

# RiMe

Rivista dell'Istituto  
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISSN 2035-794X

numero 9, dicembre 2012

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

Jacqueline Soupé Lou

DOI 10.7410/1014

**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 Tadjou	
<