberté du peuple est élevée. La corrélation qui correspond à cette réalité sociale est dite inverse. La zone 4 désigne la mise en œuvre de ce pouvoir démocratique qui s’exprime par la gestion du pouvoir du peuple par le peuple. Ce faisant, plus l’intensité de la démocratie est élevée, plus l’extensité des libertés connaît une avancée fulgurante. La corrélation qui ressort de cette pratique sociale est dite converse ou directe.

Au-delà du schéma tensif, la lecture de *Gueule-Tempête* offre un autre champ de productivité dont la signifiante est à élucider:

Mais pourquoi hurle-t-il mon peuple  
Trou! Trou! Trou!  
Vertige  
Trou de balles  
Trou d’obus  
Trou de missile  
Trou d’estomac  
Et ce trou béant dans l’âme

La dynamique des modalités véridictoires (du vrai/faux) élaborée à partir du lexème “trou” peut aider le lecteur à pénétrer la quintessence heuristique de ce poème:

Les principaux éléments constitutifs du carré véridictoire que nous repérons d’emblée dans cette production sémantique et qui thématise (le vrai/faux) “trou” sont:

- 1-Le sujet observateur (S<sub>1</sub>): le poète désigné par le possessif “mon” dans “mon peuple”.
- 2-Le sujet observé (O<sub>1</sub>): la condition sociale du peuple.
- 3-Les caractéristiques de l’objet observé (C<sub>1</sub>) traduites en texte par les lexèmes “balles”, “obus”, “missile”, “estomac”, “béant dans l’âme”.

Raffinons l'analyse autour de ces trois éléments. Le peuple souffre atrocement d'un "vertige", un malaise donnant l'impression que les objets tournent ou oscillent. Il éprouve d'énormes difficultés à se maintenir debout, en équilibre à telle enseigne qu'il pense être proche d'un "trou", d'un précipice. Désesparé, il "hurle", pousse un violent cri de détresse qui émeut le poète – le sujet observateur (S<sub>1</sub>). L'état d'âme de celui-ci confondu avec celui de son peuple est perceptible dans l'utilisation des exclamations dans «Trou! Trou! Trou!». Ce trouble émotionnel ne reflète en rien la réalité parce que ce "trou" n'est pas celui que l'on observe souvent à la surface de la terre; ce n'est pas un "vrai trou" (vt) mais plutôt un "faux trou" (-vt) qui désigne la condition sociale du peuple à travers l'objet observé (O<sub>1</sub>). En effet certains pays du monde en général et d'Afrique en particulier ont souffert des méfaits de la guerre. On peut citer entre autres la Côte d'Ivoire – le pays d'origine du poète –, le Libéria, l'Angola, la Somalie, etc. Les lexèmes "balles", "obus", "missile" corroborent cette assertion. À la suite de ces affrontements, l'on dénombre plusieurs pertes en vies humaines. La misère et surtout la famine font ravage. La population souffre des blessures morales et psychologiques. Les lexèmes "trou d'estomac" et "trou béant dans l'âme" l'attestent respectivement.

En somme le "trou" consécutif au "vertige" est donc un "vrai faux trou" (-v-t) ou un "faux trou" (-vt) parce qu'en réalité le "vrai trou" (vt) ou le "faux vrai trou" (v-t) s'assimile aux maux qui vicient l'existence du peuple en l'occurrence les guerres, la misère et la famine dont nous parlions tantôt. Le "vrai trou" (vt) ou le "faux vrai trou" (v-t) s'apparente à la vérité, au vécu quotidien du peuple alors que le "faux trou" (-vt) ou le "vrai faux trou" (-v-t) relève de la fausseté.

### *Conclusion*

Au total, *Gueule-Tempête* appelle la formulation d'un nouveau paradigme. Celui-ci est mis en relief par les agrammaticalités et l'hypogramme. Ces deux modes de création de sens permettent d'expliquer les signes – référentiels ou non référentiels. La seconde phase de

l'étude qui repose sur la typologie sémantique en l'occurrence l'analyse figurative, thématique et axiologique aide à élucider la signification de l'œuvre à partir de la récurrence d'un sème ou isotopie. Enfin le schéma tensif avec ses corrélations converse et inverse et leurs combinaisons en deux valences s'ajoute au carré véridictoire dans la dynamique des modalités (du vrai/faux) pour enrichir la recherche du sens de l'œuvre poétique sus-indiquée.

#### *Références bibliographiques*

- Courtés, Joseph. *Analyse du discours de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999.
- Greimas, Algirdas Julien (dir). *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Librairie Larousse, 1972.
- Groupe d'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979.
- Gullentops, David. *Poétique du lisuel* Paris, Paris-Mediterranee, 2001 (Créis).
- Hébert, Louis. *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, PULIM, 2009.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Metzer, Thierry. "Nouveaux actes sémiotiques", *Objet-poème et discours poétique*, Limoges, PULIM, 2004.
- Riffaterre, Michaël. *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978.
- Zadi Zaourou, Bottey. *Gueule-Tempête*, Dakar-Fann, Silex - Nouvelles du Sud, 2009.



## Bernard Zadi, le polémiste

Nanourougo Coulibaly

### *Résumé*

Les écrits de Zadi Zaourou ont été largement étudiés dans le cadre de colloques ou travaux de thèse. Cependant, l'on constate que le paratexte auctorial (préface, postface, dédicace, etc.) a peu été visité. Nous consacrerons la présente contribution à une analyse sur le plan discursif du paratexte de Bernard Zadi. À la lecture de ces textes, l'on note immédiatement leur dimension dialogique. Notre étude envisage donc de revoir les différentes voix qui se manifestent dans le corpus choisi. À terme nous mettrons en évidence l'identité discursive construite dans les préfaces de Bernard Zadi.

### *Mots-clé*

discours paratexte; polyphonie; interdiscours; polémique.

### *Abstract*

Zadi Zaourou writings been widely studied in the context of conferences or thesis work. However, we note that the authorial paratext (preface, afterword, dedication, etc.) has been little visited. We dedicate this paper to analyze the discursive level of paratext Bernard Zadi. A reading of these texts, we note immediately their dialogical dimension. Our study therefore intends to review the different voices that appear in the selected corpus. Eventually we will highlight the discursive identity constructed in the prefaces of Bernard Zadi.

### *Keywords*

Speech Paratext; Polyphony; Interdiscourse and Controversial.

---

### *Introduction*

Intellectuel prodigieux, homme politique de premier niveau dans son pays, artiste-critique et formateur, Bernard Zadi dispose d'une identité sociale éloquente. Dans l'exercice des tâches assignées par cette identité sociale, il a été amené à produire une diversité de discours englobant ses meetings politiques, ses réunions publiques, ses interviews, sa production littéraire et bien d'autres genres discursifs. Nous nous intéressons dans le cadre de la présente étude à une di-

mension non encore ou faiblement explorée de sa production littéraire. Il s'agit précisément du paratexte auctorial laissé par cet auteur pluridimensionnel. Qu'ils soient nommés préface, postface, dédicace, adresse au lecteur ou autrement, ces propos constituent une prise de parole, un acte de langage avec toutes les implications possibles de cette situation de production discursive par un sujet défini aussi bien par son identité psychologique que sociale. Cette situation n'est pas sans susciter des interrogations portant notamment sur les identités en jeu et les effets visés par l'acte langagier.

L'étude en cours s'attèlera donc à ressortir les différentes identités du sujet dans le corpus, se penchera en outre sur le lien entre lesdites identités et s'achèvera par la mise en évidence des effets visés par la pratique de la préface chez Zadi.

### *1. Le corpus: les outils d'analyse*

Le paratexte des ouvrages de Zadi est fort diversifié. La présente étude étant destinée à l'analyse du paratexte auctorial, elle portera essentiellement sur les textes, signés par l'auteur, qui comprennent une certaine homogénéité énonciative. Le corpus se compose alors de trois postfaces, deux avertissements, deux adresses au lecteur et une préface. Pour les besoins de l'analyse on retiendra le titre générique de préface pour chacun des textes choisis. Le terme "préface" est issu du latin *præ*: avant, et *fari*: parler. Il indique un propos tenu avant le propos à proprement dit. Dans la tradition littéraire, c'est un texte placé en tête d'un ouvrage pour le présenter et le recommander au lecteur. Il s'agit alors de promouvoir le livre et son auteur. Plus en avant, elle désigne tout texte liminaire placé avant ou après le texte. C'est donc plus simplement un discours produit à propos du discours par un locuteur. Il fait office de prologue offrant à l'auteur un cadre d'expression par lequel il affiche ses intentions, prévient ou répond à des critiques, engage de nouvelles pistes et réflexions. Dans cette perspective, le discours préfaciel est une pratique discursive dans laquelle le locuteur est fortement investi. La question du sujet est donc prépondérante dans l'approche du discours préfaciel. C'est d'ailleurs pour cela que la mémoire collective lui associe l'idée d'un

texte de combat, de défense ou d'illustration dont le locuteur est le porteur. On se rappelle, à cet effet, la célèbre préface de *Cromwell* de Victor Hugo qui a marqué la fin du théâtre classique avec ses principes et la naissance d'une nouvelle forme c'est-à-dire le drame romantique ayant pour principe fondamental la liberté d'inspiration et de forme. Le discours préfaciel s'inscrit par ailleurs dans un contexte d'interdiscursivité qui la met en relation dialogique avec d'autres productions discursives. Cela implique un environnement ou des savoirs partagés. Outre la question du sujet, on note ici l'importance de la situation de production. De ces deux perspectives on retiendra que le discours est produit dans une situation d'interaction entre facteurs liés au sujet du discours et à l'environnement de production. L'idée retenue est que la préface est une pratique sociale. En tant que telle, elle est déterminée par un certain nombre de facteurs et implique aussi une diversité d'éléments. Elle constitue avant tout une situation de communication qui lui impose une finalité à atteindre et une certaine identité sociale. Le cadre de la présente étude, il y a lieu de préciser que l'ensemble des textes du paratexte auctorial de Zadi forme un réseau discursif dont l'analyse est susceptible de révéler l'identité sociale du sujet énonciateur. Ce réseau discursif met également en évidence certains traits caractéristiques du paratexte auctorial de Zadi. Ainsi, au-delà de son aspect monolocutif, ce réseau discursif se singularise par sa dimension dialogique, sa dimension interdiscursive, sa dimension polémique. Ces différentes caractéristiques construisent l'identité discursive du sujet énonciateur. L'étude aura donc recours à un outillage issu de l'analyse du discours afin d'atteindre les objectifs fixés. Ainsi, les notions d'identité sociale et discursive issue de la perspective socio-communicationnelle seront d'un apport utile pour ressortir les identités mises en jeu dans le réseau discursif. Par ailleurs, les préfaces s'inscrivant dans une dynamique interactive notamment entre différents discours qui opèrent dans le corpus, la notion de dialogisme qui «réfère aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires»<sup>1</sup> permettra de rendre compte des diverses voix qui traversent le discours préfaciel de Zadi Zaourou.

---

<sup>1</sup> P. Charaudeau - D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse de discours*, p. 175.

### 1.1. *Identité sociale et identité discursive*

La notion d'identité est l'objet d'une grande diversité de définition qu'il n'est pas besoin de rappeler ici. De façon générale elle est en rapport avec l'ensemble des paramètres morphologiques, socioculturels, biométriques permettant d'identifier une personne. L'étude s'oriente plutôt vers les paramètres sociaux qui constituent l'identité sociale. L'identité sociale est constituée par l'ensemble des éléments sociaux sur la base desquels un sujet est identifié de l'extérieur. On pourrait citer entre autres les attributs sociaux ou professionnels permettant de ranger les individus dans une catégorie donnée. Elle concerne aussi la réputation qu'un sujet donné s'est constituée à travers son faire et son être dans la société. L'identité sociale s'apparente parfaitement à la notion d'*ethos préalable*<sup>2</sup>. Pour elle, l'*ethos* est le produit d'une connaissance socialement établie à propos d'un orateur donné. Plus simplement, l'*ethos* se résumerait à l'ensemble des images de celui-ci qui circulent dans une communauté donnée. Il s'agirait d'un *ethos* lié à la réputation, à la connaissance partagée et établie à propos d'un individu. L'identité discursive par contre relève de l'univers du discours. C'est-à-dire qu'elle est par le discours qui est sa condition de construction et de mise en œuvre. Il est ainsi parce que, selon Charaudeau,

Il n'y a pas d'acte de langage qui ne passe par la construction d'une image de soi. Qu'on le veuille ou non, qu'on le calcule ou qu'on le nie, dès l'instant que nous parlons, apparaît (transparaît) une part de ce que nous sommes à travers ce que nous disons<sup>3</sup>.

En terme de correspondance, l'identité discursive, telle que formulée par Charaudeau, équivaut au second versant de l'*ethos* défini par Ruth Amossy<sup>4</sup>. Ce versant se caractérise par sa dépendance au discours. Elle parle alors d'*ethos* discursif. L'identité discursive résulte donc d'un processus d'élaboration d'une image personnelle par le sujet parlant. On dira avec Charaudeau que

---

<sup>2</sup> Expression empruntée à Ruth Amossy.

<sup>3</sup> P. Charaudeau, *Le discours politique, les masques du pouvoir*, p. 66.

<sup>4</sup> Voir R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*.

Cette identité discursive est construite à l'aide des modes de prise de parole, de l'organisation énonciative du discours et du maniement des imaginaires socio-discursifs. Et donc, à l'inverse de l'identité sociale, l'identité discursive est toujours un "à construire-construisant". Elle résulte des choix du sujet, mais en tenant compte évidemment des données de l'identité sociale<sup>5</sup>.

Le corpus de l'étude reflète cette perspective.

### 1.2. *Le dialogisme*

Selon Bakhtine, tout texte est soumis au principe dialogique. Dès lors, il est partie prenante ou au centre d'un dialogue ininterrompu d'une part, entre les paroles antérieures et, d'autre part, les paroles futures. Il précise que

Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement) mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé<sup>6</sup>.

La notion de dialogisme, dans le champ discursif ou littéraire trouve sa manifestation dans la polyphonie qu'on doit encore à Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) dont les travaux ont trouvé un écho dans les écrits de Julia Kristeva. Cette dernière désigne la coexistence dans un énoncé unique d'une pluralité de voix ou de points de vue. Plus récemment, la polyphonie a été développée par Ducrot (1984) dont les travaux ont largement inspiré les chercheurs de la Scapoline<sup>7</sup>. L'idée principale de la théorie de la polyphonie est ainsi que les énoncés constituent des rencontres entre des points de vue effectués au moment de l'énonciation et des points de vue communiqués. De manière générale, la polyphonie adopte deux perspectives. Un premier aspect communément appelé polyphonie linguistique et un autre dont rend compte la notion d'interdiscursivité. La polyphonie linguistique est perceptible par la présence de marqueurs au niveau

---

<sup>5</sup> P. Charaudeau, "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière".

<sup>6</sup> M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 256.

<sup>7</sup> C'est un groupe constitué par des chercheurs scandinaves dont les études portent sur la polyphonie.

de la langue signalant deux ou plusieurs énonciations dans le même énoncé. Elle a l'avantage de mettre en évidence les points de vue à l'œuvre dans un texte ou un discours donné; ces points de vue sont cernables à travers ce que les chercheurs de la Scapoline ont appelé les êtres discursifs<sup>8</sup>. Ils désignent en fait les images de différents personnages présents dans le texte, construits et mis en scène par le locuteur. Ce sont la troisième personne, l'allocutaire et la voix collective. Si la troisième personne est un être individuel nommé, susceptible d'être indiqué ou réellement indiqué dans le texte par un pronom de la troisième personne, l'allocutaire est représenté par tu ou vous et par d'autres marqueurs qui signalent que la parole est adressée directement à l'interlocuteur (le lecteur) et la voix collective peut être représentée par on, nous, ceux, eux (entre autres) ; elle peut également être indiquée par une construction impersonnelle, ou une expression proverbiale. En résumé, la polyphonie linguistique est ancrée dans l'organisation énonciative du discours et dans les modes de prise de la parole.

Dans son approche la plus large, l'interdiscursivité apparaît comme un trait distinctif de tout discours. Mieux, l'interdiscursivité est, selon Maingueneau, une dimension constitutive de toute production discursive. Elle rend compte des relations qu'un discours donné entretient avec d'autres discours. On pourrait dire que

Dans un discours particulier émanant d'une formation idéologique donnée, il peut s'agir de la présence d'un registre lexical, de métaphores, d'arguments qui traversent l'ensemble de la production discursive de cette formation idéologique ou celle de formations idéologiques apparentées (...) cette présence peut être aussi celle du discours adverse, convoqué à travers des procédés de réfutation, de concession, de citation, ou dans les retraductions polémiques de sa rhétorique...<sup>9</sup>

Prise dans ce sens, l'interdiscursivité étudie la présence des discours passés dans les discours actuels. Ainsi prise, elle s'apparente

---

<sup>8</sup> H. Nølke, "Types d'êtres discursifs dans la ScaPoLine", *Langue Française*, n. 164, 2009.

<sup>9</sup> J. Rennes, "Analyser une controverse. Les apports de l'étude argumentative à la science politique", p. 92.

aux prédiscours tels que définis par Paveau. Pour elle, «les données prédiscursives ressemblent (...) à des organisations discursives disponibles pour la production des discours, et qui les orientent de manière plus ou moins contrainte»<sup>10</sup>.

Elle définit ensuite les prédiscours «comme un ensemble de cadres prédiscursifs collectifs (savoirs, croyances, pratiques), qui donnent des instructions pour la production et l'interprétation du sens des discours»<sup>11</sup>.

Elle précise par ailleurs que les prédiscours possèdent des propriétés spécifiques dont notamment leur collectivité, leur discursivité et leur transmissibilité. La dimension qui est utile dans l'approche de Paveau est bien celle des lignées discursives. L'idée ici est que dans la production ou dans l'interprétation des discours,

Les sujets parlants s'en remettent à une mémoire de la langue, vue comme transcendante et autonome, comme témoignent les figures de l'étymologisme, du lexicographisme et du lexicologisme, qui s'appuient sur une sorte de loi de la langue déposée dans des agents externes (dictionnaires, guides du français correct). Ils peuvent également s'en remettre à la mémoire discursive patrimoniale et faire appel aux prédiscours de la sagesse collective ou des auteurs canoniques, qui leur semblent garantir la transmission tant du passé que de la vérité<sup>12</sup>.

Ces cadres prédiscursifs collectifs qui informent tout discours sont cernables en discours à travers l'énonciation patrimoniale qui désigne

Un ensemble de formes langagières qui ont en commun de constituer des héritages collectifs du passé pour un groupe, une culture, une civilisation, etc. Cette appellation vise à désigner des formes par lesquelles les locuteurs allèguent explicitement des cadres antérieurs à dimension patrimoniale (...). Les prédiscours patrimoniaux se mani-

---

<sup>10</sup> M.-A. Paveau, *Les prédiscours, sens, mémoire, cognition*, p. 118.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibi*, p. 143.

festent dans les corpus sous la forme de l'appel à la sagesse collective anonyme et l'appel à l'autorité des pères<sup>13</sup>.

Il y a alors et nécessairement interaction entre plusieurs paliers discursifs. Il y a interdiscursivité.

Ces deux versants du phénomène polyphonique interagissent dans les préfaces de Zadi Zaourou et contribuent à leur donner une dimension que l'étude exposera plus tard.

## 2. Les discours à l'œuvre dans les préfaces de Zadi

La lecture du paratexte auctorial de Zadi permet de déceler une diversité de discours mettant en évidence les points de vue ou les voix qui y interagissent. Il est à noter également la présence de marqueurs d'interdiscursivité qui témoignent de la présence de discours antérieurs dans les écrits paratextuels.

### 2.1. Les points de vue en cours

Il importe de préciser l'utilisation indistincte de point de vue et de voix dans la mesure où une voix exprime toujours un point de vue contradictoire ou non de l'instance énonciatrice. On distingue ainsi, outre la voix du locuteur, celle de la troisième personne. On note également la présence de la voix de l'allocataire et celle de la collectivité.

#### 2.1.1 La voix du locuteur

Prise comme expression d'un point de vue, la voix du locuteur est fortement présente dans les préfaces de Zadi. Elle donne ainsi l'occasion d'exprimer des positions personnelles sur des questions techniques ou de choix personnels. Cela est perceptible dans l'extrait ci-dessous:

S'agissant du système symbolique que je considère comme un choix-  
mon choix- ma position est réellement dogmatique. On le voit, le tableau dans ma terminologie, est fort différent du tableau rythmique<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 157.

<sup>14</sup> Cfr. "Postface" dans B. Zadi Zaourou, *La tignasse*.

Elle (la voix du locuteur) offre également une lucarne de réaction à la critique et de préciser en qualité d'auteur ou davantage en qualité d'enseignant les modalités de compréhension des textes accompagnés par le paratexte auctorial. La voix du locuteur se dédouble ainsi pour être à la fois celle du poète<sup>15</sup> qui échange avec ses lecteurs afin de leur prodiguer des conseils utiles à la compréhension des textes notamment poétiques, la voix de l'enseignant qui explique des concepts aux étudiants<sup>16</sup>, celle du créateur/metteur en scène qui entre en interaction avec ses confrères<sup>17</sup> mais aussi avec la critique, et, enfin, celle de la personne ordinaire qui règle ses comptes avec ses pourfendeurs. La voix du locuteur est principalement exposée par le moyen des procédés énonciatifs notamment les pronoms personnels de la première personne (je-nous) en rapport avec des indicateurs qui trahissent l'implication du locuteur et ses points de vue personnels. Cette fréquence de la modalité élocutive<sup>18</sup> contribue à la construction de l'image discursive sur laquelle nous reviendrons plus tard. Un autre facteur déterminant du point de vue du locuteur reste les procédés de modalisation des énoncés:

Je ne sais même pas si je dis vrai en disant cela; car en fait- et c'est sûrement cela qui trouble l'ordre parfait que certains voudraient ne jamais voir remis en cause-, tout est si simple pour le poète que vous avez peine à le prendre au sérieux...<sup>19</sup>

Ou encore:

Les quatrains du dégoût sont de petits régals...je les ai conçus simples...vous les goûterez avec joie et vous les dégusterez, j'en suis certain, avec le même délice que Dieu lui-même et les génies avec lui...<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. "Parole à l'adresse du Lecteur", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

<sup>16</sup> Cfr. "Préface", dans B. Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux*.

<sup>17</sup> Cfr. "Postface", dans *La tignasse*.

<sup>18</sup> P. Charaudeau, *Le discours politique*, p. 134.

<sup>19</sup> Cfr. "Éloge de la poésie", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

<sup>20</sup> Cfr. B. Zadi Zaourou, *Les quatrains du dégoût*.

L'adverbe 'sûrement' et l'expression incisive "j'en suis certain" dans ces deux séquences, comme bien d'autres indicateurs modaux, traduisent l'implication énonciative du sujet dans le propos.

### 2.1.2. *L'allocataire*

La présence de l'allocataire est signalée par les indicateurs de la modalité allocutive. Elle se révèle dans les textes par le moyen des pronoms personnels de la deuxième personne. Ces éléments traduisent une certaine sollicitation du locuteur adressée à l'interlocuteur. Elle est fréquente dans la parole à l'adresse du lecteur:

«Amis lecteurs, croyez-moi, les choses ne sont si simples ou plutôt, rien n'est jamais simple dans le commerce que les poètes entretiennent avec la vie...consultez les poètes; écoutez les poètes quand il s'agit de l'avenir des nations et des peuples...non! Ne moquez plus les poètes...»

Vous êtes bien plus savants que vous ne le croyez généralement, chers lecteurs.

«Cher ami, belle amie, lorsque vous porterez ce bel ensemble qu'étrennait l'autre soir le mannequin, est ce que vous apprécierez que vos amis, rien qu'à cause de l'habit, vous prennent pour ce mannequin? Mais que non!»<sup>21</sup>

L'interlocution avec l'allocataire est signalée par la fréquence de la deuxième personne du singulier ou du pluriel, les modalités d'interpellation, le mode impératif, les modalités injonctives et la fréquence des exclamations et interrogations dans le discours. Au sujet de l'interlocuteur, on pourrait dire que, par sa constante interpellation, le locuteur établit ou entend établir une connivence avec lui. Cette perspective contraste avec le lien qui lie le locuteur à la voix de la troisième personne.

### 2.1.3. *La troisième personne dans le corpus*

La troisième personne est incarnée dans une diversité de voix qui entretiennent toutes des rapports spécifiques avec le locuteur. Cette voix s'exprime à travers le discours rapporté. On enregistre ainsi, dans la préface à *Le secret des Dieux*:

---

<sup>21</sup> Cfr. "Éloge de la poésie", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

Si dans sa définition essentielle, nous disait un jour une étudiante, le didiga doit être considéré comme un art de l'impensable, je ne vois pas en quoi *Le secret des Dieux* est un didiga<sup>22</sup>.

Le locuteur donne à lire dans son discours le point de vue d'une étudiante qui s'interroge sur l'essence de l'œuvre *Le secret des Dieux*. Dans cette même dynamique du discours rapporté, le locuteur essaie de reprendre, selon ces termes, mot pour mot les propos de son oncle dans la postface à *À califourchon sur le dos d'un nuage fou*: «Voilà, presque mot pour mot, ce que me disait mon oncle, il y a bien longtemps»<sup>23</sup>.

La troisième personne s'est aussi et surtout la voix de la critique qui constitue un personnage discursif central du paratexte auctorial de Zadi:

Oh! Je le sais. Il y aura toujours quelque part un universitaire nain pour découvrir sous ma plume, non une œuvre originale mais le simple écho des grands diseurs de symboles dont je me réclame et dont j'exalte moi-même le nom<sup>24</sup>.

L'on enregistre par ailleurs, une forme assez originale de la voix de la troisième personne qui transparait dans le propos du locuteur lorsqu'il adresse une question qu'on pourrait nommer question polémique:

Mais qui donc prétend qu'assimiler la femme à la rose est un insipide cliché? oui la femme est une rose et cette métaphore est perpétuellement vivante. Qui donc en contesterait la pertinence et la validité?<sup>25</sup>

Cette formule interrogative met davantage en avant une tierce voix dont le point de vue entre clairement en conflit avec la position défendue par le locuteur.

---

<sup>22</sup> Cfr. "Préface", dans B. Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux*.

<sup>23</sup> Cfr. "postface comme un hymne", dans B. Zadi Zaourou, *À califourchon sur le dos d'un nuage*.

<sup>24</sup> Cfr. "Éloge de la poésie", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

<sup>25</sup> Cfr. "postface comme un hymne", dans B. Zadi Zaourou, *À califourchon sur le dos d'un nuage*.

#### 2.1.4. *La voix de l'opinion commune*

La collectivité dispose d'un point de vue dans le paratexte objet de l'étude. Elle apparaît selon deux mécanismes. L'un est décrit par les pronoms personnels pendant que l'autre est mis en évidence par les présupposés, les propos concessifs et les constructions impersonnelles. L'opinion commune est présente dans les préfaces de Zadi et constitue le plus souvent une voix qui exprime l'évidence que le locuteur remet en cause régulièrement. Ainsi, note-t-on: «On pourrait croire qu'il s'agit là d'une simple fantaisie de l'auteur...eh! bien il en est rien et il est bon nous nous expliquions...»<sup>26</sup>.

Ou encore

Chez nous les Bété, on organisait jadis le culte du Bagnon, c'est-à-dire, du bel homme. Ce qu'on lui demandait dans l'ancien temps, avant que tout ne se mélange et ne se gâte comme aujourd'hui, sous le nouveau commandement des blancs, c'était d'être viril<sup>27</sup>.

Le sens commun dans le paratexte auctorial de Zadi s'exprime à travers la fréquence de la modalité délocutive.

Ces différents personnages discursifs induisent une certaine superposition de voix ou encore de points de vue. Ces divers points de vue entretiennent un rapport spécifique avec l'auteur du paratexte auctorial. Ces rapports vont de la connivence établie ou souhaitée, à l'opposition ferme voire même au conflit en passant par la médiation.

#### 2.2. *L'interdiscours dans les préfaces de Zadi*

Le discours du paratexte de Zadi entre en relation avec une multitude de sphères discursives antérieures empruntées à la sagesse collective, à la mémoire discursive patrimoniale ou aux auteurs canoniques consacrés. De façon pratique, dans le corpus, l'interdiscours se manifeste sous la forme de référence aux savoirs partagés, de proverbes, d'expressions figées ou détournées. Les savoirs partagés englobent différents éléments allant des opinions courantes en cours

---

<sup>26</sup> Cfr. "Postface", dans *La tignasse*.

<sup>27</sup> Cfr. "postface comme un hymne", dans B. Zadi Zaourou, *À califourchon sur le dos d'un nuage*.

dans le corps social à la référence à des auteurs désormais inscrits au rang de patrimoine mondial. Le discours de Zadi lève également un coin de voile sur une opinion courante qui circule dans le corps social et qui porte sur sa relation avec la gent féminine:

On peut aisément comprendre que je sois, comme tout fils, toute fille de poème, un amant du beau et, comme fils du très éclairé Marie III, un grand admirateur de la femme... Oui j'avoue que j'aime la femme et que je recherche volontiers sa compagnie... que donc le petit-homme-au-cœur-de-roc- se laisse pousser bubons et pians sur tout le corps et raconte à qui veut bien prêter oreille à ses fadaïses, les miséreux récits que sa piètre imagination produit à profusion. Au diable le petit-homme-au-cœur-de-roc!<sup>28</sup>

Il faudra noter les éléments doxiques auxquels le locuteur accorde une dimension universelle dans son discours. À titre d'exemple cet extrait mettant en avant la condamnation de l'inceste dans toutes les cultures du monde:

Toutes cultures du monde ont décidé une fois pour toutes, et pour des raisons qu'il ne nous appartient pas ici de démêler, que pour un homme, avoir des rapports sexuels avec sa mère, doit être considéré comme un acte pire qu'un crime, un acte impensable<sup>29</sup>.

Par ailleurs, au titre de la voix de la collectivité on enregistre les proverbes et autres propos apparentés dans le corpus d'étude notamment dans l'adresse aux lecteurs de *Les quatrains du dégoût*: «N'est-il pas vrai que l'habit ne fait pas le moine?»<sup>30</sup>, «L'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt»<sup>31</sup>, «L'occident est la patrie des droits de l'homme et des libertés»<sup>32</sup>.

L'autre versant du savoir partagé en cours dans le corpus reste la référence ou le recours à des auteurs dont les écrits ont fait date.

---

<sup>28</sup> Cfr. "postface comme un hymne", dans B. Zadi Zaourou, *À califourchon sur le dos d'un nuage*.

<sup>29</sup> Cfr. "Préface", dans B. Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux*.

<sup>30</sup> Cfr. "Adresse aux lecteurs", dans B. Zadi Zaourou, *Les quatrains du dégoût*, p. 5.

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 7.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

C'est ce que Paveau désigne par l'expression appel à l'autorité des pères. Cette dynamique traverse l'ensemble du paratexte auctorial de Bernard Zadi. Elle englobe ainsi des données puisées aussi bien dans le patrimoine africain que dans l'héritage de la tradition littéraire occidentale. On pourra citer en exemple les extraits de Césaire, de Hugo, de Tristan Tzara. Notons également l'évocation des noms de personnalités historiques ou littéraires qui charrient tout un monde. Il s'agit, entre autres, de Soundjata, de Leuk le lièvre, de Bouki-l'hyène, du vieux Méka, de Roland le preux, de Da Monzon.

### *3. Entre identités et visées*

Le paratexte auctorial de Zadi apparaît comme le lieu de confirmation ou de revendication de ses identités sociales. L'ensemble des discours qui constituent ce réseau discursif met en évidence l'enseignant, le dramaturge, le poète, l'homme qui évolue dans une société donnée dont il a conscience. Si la tendance est à la confirmation de ces dimensions multiformes c'est-à-dire son identité sociale, les discours qui forment le corpus de cette étude ne construisent pas moins une certaine identité discursive de Bernard Zadi.

#### *3.1. L'image construite par le discours*

L'analyse du corpus révèle ainsi la culture d'une certaine image de l'intellectuel rigoureux nourri à diverses sources de savoirs, ouvert à la critique et respectueux des positions de ses semblables. Le corpus révèle également un auteur soucieux de la compréhension de ses lecteurs. C'est l'image du créateur bienveillant entretenant une certaine complicité avec le lecteur qui est mise en avant. C'est aurolé de cette légitimité qu'il formule ses prises de positions, ses requêtes et recommandations à l'intention du lecteur, des metteurs en scène et des étudiants, lance des invectives à la critique. Cette dimension est mise en évidence par le recours à la modalité délocutive dans son propos. Elle permet au locuteur d'afficher une certaine neutralité qui efface toute trace d'évaluation. Cela est régulier dans les textes qui marquent les choix théoriques et esthétiques du locuteur. Cette modalité traduit une certaine distance prise afin de donner au discours toute

sa force de démonstration. L'exemple typique de cette orientation est la postface à *La guerre des femmes* "Qu'est-ce que le Didiga" ou encore la préface de l'œuvre *Le Secret des Dieux*. Dans cette dynamique d'image construite, la séquence suivante est fort éloquente:

L'on peut encore en découvrir aujourd'hui, dans mes archives, le manuscrit original et originel. Je ne jette jamais rien. Je détiens encore certains de mes cahiers d'école primaire et de collège, de même certaines lettres très anciennes de mon père que j'ai conservées (lettres à moi-même ou à ses parents ou amis) et qui font aujourd'hui la curiosité de mes frères et sœurs<sup>33</sup>.

C'est l'image de l'homme soucieux du détail et parcimonieux qui est mise en évidence dans cette séquence. L'on enregistre cependant un certain paradoxe. Pendant tance les critiques qui, selon lui se méprennent sur son inspiration, il prend soin de corriger son texte dans le sens de la volonté et des observations de ces derniers comme il le dit dans les mots qui suivent: «Dans cette version intégrale de l'œuvre qui publie en première mondiale le Livre III, j'ai opéré les retouches nécessaires à l'élimination des confusions de cet ordre»<sup>34</sup>.

On est tenté de nous interroger sur l'opportunité des attaques proferées à l'endroit des critiques. La lecture du paratexte laisse donc apparaître, en arrière-plan de l'image cultivée par le locuteur, une autre dimension que nous appelons image révélée. À ce niveau, notre analyse a mis en évidence un préfacier qui souffre de la contestation et qui, par conséquent, entretient des rapports conflictuels avec la critique tout en étant un critique. Cette dimension se perçoit dans le lexique utilisé pour désigner les critiques. On enregistre à ce niveau les substantifs ou groupes nominaux "universitaire nain", "les nains de la critique", "le fourbe", "les petits prédateurs"<sup>35</sup>. On notera par ailleurs une certaine quête de l'originalité révélée par sa détermination à combattre dans ses préfaces toute initiative critique visant à l'identifier à un auteur ou à le présenter comme ayant subi telle ou telle influence esthétique développée par un canon de la littérature

<sup>33</sup> Cfr. "Avertissement", dans B. Zadi Zaourou, *Gueule-tempête*.

<sup>34</sup> Cfr. "Éloge de la poésie", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

<sup>35</sup> Cfr. "Éloge de la poésie", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

fut-elle celle de son terroir. Ainsi, s'il entretient des rapports de connivence avec son allocataire, sa relation avec le troisième personnage discursif s'avère houleuse. L'indicateur prototypique de ce personnage discursif est bien le petit-homme-au-cœur-de-roc. Largement évoqué dans le paratexte, cet être discursif est généralement le porteur des idées reçues, du sens commun, les récits imaginaires de toutes natures et en rupture avec les questions de fond auxquelles le locuteur dit se consacrer. Ces facteurs permettent de tracer une certaine identité discursive du locuteur. Les modes de prise de parole, les modalités énonciatives révèlent un locuteur polémiste qui a pour adversaire la critique, le sens commun dont il attaque les points de vue et remet en cause les croyances. Cette perspective ouvre une lucarne sur un aspect clé du corpus: sa polémique.

### 3.2. Polémicité et argumentativité du paratexte de Zadi

La nature dialogique du paratexte auctorial de Bernard Zadi ne manque pas de lui conférer d'autres aspects qu'il importe de soulever. Dans la polyphonie qui est un trait constitutif du paratexte de Zadi on retrouve les ressources qui en établissement la polémique. La polémique,

se réfère à un ensemble de discours qui circulent dans un espace social donné sur une question controversée, à laquelle sont données des réponses divergentes et mutuellement exclusives par des locuteurs qui tentent de disqualifier la thèse adverse ou l'adversaire qui la soutient<sup>36</sup>.

Dans cette dynamique, les personnages discursifs sont soit proposant, soit opposant. La relation conflictuelle que le locuteur entretient avec la troisième personne confirme cette dimension du réseau discursif. La préface à l'œuvre *Le Secret des Dieux* est bâtie sur ce modèle polémique sur la nature *didiga* de l'œuvre en question. L'amorce de cette préface est marquée par le point de vue de l'opposant pour qui *Le Secret des Dieux* n'est pas un *didiga* sur la base de la définition de ce qu'est le *didiga*. Le locuteur, qui fait office de proposant, s'efforce

---

<sup>36</sup> "La parole médiatisée" dans R. Amossy - M. Burger, "Polémiques médiatiques et journalistiques", p. 15.

alors de démontrer dans quelle mesure son texte constitue un véritable *didiga*. Il clôt son propos par l’affirmation forte de la nature du texte objet de la polémique: «Bref, nous tenons que *Le Secret des Dieux* est bel et bien un art de l’impensable. Il suffit d’y regarder deux fois»<sup>37</sup>.

Il y a là une confrontation de positions antagonistes. Le texte est alors polémique pour la simple raison qu’il constitue, comme le dit Garand, une réaction au mot de l’autre. La polémique, dans le corpus, s’engage aussi autour d’une certaine réputation attribuée à Zadi notamment dans la postface à *À califourchon sur le dos d’un nuage fou* et sur l’influence que des auteurs auraient eue sur ses écrits dans son “Éloge de la poésie” dans *Fer de lance*. Ce texte présente chez Zadi un aspect plus spécial. Il comprend quatre temps forts. Le locuteur lui-même, le sujet qu’il entend traiter (ici la poésie), ses adversaires et enfin l’auditoire. S’il prend soin de parler de lui-même avec une certaine modestie, il traite du sujet avec beaucoup d’engagement:

Je dis, écoutez les poètes; écoutez les poètes quand il s’agit de l’avenir des nations et des peuples. Ce sont des prophètes méconnus, des initiés dont le regard traverse les mondes et dont la parole fait autre chose que dire la bonne aventure puisqu’elle féconde et reverdit le cœur et l’âme de tout être, de toute chose au monde même les plus stériles<sup>38</sup>.

Le propos sur la poésie est dominé par les phrases déclaratives. Ensuite on enregistre les modes indicatif et injonctif. Si le mode indicatif et les phrases déclarative mettent en évidence la modalité assertive permettant au locuteur d’établir un jugement sur la valeur de vérité du contenu de l’énoncé, le mode impératif le souhait, l’attitude qu’il veut voir l’auditoire adopté sur la poésie. Clairement, il entend modifier totalement une opinion courante sur les poètes et la poésie. Il fait avec force et conviction comme l’expose l’usage de la modalité assertive et interpellative qui dominant son propos. Par ailleurs, lorsqu’il parle de ses détracteurs notamment de la critique, il se fait virulent, presque vindicatif. Cela relève certainement d’une stratégie

---

<sup>37</sup> Cfr. “Préface”, dans B. Zadi Zaourou, *Le secret des Dieux*.

<sup>38</sup> Cfr. “Éloge de la poésie”, dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

discursive. En effet, dans la tradition cicéronienne, lorsqu'on évoque ses adversaires ou contradicteurs, il convient

D'attirer sur eux l'aversion, l'hostilité, le mépris: l'aversion si l'on rapporte quelque acte immoral, tyrannique, cruel, méchant qu'il ont commis; l'hostilité si l'on montre leur violence, leur puissance, leur fortune, leurs parentés, l'usage superbe et insupportable qu'ils en font, au point qu'ils semblent plus s'appuyer sur ces moyens que sur la justesse de leur cause; le mépris, si l'on montre leur paresse, leur insouciance, leur lâcheté, leurs goûts d'oisifs et leur passe-temps de riches<sup>39</sup>.

Ainsi, avec ce procédé, le locuteur s'inscrit dans la tradition rhétorique en attirant sur eux l'aversion, l'hostilité, et le mépris de l'auditoire puisqu'il les présente sous un aspect largement dégradant. Par contre, il montre une bienveillance sensible à l'égard de ce qu'on pourrait appeler l'auditoire «vous êtes bien plus savants que vous ne le croyez généralement, chers lecteurs»<sup>40</sup>. À terme, le locuteur souhaite bénéficier de la bienveillance des lecteurs dans une logique de réciprocité non seulement dans la perspective du sujet dont il parle mais également dans la perspective de la réception de son œuvre. Comme on le voit la polyphonie du paratexte de Zadi offre l'occasion au locuteur principal d'exposer ses points de vue et de régler des comptes principalement à la critique qu'il entend discréditer.

Dans un autre sens, la réaction aux propos de l'autre qui apparaît comme une dimension structurante du paratexte auctorial de Zadi, met le locuteur aux prises avec l'opinion commune. À ce niveau on note dans le corpus:

Quand on ajoute à cela mon privilège – d'aucuns diraient la grâce – d'être né poète sans que rien ne m'ait été demandé en retour, on peut aisément comprendre que je sois, comme tout fils, toute fille de poème, un amant du beau et, comme fils du très éclairé Marie III, un grand admirateur de la femme.

Oui, j'avoue que j'aime la femme et que le recherche volontiers sa compagnie...que donc le petit-homme-au-cœur-de-roc se laisse pous-

---

<sup>39</sup> D. Viellard, "Proximité et divergences", p. 121.

<sup>40</sup> Cfr. "Éloge de la poésie", dans B. Zadi Zaourou, *Fer de lance*.

ser bubons et pians sur tout le corps et raconte à qui veut bien prêter oreille à ses fadaïses, le miséreux récit que sa piètre imagination produit à profusion. Au diable petit-homme-au-cœur-de-roc<sup>41</sup>.

Si dans cette séquence le locuteur concède son attachement à la gent féminine, il met dans le même temps en avant l'idée de la normalité de cet état des choses. Cela présuppose une certaine accusation qui circulerait sur le compte du locuteur. La modalité concessive construite à partir du verbe 'avouer' relève d'une stratégie argumentative qui lui permet de fragiliser l'attaque du petit-homme-au-cœur-de-roc et donc de le disqualifier. La polémique est engagée avec une certaine opinion accusatrice perceptible en présupposé: le faible du locuteur pour la gent féminine. Cette dimension polémique doublée d'une teneur argumentative confère au locuteur une identité discursive révélatrice de la pugnacité de l'auteur qui est à la fois affable et bienveillant notamment à l'endroit des lecteurs mais intraitable à l'endroit de ces détracteurs et surtout des critiques.

### *Conclusion*

On retiendra que le discours paratextuel auctorial de Zadi est fondamentalement polyphonique. L'on y note la présence d'une diversité de personnages discursifs mais également l'interaction d'une diversité de discours qui consacrent son interdiscursivité. Cette pluralité consacre son image de personnalité éclectique joue pour la confirmation de son identité sociale en mettant en évidence l'image de l'écrit savant, expert, affable et bienveillant. Cette plurivalence du discours auctorial ne va pas sans mettre en évidence une certaine image du locuteur. Si les écrits objet de notre analyse confirment un certain éthos préalable du locuteur Zadi, ils révèlent un auteur intolérant à l'égard des critiques à l'écoute de son image qui circule dans l'opinion même s'il feint de ne pas s'en préoccuper et dont le paratexte qui s'assimile parfois aux exordes permet de régler des comptes à ses détracteurs, de se mettre en évidence et de faire un clin d'œil à

---

<sup>41</sup> Cfr. "postface comme un hymne", dans B. Zadi Zaourou, *À califourchon sur le dos d'un nuage fou*.

ses lecteurs et enfin de développer des questions qui lui tiennent à cœur.

### Bibliographie

#### Corpus

- Zadi Zaourou, Bernard. *À califourchon sur le dos d'un nuage fou*, Abidjan, Harmattan-Côte d'Ivoire, 2009.
- *Fer de lance*, Abidjan, NEI - Neter, 2002.
- *Le Secret des Dieux*, Torino, La Rosa editrice, 1999.
- *Les quatrains du dégoût*, Abidjan, NEI - CEDA, 2008.
- *La tignasse*, Abidjan, CEDA, 1984.
- *Gueule-tempête*, Abidjan, Silex - Nouvelles du sud, 2007.
- *La Guerre des Femmes* (suivi de) *La Termitière*, Abidjan, NEI, 2001.

#### Ouvrages consultés

- Albert, Luce - Nicolas, Loïc (sous la direction de). *Polémique et rhétorique de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles, de Boeck Duculot, 2010.
- Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010.
- *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.
- Amossy, Ruth – Burger, Marcel. "Polémiques médiatiques et journalistiques, la discours polémique en question(s)", dans *SEMEN – Revue de sémio-linguistique des textes et discours* 31, 2011.
- Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Bonnafous, Simone - Temmar, Malika. *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 2007.
- Charaudeau, Patrick. *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.
- "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière", dans Patrick Charaudeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan, 2009, dans *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*, <[www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html](http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html)> (8 juin 2012).

- Charaudeau, Patrick - Maingueneau, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Nølke, Henning. *Introduction à la théorie SCandinave de la Polyphonie LINguistiquE*,  
<[www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Kalender/Aalborg\\_resume.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Kalender/Aalborg_resume.htm)>.
- . "Types d'êtres discursifs dans la ScaPoLine", *Langue Française*, n. 164, 2009, pp. 81-96.
- Paveau, Marie-Anne. *Les prédiscours, sens, mémoire, cognition*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Rennes, Juliette. "Analyser une controverse. Les apports de l'étude argumentative à la science politique", dans Simone Bonnafous - Malika Temmar (dir), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 2007.
- Viellard, Delphine. "Proximité et divergences: l'usage de la tradition rhétorique dans les exordes polémiques de Jérôme et d'Augustin", dans Albert Luce - Nicolas Loïc (sous la direction de), *Polémique et rhétorique de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles, de Boeck Duculot, 2010, pp.120-132.



**Ce que Zadi m'a dit.  
Ce que Zadi m'a enseigné.  
Mon cours de français L1 en suivant l'exemple  
(selon moi) de mon Maître**

Octave Clément Deho

*Résumé*

Témoignage d'un ancien élève soulignant l'importance de la pédagogie de Bernard Zadi Zaourou qu'il cherche à mettre à profit et à honorer dans son activité actuelle d'enseignant.

*Abstract*

Acknowledgment of an alumnus underlining the importance of the pedagogy of Bernard Zadi Zaourou that he tries to apply and to honour in his teacher's current activity.

*Mots clés*

Relation Maître-Disciple

*Keywords*

Relation Teacher-Disciple

---

Le penseur et musicien Zadi, puisant dans la pensée africaine, notamment celle de son groupe ethnique de provenance, autrement dit l'ethnie bété, retrouva cette esthétique: le *didiga*, désigné avec la périphrase de l'esthétique de l'Impensable.

Zadi, expose cet art qui est aussi philosophie en tenant entre les mains l'arc musical *dodo*, semblable à l'arme de son héros, le chasseur Djergbeugbeu.

Pensons à Zadi comme s'il était Orphée, le personnage mythologique, virtuose de la lyre, instrument à corde, comme on le sait, instrument pareil au *dodo*.

Orphée qui va à la recherche d'Eurydice dans l'Hadès, c'est Zadi qui va chercher l'Impensable au cœur de la pensée bété.

Comment effectuer la quête de l'Impensable? Comment penser l'Impensable, puisque l'Impensable veut par définition se proclamer comme la chose qui ne peut être pensée? La chose que l'homme ne

peut être capable de penser. L'homme qui pense donc qui est. *Dixit* Descartes.

Et pourtant!

Et pourtant, je voudrais raconter mon expérience de l'Impensable en partant du thème de la femme en Afrique qui est le thème de la manifestation «Altro Cioccolato 2012», où mon pays, la Côte d'Ivoire est l'invitée de marque.

Je voudrais parler de la femme en Afrique, c'est-à-dire, la femme selon la vieille pensée de l'homme Africain, la femme en Afrique qui n'est pas forcément aujourd'hui, cela va sans dire, la femme qui vit en Afrique.

En Afrique, dans la vieille conception, on appelle "femme", l'être sur lequel une autre personne se couche: on est femme de par son sexe, certe! mais on est "femme" surtout quand on se fait "chevaucher" par un homme, quand on est dans la position de l'être dominé. Si vous entendez un Ivoirien dire: «Je te mettrai en bas de moi comme si tu étais ma femme», sachez qu'il prétend qu'il aura le dessus sur vous, dans un combat singulier. En effet, dans les combats de lutte traditionnelle, le vainqueur se donne le plaisir de s'aplatir sur le perdant, celui à qui il vient de faire mordre la poussière, pour esquiver les contorsions que l'homme est sensé accomplir dans une relation charnelle: le perdant est considéré dès lors comme une «femme». *In nouhèmou gnronka*, ou «je fais de toi ma femme», dira-il en ce moment-là.

Cette façon de faire, entre deux individus, peut être projetée sur des tribus, des nations, des cultures.

Ainsi, après avoir perdu la deuxième grande guerre, le discours africain dirait à propos de l'Allemagne nazi, que les nations victorieuses qui se réunirent à la conférence de Dumbarton Oaks, en ont fait leur "femme". On verra plus tard dans les faits, Berlin divisée comme un gâteau, Berlin occupée, à l'image des continents devenus "femme" de l'Europe, parce que "découverts", ils seront "conquis", "colonisés" "aliénés", "humiliés" par l'Europe.

Et oui, comme la femme qui, en Afrique est niée, doit parler la langue de son homme, doit penser comme pense son homme, avec sa progéniture qui ne vient au monde que pour servir les besoins de son homme.

La femme, dans la tête de l'Africain, est femme, comme l'Afrique est femme, dans la tête de l'Europe.

L'Impensable c'est que dans cette relation les données un jour puissent changer. Comment imaginer l'Europe "en bas de l'Afrique"? Impensable!

Et pourtant l'Impensable doit être pensée. L'Impensable doit se transformer pour devenir réalité.

Et il devient forcément réalité quand, les femmes-femmes ou, les hommes devenus femmes à cause de leur défaite du moment, prennent conscience "qu'on ne naît pas femme mais on le devient".

A ce propos, quelqu'un aurait-il jamais cru qu'un immigré ivoirien, africain, fils d'hommes femmes de l'Europe colonisatrice, se retrouverait-il enseignant dans une École Européenne?

Moi, non!

Cependant cela est advenu. Il est advenu qu'un fils de l'Afrique, fils d'un continent femme, soit en train "d'enseigner le français aux petits français de France", en Italie, un des pays européen où les immigrés n'ont pas encore droit de citoyenneté dans certaines professions. Et ce fait ramène l'Impensable à une réalité qui peut être vue.

Cela est advenu ici, à Parme. Et les nouvelles sont bonnes: chaque jour en Europe, les fils des anciennes femmes de l'Europe traduisent l'Impensable dans leurs actes en démontrant leurs valeurs dans bien de domaines de la vie.

Voici donc. L'Impensable de Zadi. Une invite à sortir des cages où, pour des raisons qui lui sont propres, un tiers veut m'enfermer. Penser l'impensable, c'est faire voler en éclats comme un verre de verre, tout lieu qui nous embrigade.

Penser l'Impensable, c'est me libérer des chaînes de l'aliénation, c'est tenir le timon de ma nef en main et, par là, me faire un chemin, même quand la marée est haute. C'est encore me frayer un passage et y faire le premier pas. Le premier pas qui précède toujours une longue marche.

Penser l'Impensable, c'est ne pas s'arrêter au «Tout est dit...» de La Bruyère.

Penser l'Impensable, voilà ce que je crois avoir réalisé (humblement) pour faire honneur à mon maître. Et je veux porter loin sa pensée, un peu plus loin selon la force que j'ai.

Et propager l'Impensable dont le destin est d'être contaminant.

Ceci est le témoignage préliminaire que je voulais faire avant de parler de ce que Zadi m'a dit quand j'étais étudiant. Ce qu'il m'a dit et que je mets en pratique, aujourd'hui, dans mon rôle d'enseignant.

J'ai procédé dans la première partie du propos qui suit, à une invention du personnage de Zadi, avant que je ne l'eusse connu. Avant que je l'eusse eu comme enseignant. Et je parie que ceux qui l'ont connu avant moi ne me donneront pas tort. Et même si je devais avoir tort, je dirais comme le disciple de *Kaydara*: Zadi «*est le lointain et le bien proche*» à la fois, car on croit le comprendre aisément alors qu'il est inépuisable.

Les propos qui vont suivre, je voudrais que nous les intitutions:

*Zadi m'a dit. (Pour mettre l'emphase sur l'harmonie du sujet et de l'action, pour mettre en évidence aussi l'assonance, la musicalité que véhicule cette phrase.)*

J'aurais pu dire «Zadi m'a enseigné que...». parce qu'il s'agit de mettre à votre connaissance le rapport d'un disciple (un des nombreux disciples et sûrement le moins connu par Zadi lui-même), avec son Maître.

On l'appelle "Maître" parce qu'avant tout, Zadi fut un instituteur. Un maître d'école primaire. C'est de là qu'il part pour devenir le professeur que tous connaîtront.

C'est donc dans les années où la Côte d'Ivoire prend son destin de nation libre en main, et qu'elle veut donner aux nouvelles générations une empreinte qui soit le reflet culturel d'elle-même, que Zadi décide d'être un maître.

Zadi, "maître", ou un "rôle" pour "jouer" sa partition dans l'assomption de ses responsabilités en tant qu'homme de culture africain devant les nouveaux défis de l'histoire, voilà où commence la longue marche du «Maître». Il fallait en ce temps-là, non seulement enseigner à compter, lire et écrire, mais il fallait surtout réaliser cette "mission" de l'école africaine qui, avec la fin de la colonisation, devait consister à amener les enfants du continent noir, à retrouver leur identité à travers le nouvel enseignement des premiers instituteurs. Par exemple, leur dire, (aux enfants africains), que dans la phrase de type déclaratif et de forme affirmative «Nos ancêtres sont les Gaulois.», une phrase prononcée avant les années 1960, tous les

matins à l'école primaire élémentaire de Soubré comme dans bien d'autres écoles de l'ère coloniale, dire aux enfants que le déterminant "nos", adjectif possessif qui ramène à soi, n'avait aucune valeur sémantique parce qu'il trahissait l'histoire.

Il fallait pour cela être conscient comme enseignant que cette proposition non seulement trahissait l'histoire, mais agressait dans le même temps la psychologie d'un peuple, c'est-à-dire son âme. Et, le maître ayant conscience de cela, se devait de rétablir la vérité.

L'instituteur africain devait donc être le "Fer de lance" de l'Afrique indépendante, parce que seul le maître avait l'opportunité de transformer cette phrase déclarative, que nous citons, à la forme négative par insertion de la locution adverbale "ne pas", et dire: «Nos ancêtres ne sont pas les Gaulois». L'instituteur pouvait aussi substituer l'adjectif possessif "nos" avec "leurs": «Leurs ancêtres sont les Gaulois (pas les nôtres)». Et avec cela, procéder à coups de répétition, ce qui est la force de la pédagogie, au gommage dans les esprits de l'affirmation dont l'objectif était celui d'aliéner l'Africain, par cette autre: «Nos ancêtres sont des Bété, des Guéré, des Yacoubas, des Baoulé, des Malinké, des Dida, des Gnaboua, des Sénoufos...». Mais alors, il ne fallait pas s'arrêter à la seule école primaire, mais semer cet enseignement dans la tête des étudiants de l'Université et même dans la tête de collègues universitaires qui n'avaient pas encore fait leur mue. C'est ainsi faisant que Zadi "conquiert" l'appellation de "Maître".

Et moi, comme de nombreux étudiants Ivoiriens, j'eus le privilège d'être un étudiant du Professeur Zadi Zaourou Bernard: le "Maître".

Je venais de l'ENS, École Normale Supérieure. Avec une vingtaine de compagnons, nous avons été sélectionnés pour suivre le cours de Licence pour l'enseignement du français à la FLASCH (Faculté de Lettres et Sciences Humaines). Cette année-là, ce qui nous excitait le plus, c'était d'assister aux cours de Poésie Africaine du Professeur Zadi. C'était aussi, si j'ai bonne mémoire, l'année où il commençait à rendre publiques ses recherches sur la stylistique africaine.

Nous autres étudiants venant de l'ENS, nous avons déjà en ce moment-là des notions sur les sciences de l'éducation. Nous avons appris comment tenir un groupe classe; comment disposer les bancs pour un meilleur enseignement; quelle leadership adopter selon les

dynamiques d'un groupe classe: leadership autoritaire ou leadership démocratique. Nous savions cela. Mais voir Zadi enseigner, entendre Zadi qui enseigne, réduisait toutes ces théoriques à ce qu'elles sont: des théories, une plante sans sève. Zadi nous donna une autre conception de l'enseignement.

Enseigner avec Zadi, c'était amener le cœur de l'apprenant à palpiter selon la sonorité des phonèmes qui sortent de la bouche de l'enseignant.

Enseigner avec Zadi, c'était amener l'apprenant à se sentir éclore à une nouvelle ère. Et la puissance des paroles du professeur faisait de l'amphithéâtre une cathédrale que de nombreux étudiants prenaient d'assaut, qu'ils fussent ou non de l'année de Licence.

L'enseignement zadiéen avait la chaleur d'un conte, et l'ouïe de celui qui l'écoutait, reprenait la membrane des jours où ce dernier était enfant.

L'enseignement zadiéen est un arc et l'apprenant un jeune chasseur qui reçoit cet arc. L'arc ne sera pas seulement celui du poète, le *dodo* (arc musical), il sera aussi celui du *Simbon*.

Sous d'autres cieux, on dirait que l'enseignement l'enseignement zadiéen est le trait de Paris Alexandre qui touche Achille au talon, en plein dans la vulnérabilité, de l'invulnérable.

L'enseignement zadiéen enlève à l'apprenant l'habitude passive de se nourrir du poisson sans savoir d'où il provient; l'enseignement zadiéen donne la canne pour que l'on se mette à pêcher soi-même. À obtenir pour soi-même, cette nourriture de l'esprit qui est le savoir. Et ayant réussi à faire cela, à pouvoir évaluer soi-même aussi ce qu'on a accompli.

L'enseignement zadiéen c'est alors cette méthode d'évaluation où l'apprenant était partie prenante du processus. Zadi discutait de votre prestation avec vous. Lui, le Maître, et vous, l'élève, analysiez ensemble les forces et les faiblesses de votre travail. Et tous les deux vous vous accordiez sur la note que vous méritiez.

Je n'eus pas l'opportunité, à l'instar de mes compagnons de l'ENS d'alors, de mettre en pratique cette méthode d'enseignement dans un établissement secondaire en Côte d'Ivoire.

Depuis huit ans, à l'École pour l'Europe de Parme, fier mais souffrant la solitude d'être si seul ici en Italie un ancien élève du Maître,

je fais mes cours de français en m'inspirant de ce que Zadi m'avait dit.

Je voulais rappeler que comme Zadi, je suis originaire de l'ouest ivoirien. Nous sommes tous les deux membres du grand groupe ethnique Kru. Il est Bété et moi je suis Guéré. Quand nos deux cultures se rencontrèrent, la mienne apporta à celle de Zadi un genre poétique que les Bété nommeront plus tard le *tohourou*. Le *tohourou* ou l'art de l'enseignement de la parole.

Le Bété fut reconnaissant au Guéré pour avoir été à un moment de son histoire un "maître". Mais puisque l'histoire peut être quelques fois cyclique, il se trouve que le Bété que Zadi est, est devenu aujourd'hui, à son tour un Maître du Guéré que je suis. Et quel Maître!

À Parme donc, depuis huit ans, le Guéré que je suis, est enseignant dans une classe composée de petits Européens et de petits Africains. Je mets en pratique l'enseignement zadiéen.

Je le mets en pratique à travers la vie que je donne aux mots que j'utilise durant mes cours. Je le mets en pratique à travers le choix de livres à lire. Je le mets en pratique donc, en faisant lire à mes élèves en même temps la trilogie de Pagnol et *L'enfant noir* de Camara Laye. Je le mets en pratique en les amenant à réciter par cœur les textes du *Prophète* de Gibran, et les poèmes de Ronsard, et je ne lis pas plus de deux pièces de Molière sans qu'ils ne lisent *Trois prétendants un mari* de Guillaume Oyono M'bia. Et tout cela à la sauce de *Le racisme expliqué à ma fille* de Ben Jelloun.

Je le mets en pratique dans un monde où il faut, comme du temps où Zadi était instituteur, raconter l'histoire des hommes afin que les préjugés s'estompent.

Je le mets en pratique avec la force de réveiller chez mes élèves l'humanisme que continuent à couvrir, les cendres encore chaudes de l'esclavage, de la colonisation et d'autres pratiques telles le racisme, l'antisémitisme, l'intégrisme.

Je le mets en pratique à travers l'évaluation de leurs travaux qui, pour la pensée zadienne est moins le travail sur la copie en face du professeur que toute l'histoire de l'apprenant et de sa relation avec celui qui l'enseigne.

Suis-je en train de porter la voix de mon Maître aussi loin que je veux pour lui exprimer ma gratitude?

Suis-je en train de porter sa voix aussi haut qu'il faut afin qu'il  
l'entende même dans l'au-delà où il m'écoute?

«Les morts ne sont pas morts». *Dixit* Birago Diop.

## Bernard Zadi, une figure de la jeunesse ivoirienne

Frédéric Grah Mel

### *Résumé*

Combien de gens savent que Bernard Zadi Zaourou a été une des victimes de ce qu'on a appelé en Côte d'Ivoire les "faux complots de Félix Houphouët-Boigny"? Presque personne. Pourtant, ni sa création littéraire ni ses vues idéologiques ne sont sans rapport avec cette expérience douloureuse de sa vie. Qui était-il en 1964, à l'époque de son arrestation? Comment et pourquoi s'était-il trouvé mêlé, alors qu'il n'était qu'un tout jeune homme, aux affres de la prison politique? C'est à ces questions que ce texte tente d'apporter des réponses.

### *Mots-clé*

Zadi Zaourou, Bernard; jeunesse; prison; politique; création littéraire.

### *Abstract*

How many people know that Bernard Zadi Zaourou has been a victim of what is called in Côte d'Ivoire the "untrue plots of Houphouët-Boigny"? Almost nobody. That ignorance is absolutely surprising because neither Zadi's literary creation nor his ideological views are without link with this painful experience of his life. Who was Bernard Zadi in 1964, when he was arrested? How and why a so young man has been involved in the torments of the political prison? This text tries to answer these questions.

### *Keywords*

Zadi Zaourou, Bernard; Youth; Prison; Politics; Literary Creation.

---

Pendant la grande crise politique qui a secoué la Côte d'Ivoire de 1963 à 1967, quelque 150 personnes ont été arrêtées et expédiées en prison, accusées d'avoir trempé dans ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler les "faux complots de Félix Houphouët-Boigny". Le président Houphouët avait jeté son filet loin puisque, parmi ces personnes, se trouvaient une dizaine d'élèves et étudiants. Un jeune homme de 26 ans figurait au nombre de ces derniers. Il avait pour nom Bernard Zadi Zaourou.

De ce moment de sa vie, on ne sait rien ou presque. Pourtant, sa création littéraire tout comme les vues idéologiques qui fonderont

plus tard son attitude politique ne sont pas sans rapport avec cette expérience.

Qui était ce prévenu si tendre? Comment s'était-il retrouvé dans l'enfer de ces complots? Pourquoi figurait-il, prisonnier inattendu, au milieu de cette tragédie? Voici les trois questions auxquelles, en tant qu'auteur d'une biographie de Félix Houphouët-Boigny, je voudrais tenter d'apporter quelques réponses.

Si nous l'abordons d'après le petit *Aperçu bio-bibliographique* des écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens de Richard Bonneau, nous découvrons que Bernard Zadi Zaourou était un jeune homme qui n'avait pas suivi un cursus scolaire linéaire. Il avait interrompu ses études après la classe de Première et avait travaillé tour à tour au Collège d'orientation du Plateau comme pion, puis à l'EECI à Abidjan, puis à l'ORSTOM à Adiopodoumé. Son premier bac, c'est en candidat libre qu'il l'avait passé<sup>1</sup>.

Après la réussite à son second bac en juin 1961, deux parents qui étaient revenus de la guerre d'Indochine avec des grades d'officiers de l'armée française, le capitaine Tessia Koré et le lieutenant Gbaza Zadou, convainquent le jeune Zadi Zaourou d'embrasser la carrière des armes. Il obtient même, au mois d'août 1961, une bourse du ministère de la Défense de Côte d'Ivoire pour préparer, à l'école *La Corniche* de Strasbourg, le concours d'entrée à Saint Cyr.

Mais c'était une époque où il était littéralement dévoré par le prosélytisme culturel. Il venait de créer un club littéraire qui s'appelait le Club de la Jeunesse de Côte d'Ivoire pour les Lettres et les Arts (CJCILA)<sup>2</sup>, et il était dévoué, jusqu'au don de soi, au succès de ce nouveau-né.

Le CJCILA s'était donné pour objectif d'exhumer les traditions africaines et de les remodeler pour les réintroduire dans la consommation culturelle de la nouvelle Côte d'Ivoire. Cela passait par la mise en œuvre d'un vaste programme d'activités, qui comprenait des spectacles de chorégraphie africaine, des concerts de musique traditionnelle, des tournées de recherches sur des aspects précis des cultures ivoiriennes, des conférences et des séminaires sur les valeurs

---

<sup>1</sup> R. Bonneau, *Écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens, Aperçu bio-bibliographique*, p. 159.

<sup>2</sup> Le CJCILA est devenu plus tard l'AJCILA: l'Association de la Jeunesse de Côte d'Ivoire pour les Lettres et les Arts.

culturelles du monde noir. Les Ivoiriens connaissent tous aujourd'hui les "maquis" où ils peuvent retrouver à tout moment le meilleur de la cuisine de leurs villages. Ils y vont sans imaginer la détermination qu'il avait fallu pour imposer ces restaurants, à une époque où la restauration urbaine était exclusivement de type européen. Les "maquis", qui n'ont pas reçu ce nom par hasard, sont un exemple concret des conquêtes que la société ivoirienne a réalisées grâce à la patiente détermination d'initiatives et d'organisations comme le CJCILA.

Au moment où justement, en ce mois d'août 1961, on cherchait partout à Abidjan Bernard Zadi pour le mettre en route pour Strasbourg, il était dans les montagnes de Biankouma, en pays Toura, avec une poignée d'amis – Léon Zokro, Noël Kangah, Bossé Ouakouboué, Mlle Assana Ouattara, devenue aujourd'hui Mme Assana Sangaré – pour des recherches de terrain, dans le cadre des activités du CJCILA<sup>3</sup>.

N'étant plus parti pour l'école militaire préparatoire, Bernard Zadi a le temps de se consacrer à la diffusion de la culture. Les témoins de cette époque le disent habité par la foi des apôtres. Il leur semblait avoir la force pour soulever les montagnes. Pour installer le Club littéraire, il s'était déplacé dans tous les collèges et lycées de Côte d'Ivoire. Le jeudi après-midi était un temps de liberté dans tous les établissements secondaires. C'était le moment qu'il choisissait pour se présenter aux élèves, dans une ville et une école toujours différentes. Et partout, il chantait les bienfaits de l'art, de la poésie, du théâtre. Et partout, cela avait été un incroyable succès. Dans un entretien que j'ai eu avec lui le lundi 29 septembre 2008, il me confiait: «Le CJCILA a pris comme un brasier dans la masse de la jeunesse scolaire»<sup>4</sup>.

Au début de l'année 1963, le père de Bernard fait partie des toutes premières personnes interpellées dans le cadre des complots dont Houphouët-Boigny fait grand bruit. Cette nouvelle plonge le fils dans un choc profond. Elle lui fait ressentir un dégoût total pour la vie. C'est Alphonse Adjoussou Koffi, surveillant général au Lycée classique d'Abidjan, qui lui jette une bouée de sauvetage, en le fai-

---

<sup>3</sup> Entretien avec l'auteur, le lundi 29 septembre 2008.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

sant affecter comme professeur au Collège d'agriculture de Bingerville.

Là, Bernard Zadi installe le siège du CJCILA et relance les activités de cette organisation. Il se souviendra devant moi, à propos de cette époque, d'un débat passionné que le Club avait organisé sur les origines et la portée idéologique de la pièce d'Amon d'Aby *La couronne aux enchères*.

Avec le temps, le jeune homme reprend goût à la vie. Il est vrai que son père a été relâché en avril 1963, après les premiers interrogatoires des personnes interpellées. À la rentrée scolaire d'octobre 1963, il s'inscrit en propédeutique au Centre d'Études supérieures d'Abidjan, l'établissement qui servira de pépinière à l'université nationale de Côte d'Ivoire.

Les étudiants du Centre étaient alors logés dans le petit immeuble bleu de trois étages, que l'on appelle aujourd'hui le "Bloc Célibataire", en face de la Pharmacie de Cocody. C'était là que vivait le jeune homme. Et c'était là qu'il serait interpellé un matin, dans les tout premiers jours de février 1964.

Que lui reprochait-on? Bernard Zadi s'était rendu suspect aux yeux du pouvoir pour deux raisons : d'abord en tant que fondateur du CJCILA, ensuite en tant qu'adepte du MIL.

Voyons d'abord en quoi le Club de la Jeunesse de Côte d'Ivoire pour les Lettres et les Arts l'exposait aux foudres du pouvoir. Les jeunes de sa génération sont ces «enfants à tête courte» auxquels Senghor reprochait, dans son livre *Chants d'ombre*, de «décliner la rose et (leurs) ancêtres les gaulois»<sup>5</sup>. Encore au lendemain de la longue nuit coloniale, ils n'étaient éduqués que dans le mépris de leur environnement, le rejet des valeurs culturelles africaines et, d'une certaine façon, la haine d'eux-mêmes. Parce que l'éducation était massivement aux mains de coopérants français qui ne pouvaient rien enseigner mieux que les modèles occidentaux, parce que les programmes scolaires eux-mêmes étaient très peu orientés vers la connaissance et la transmission des cultures nègres, la politique générale des États africains semblait avoir pour but d'aboutir au divorce des citoyens avec eux-mêmes.

---

<sup>5</sup> Voir le poème "Message" dans *Chants d'ombre*.

C'était une situation que Bernard Zadi désapprouvait au plus profond de lui-même. En veut-on une preuve? Voici l'avant-propos qu'il a rédigé pour sa pièce de théâtre *L'œil*. Il n'y trouve pas de terme plus fort que celui de "crime" pour qualifier la politique en général, la politique culturelle en particulier, appliquée dans les pays africains. Il écrivait:

Confessera son crime à la face de la tribu, celui-là seul qui aura, par quelque maléfice, inhibé la douce, lente et patiente montée de la sève, le long cheminement de la sève salvatrice depuis le bourrelet des pivotantes jusqu'aux vertes luminosités des frondaisons<sup>6</sup>.

Empruntant ensuite le ton le plus outré, il poursuivait dans des accents dignes du poète malgache Jacques Rabemananjara:

Pourquoi (...) faudrait-il qu'à tous les prix, cette génération nôtre danse pour son tour de danse un rythme, un pas qui ne lui soit pas propre? L'essentiel n'est-il pas de voir le cercle s'élargir, vibrer, se liquéfier, puis ruisseler pour conquérir au comble de son délire tout l'espace qui lui est dû?<sup>7</sup>

Dans les activités du CJCILA, c'étaient ces vues que Bernard Zadi poussait en avant. Ignorait-il qu'il faisait alors de la politique? Certes, il n'avait pas monté un cabinet fantôme prêt à arracher au président Houphouët, par les urnes ou par un putsch, le pouvoir d'État. Sa démarche n'en représentait pas moins quelque chose de politique, dans la mesure où, pour être culturelle, elle s'opposait et s'attaquait de front au projet de l'Ivoirien robot auquel les pouvoirs publics entendaient donner corps. Dans une interview donnée à *Fraternité Matin* le 29 février 1972, à l'occasion des dix ans du Club littéraire, Paul Danon, alors président, invoque la nécessité de «la reconversion des consciences» à laquelle il avait fallu faire face jusque-là<sup>8</sup>. Il ne croyait pas si bien dire. Il touchait même du doigt, en réalité, ce qui avait donné tout son sens au CJCILA de Bernard Zadi. Or comment ce

---

<sup>6</sup> *Les sofas*, suivi de *L'œil*, p. 67.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> "Avant les journées culturelles de l'AJCILA, M. Paul Danon répond à quatre questions", in *Fraternité Matin*, 29 février 1972, p. 7.

dernier pouvait-il se fixer un tel objectif, la reconversion des consciences, et espérer échapper aux foudres du régime ivoirien?

Il y a une seconde raison à l'arrestation de Bernard Zadi en février 1964. Si sa détermination à remettre l'Ivoirien du futur debout sur ses deux pieds avait suffi à tout expliquer dans ce qui lui était arrivé, c'était toute la direction du CJCILA qui aurait été incarcérée. Or le Club avait fait connaître des jeunes qui avaient mené, avec une audace semblable à celle de Bernard, le même combat que lui, sans s'être retrouvés, comme lui, dans le viseur du pouvoir d'Abidjan. Des hommes comme feu Noël Kangah ou Antoine Hauhouot Asseypo avaient été des animateurs actifs du Club. Ils n'avaient été sujets à aucune inquiétude. Pourquoi donc particulièrement Bernard Zadi Zaourou?

Parce que, en plus de son engagement sur le champ de la culture, déjà dangereux aux yeux du pouvoir, Bernard était adepte d'une organisation d'opposition politique clandestine qui s'appelait le MIL. C'est une organisation dont l'histoire est, paradoxalement, totalement ignorée aujourd'hui en Côte d'Ivoire.

Houphouët, lui, connaissait la capacité de nuisance de cette formation. Il n'ignorait pas qu'elle avait fait partie des ruisseaux qui avaient progressivement grossi le grand fleuve de ses opposants. Il fait état du MIL une fois, et deux fois de son journal *Le pilon*, dans le discours fleuve qu'il a prononcé, de 17h à 23h30 le 26 octobre 1969, à la fin des toutes premières Journées du dialogue.

Qu'était ce mouvement à l'appellation si insolite? Le MIL, acronyme de Mouvement Ivoirien de Libération, fait partie d'une nébuleuse d'organisations de Côte d'Ivoire qui n'avaient pas pardonné à Houphouët-Boigny le "désapparement" du 18 octobre 1950, qui considéraient qu'au lieu de prendre ce chemin, le leader ivoirien aurait dû affronter l'impérialisme par tous les moyens, y compris par celui de la guerre, et qu'en optant pour une approche différente, il avait changé d'objectif stratégique, il avait plié l'échine, il avait trahi, il devait être combattu.

Bernard Zadi, jeune, consigné à la périphérie d'un mouvement qui était tenu à des règles de précaution strictes du fait de la clandestinité, ne savait pas grand-chose du MIL, en dehors de l'opposition déterminée de cette organisation à la nouvelle stratégie d'Houphouët.

Encore en 2008, hormis un Désiré Tanoé qui s'était présenté à lui à visage découvert, Bernard ne pouvait que conjecturer la liste des camarades qu'il croyait avoir appartenu au mouvement, citant devant moi, sous réserve de vérification, les noms de Oulaï Tiabas, Angèle Gnonsoa, Francis Wodié, Doudou Salif, Abdoulaye Fadiga, Koné Ibrahim, Memel Foté, Auguste Daubrey, Oupoh Oupoh, Tchétché Lebbé, Christophe Wondji, peut-être Nguessan Zoukou. Il s'est souvenu, toujours devant moi, qu'on lui parlait, que Désiré Tanoé lui avait parlé, en ces années d'initiation, de *La Maison* dans laquelle il n'était pas seul, mais solidaire de tout un ensemble de camarades désireux, comme lui, de voir la Côte d'Ivoire prendre en main sa destinée<sup>9</sup>.

Pourtant, ce n'était pas parce que sa connaissance du MIL était relative qu'il resterait insensible à cette structure. La désapprobation du désapparentement correspondait à sa propre vision des événements, et cela suffisait pour qu'il s'engageât de ce côté-là.

Quand il avait fondé le CJCILA, toute son action se situait en droite ligne de ces considérations. Il avouait lui-même en 2008, un brin amusé: «Le CJCILA était en fait un mouvement de la jeunesse anti-impérialiste, déguisé sous le manteau des arts et lettres. Or on ne pouvait parler de l'impérialisme sans parler de la France»<sup>10</sup>.

Houphouët, comme il l'avait clairement laissé percevoir dans son discours du 26 octobre 1969, n'ignorait rien des activités du MIL. Il avait toujours été connu pour être un homme politique éminemment renseigné. Dans le cadre des confidences qui lui étaient fournies sur le MIL, sans doute avait-il été informé de l'activisme d'un jeune homme appelé Bernard Zadi. Sans doute avait-il pu observer la collusion qui se dessinait entre le CJCILA et le MIL, par la personne de ce Bernard Zadi interposée. Il ne pouvait rester sans redouter un homme, dût-il être un jeune homme, dont l'action, semée dans les écoles secondaires, avait progressivement gagné l'université et même les milieux civils intéressés par le sort des cultures africaines. Il ne pouvait ne pas sentir le danger qu'annonçait cette action par rapport à certains objectifs de son œuvre politique.

---

<sup>9</sup> Entretien avec l'auteur, le lundi 29 septembre 2008.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Ce constat lui donnait les raisons d'une intervention pour freiner l'audace de Bernard Zadi, pour frapper celui qui portait à bout de bras toute la négation de sa politique. En agissant ainsi, il avait pour mobile non pas un complot qui n'avait jamais été ourdi, mais l'anticipation qui est une des règles cardinales de toute bonne politique.

Dans tous les cas, voilà le jeune Bernard Zadi à Yamoussoukro, en ces tout premiers jours de février 1964. Arrivé un après-midi dans le village natal du président Houphouët, en compagnie de deux inspecteurs de police, il se souvient d'avoir été accueilli par une armée de miliciens qui ne prononçaient pas un traître mot de français. Il est immédiatement jeté dans une cellule où il se retrouve en isolement total.

Cela va durer un mois. C'est un mois pendant lequel le nouveau venu est soumis à un régime de réclusion absolue, de silence forcé, d'absence de toute communication. N'ayant droit à aucune visite, aucun contact, aucun livre, il pense d'autant plus à sa bibliothèque personnelle qui comptait déjà une centaine d'ouvrages, soigneusement rangés dans sa petite chambre de la cité universitaire. Plus jamais, m'a-t-il confié, atterré, il ne les reverrait après son arrestation<sup>11</sup>.

Les trois mois suivants, il les passe dans une cellule à plusieurs, où il reconnaît notamment Kouamé Binzème parmi ses compagnons d'infortune.

De cette deuxième cellule, il est jeté dans une troisième, où il séjourne avec ceux qu'on appelle les "vigoureux": Jean-Baptiste Mockey, ancien ministre de l'Intérieur et ancien ambassadeur de Côte d'Ivoire en Israël et à Chypre, Jean Konan Banny, ancien ministre de la Défense nationale et du Service civique, Camille Gris, ancien ministre du Travail et des Affaires sociales, Kacou Aoulou, ancien ministre de la Construction et de l'Urbanisme, Tidiane Dem, ancien ministre de la Production animale. «Séry Koré, mon oncle, venait de quitter cette cellule, mais Binzème nous y a rejoints, m'a-t-il précisé lors d'un entretien que j'ai eu avec lui le mardi 14 octobre 2008. Là étaient également le sous-préfet Moriba Koné, Abiyou, un chef du canton Nékédi,

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

et un chef de tribu, tous les deux de la région de Gagnoa. Il y avait encore un inconnu et trois karamokos»<sup>12</sup>.

Il avait ajouté ce jour-là, après un soupir: «J'entends encore Kacou Aoulou s'en vouloir d'avoir supervisé les travaux de la prison d'Assabou quand il était ministre de la Construction. Il n'arrêtait pas de maudire, comme il disait, "cette maison du diable".» Puis encore: «C'est à Assabou que j'ai connu le père de Laurent Gbagbo. J'ai été appelé à deux instructions, et la première fois, j'étais attaché à la même menotte que lui. De là est née une amitié entre lui et moi qui a duré jusqu'à sa disparition»<sup>13</sup>.

Au mois d'octobre 1964, Bernard Zadi est transféré à Dimbokro. Là, son point de chute est une cour où ne se trouvent que des militaires, officiers et sous-officiers. Il saura assez rapidement que dans la cour voisine, ont été également transférés Joachim Boni et Frédéric Ablé, et que, dans un autre camp de Dimbokro, viennent d'arriver deux figures qui lui sont chères: Désiré Tanoé, étudiant d'Abidjan comme lui mais qu'il considérait comme son "maître" depuis que l'homme l'avait entraîné au MIL, et Ngo Blaise, une des authentiques idoles de sa jeunesse.

À Assabou et Dimbokro, il passe au total douze mois. Il fera partie des étudiants qui seront libérés le 7 janvier 1965, à l'issue des trois journées d'échanges connues sous le nom des "Trois glorieuses", organisées, à l'initiative d'Houphouët, entre le gouvernement ivoirien et une délégation de l'UNEECI-France conduite par M. Doudou Salif.

La veille de cette libération, on le ramène à Yamoussoukro, et c'est à ce moment seulement qu'il sera mis en contact, pour la première fois, avec Désiré Tanoé, et rencontrera également le groupe des étudiants de France arrêtés eux aussi pour les mêmes "menées subversives", pendant les grandes vacances de l'année 1964. Il y avait notamment Gbaka Otro, feu Emissah Kobinan et son frère Jacques Kobinan, Konan Kouakou Charles alias Charles Nokan, Emou Koffi, Jean Badia.

Durant nos entretiens de 2008, Bernard Zadi regardait cette expérience, habité par deux sentiments contradictoires. La prison avait d'abord été, pour lui, un grand moment d'exaltation.

---

<sup>12</sup> Entretien avec l'auteur le mardi 14 octobre 2008.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

J'ai vécu la prison, me disait-il, comme un bon chrétien ou un bon musulman vivrait, après la mort, la rencontre avec son Dieu. J'y ai trouvé en effet toutes les personnes qui étaient les idoles de ma jeunesse. Désiré Tanoé était quelqu'un qui nous faisait copier, dans des cahiers, des livres entiers que nous devions lire. J'éprouvais pour lui une véritable fascination, et il était là. Étaient également là Auguste Daubrey, Fadiga Abdoulaye, Samba Diarra, et mes cousins officiers Tessia et Zadou. Pour rencontrer les gens que j'admirais, je ne pouvais pas rêver mieux. Nous avions des tas de canaux pour communiquer. Et j'en suis sorti plus fort qu'en y entrant. J'étais trempé. J'en suis sorti avec une conscience plus forte de mes devoirs par rapport à la lutte...<sup>14</sup>

La prison avait été également une épreuve effroyable. Il avouait:

J'ai été aussi blessé par la cruauté de cette détention. La torture était permanente et impitoyable. On entendait des hurlements dans l'arrière-cour et, soudain, une porte s'ouvrait, et on jetait la personne qu'on venait de brutaliser ainsi. Les privations étaient absolues: pas de livre, pas de moyens d'écrire; même l'emballage du savon était retiré pour qu'on ne s'en serve pas comme feuille de notes. La lumière restait parfois allumée deux ou trois jours de suite. La nourriture était pauvre, très pauvre. L'eau qui était servie à boire était douteuse. Encore les jeunes pouvaient s'en accommoder, mais les vieux s'exposaient à de graves ennuis de santé en consommant une eau aussi malsaine. D'ailleurs beaucoup sont morts, après la libération, des suites des mauvais traitements qu'ils ont subis. On ne retient aujourd'hui que la mort de Boka. Elle a été le summum. Mais qui peut donner le chiffre de ceux qui sont morts des suites de cette terrible épreuve?<sup>15</sup>

Bernard Zadi est donc libéré le 7 janvier 1965. Immédiatement il se retire à Daloa, chez son frère aîné qui était, dans cette ville, le directeur régional du Génie rural. Il est interdit de sortie du territoire, et c'est une restriction que se plaît à lui rappeler un de ses grands cousins, le célèbre directeur de la Sûreté nationale Goba Pierre. Il restera sept mois dans la capitale du Centre-Ouest.

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

Au mois de juillet 1965, son frère prend le risque insensé de l'envoyer continuer ses études en France. Le voyage est évidemment clandestin. Bernard part jusqu'à Ouagadougou par le train. Il revient à Bobo-Dioulasso, se rend à Sikasso puis à Bamako en car, avant de rejoindre Dakar à nouveau par le train. Il passe ainsi deux mois pour rejoindre la capitale du Sénégal, au départ d'Abidjan. De là, il embarque sur le *Foucauld* pour Marseille où, au bout d'une semaine de traversée, il est accueilli avec joie par une phalange de parents et d'amis : Oupoh Oupoh, Christophe Wondji, Bouah Bi Kouahou, Tchetché Lebbé, Diopoh Germain.

De la cité phocéenne, ces proches le conduisent à Toulouse où se trouve celui que tous lui annoncent comme le "*doyen*": Barthélémy Kotchy. Cette excursion dans la ville rose ne sera pas sans conséquence dans les vues intellectuelles et politiques du nouveau-venu.

C'est là – m'a-t-il révélé – à la table de Kotchy, que j'ai découvert le Césaire poète. J'étais un fanatique de Senghor, et mes hôtes ne jureraient que par Césaire. C'était lui, le vrai père de la négritude. On ne savait rien de ce mouvement tant qu'on n'avait pas lu Césaire. J'avais compris qu'il me fallait me précipiter sur le poète martiniquais, et me mettre à niveau sans délai<sup>16</sup>.

Inutile de rappeler que la connaissance de cet écrivain ne s'est pas arrêtée à sa simple lecture. Bernard Zadi lui consacra en 1974 sa thèse de 3<sup>ème</sup> cycle. Il entreprendra, dans ce travail, une étude comparée des procédés de création chez un authentique maître de l'écriture, le poète moderne Aimé Césaire, et un authentique maître de l'oralité, le poète paysan Gbaza Madou Dibéro, originaire du village de Klissérayo près de Guibéroua.

En quoi ce même voyage de Toulouse a-t-il influé sur les vues politiques de Bernard Zadi? Il m'a raconté que, en longeant un jour une rue de la ville, un de ses hôtes lui montre une maison et claironne que là sont enfermés tous les documents du MIL. «La légèreté avec laquelle on pouvait ainsi exposer et donc compromettre un mouvement qui était clandestin, avait-il commenté, m'avait sidéré.»<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Mais s'il accuse le coup, il n'en laisse rien paraître. Arrivé plus tard à l'université de Strasbourg où il a choisi d'effectuer ses études, il s'aperçoit que les adeptes locaux du MIL ne lui montrent guère plus de rigueur dans leur comportement politique. Il est en particulier outré de voir qu'ils exigent de lui une carte de membre comportant toute une série de renseignements et même une photo. Une carte de membre était une preuve dont on n'avait pas eu besoin pour le jeter en prison. Fallait-il vraiment, après les affres qu'il venait de vivre, qu'il produisît un document de cette nature, que l'on pouvait à tout moment brandir contre lui?

Ces menus constats lui firent déplorer une certaine naïveté dans le militantisme de ses camarades de France. Il craignit chez eux une tendance à l'aventurisme, qui l'incita à prendre un peu de recul vis-à-vis de leur MIL. En fin de compte il décida, après mûre réflexion, de poursuivre la lutte contre l'impérialisme, mais à travers une autre structure, moins ostentatoire, moins imprudente, plus efficace. C'est ainsi qu'il ira créer, durant l'année universitaire 1967-1968, avec les camarades Zokro Léon et Bossé Ouakouboué, le Groupe de Montpellier, du nom de la ville où s'est tenue la réunion constitutive de cette nouvelle organisation.

Le Groupe de Montpellier ne posera pas d'actions particulièrement notables, mais pour Bernard, la fébrilité est sans limite. Pendant la grande crise universitaire qui met la France entière en transe en mai 1968, il est débordant d'activités. On le voit même président du Comité Tiers-Monde de Strasbourg, et c'est une responsabilité qui le propulse souvent à la tête de marches et de diverses autres manifestations.

Est-il juste, comme on le laisse entendre souvent, de prendre pour des contrecoups du mai 68 français les agitations estudiantines qui ont secoué en 1969 les universités de Dakar et d'Abidjan? Sur les mouvements qui ont eu lieu à Abidjan en mai 1969, je ne peux pas produire une autre référence que la seule qui existe en ce moment, le compte-rendu donné par Laurent Gbagbo dans son livre *Côte d'Ivoire Pour une alternative démocratique*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> *Côte d'Ivoire. Pour une alternative démocratique*, pp. 93-102.

Lorsqu'après ces agitations, l'université d'Abidjan retrouve son calme à la rentrée d'octobre 1969, un certain nombre des protagonistes reçoivent une bourse du gouvernement ivoirien pour aller continuer leurs études en France. Laurent Gbagbo est du nombre.

À Paris, les étudiants ivoiriens de France décident de rencontrer ces nouveaux venus, pour entendre de leur bouche le récit de ce qui s'est passé à Abidjan. Une grande réunion est convoquée à la Porte dorée, à laquelle prennent part tous les ténors du mouvement étudiant : Oulaï Tiabas et Doudou Salif, Oupoh Oupoh et Moriba Koné, Achi Séka et Mory Kéita, d'autres encore.

C'est cette réunion qui mettra Bernard Zadi en contact avec Laurent Gbagbo. Deux autres étudiants lui ont fait une excellente impression, Assoa Adou et Stanislas Aka Eba. Il donne tout pour les convaincre de s'inscrire à Strasbourg. Les deux derniers le suivront. Laurent Gbagbo choisit de s'inscrire à Paris. Avec les trois cependant, s'établit un commerce intellectuel assidu. «Laurent est venu nous voir souvent, m'avait dit Bernard. Je me souviens d'une lettre qu'il m'a envoyée après un séjour à Strasbourg où il avait fait la rencontre de Dominique Lambert, une amie qui était une communiste aguerrie. Il écrivait: "Je vois à présent la route à suivre"»<sup>19</sup>.

Certes il y avait eu le Groupe de Montpellier, mais c'est avec les étudiants venus d'Abidjan que Bernard Zadi posera les véritables jalons de l'action politique post-MIL, celle qui décidera du futur. Avec Gbagbo, Assoa Adou, et un camarade qui porte le nom de "*Le puissant Traoré*", il crée une structure qui s'appelle la Cellule fondamentale (CF).

La CF – m'avait-il indiqué – a été conçue pour engendrer une organisation entière. J'ai expliqué à mes camarades qu'on ne pouvait rien obtenir sans une organisation rigoureuse, un parti. Assoa, sa femme, Gervais Morokro et Aka Eba formaient la CS, la Cellule de Strasbourg, noyau de la CF à Strasbourg. Plus tard, Laurent Gbagbo et moi avons formé et consolidé la CF de Côte d'Ivoire (CFCI) avec Louis-André Dakoury-Tabley et Raymond Sibailly. Ce n'est pas un hasard si la cellule de Strasbourg n'était constituée que de camarades Akan et celle d'Abidjan de camarades Bété. Il fallait avoir entre nous une

---

<sup>19</sup> Entretien avec l'auteur le mardi 14 octobre 2008.

confiance absolue. La CF est l'œuf qui, plus tard, a donné naissance à l'USD, au FPI et même au PIT par le biais d'Assoa Adou. Son évolution était passée par une politique de recrutement hardie et par la formation de militants de toutes origines. C'est à cette période que j'ai recruté Simone Ehivet, aujourd'hui Première dame de Côte d'Ivoire, Boni Kouadio, et bien d'autres encore<sup>20</sup>.

Lorsque tous les membres de la CF se retrouvent à Abidjan, ils décident, après maintes tractations, de créer une nouvelle entité qu'ils baptisent du nom de "L'Organisation", et la CF devient la direction secrète de cette structure:

Au stade où nous étions, m'avait expliqué Bernard, la force d'Houphouët-Boigny était dans l'inorganisation de la gauche. Il nous fallait donc nous organiser rigoureusement. Et j'ai proposé ce nom de "L'Organisation" en espérant qu'il fût tout un programme, qu'il fût capable de nous conditionner mentalement. Il y avait une seconde raison à la base du choix de ce nom. Nous voulions faire diversion sur l'existence de la structure, et j'ai pensé qu'une bonne façon d'y arriver était de lui donner un nom qui ne permette pas à la police de l'identifier du tout<sup>21</sup>.

Bernard Zadi aura été, ainsi, de tous les combats qui, très tôt, ont opposé la jeunesse ivoirienne à Félix Houphouët-Boigny et l'ont préparée à assumer la relève du premier chef d'État de la Côte d'Ivoire. La prison n'a pas été pour lui la seule épreuve vécue durant cette épopée<sup>22</sup>. Il a été, à la fin de sa vie, un homme qui a sacrifié tout ce qu'il aurait pu accumuler, à l'idéal d'un pays culturellement réconcilié avec lui-même et comptant sur ses propres ressources pour assurer son développement.

L'intérêt précoce aux valeurs de civilisation de l'Afrique n'a cessé de nourrir sa réflexion et sa création. Sans doute Mme Agnès Monnet

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Il faut d'ailleurs rappeler qu'il a encore été incarcéré en 1990, dans le cadre des mouvements syndicaux qui avaient rudement opposé cette année-là les enseignants du supérieur au gouvernement.

n'avait-elle pas tort d'invoquer à son égard «un Prométhée de la poétique négro-africaine».

Quand il a avancé en âge, l'expérience de l'engagement politique semble avoir été moins féconde. Du moins n'autorise-t-elle aujourd'hui que des interrogations : qu'est-ce qui l'a éloigné de ses camarades du temps de la jeunesse au moment où, le multipartisme ayant été rétabli en Côte d'Ivoire, ils pouvaient exprimer leurs convictions politiques à visage découvert? Pourquoi n'a-t-il pas été là, quand ceux-ci accédaient enfin au pouvoir? Quelle force majeure l'a amené à se retrouver à l'écart, au moment où sa place devait être le centre? Ce sont des questions auxquelles, lui-même étant partisan sans avoir tout dit, ses proches, ses compagnons de route et ses disciples devraient contribuer à apporter de la lumière, pour permettre que nous ayons une connaissance plus complète de l'une des figures les plus riches de la jeunesse ivoirienne combattante d'hier.

### *Bibliographie*

- Bonneau, Richard. *Écrivains, cinéastes et artistes ivoiriens, Aperçu bibliographique*, Abidjan – Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1974.
- Senghor, Léopold Sédar. "Le Message", dans *Chants d'ombre*, dans *Poésie complète*, édition critique, Pierre Brunel coordinateur, Paris, CNRS Éditions, 2007, pp. 22-23 (Planète libre, 1).
- Zadi Zaourou, Bernard. *Les Sofas*, suivi de *L'Oeil*, Paris, P. J. Oswald, 1975 (Théâtre Africain 26); rééd. L'Harmattan, Paris, 1983 (Encres noires).
- Danon, Paul. "Avant les journées culturelles de l'AJCILA, M. Paul Danon répond à quatre questions", in *Fraternité Matin*, 29 février 1972, p. 7.
- Gbagbo, Laurent. *Côte d'Ivoire. Pour une alternative démocratique*, Paris, L'Harmattan, 1983.

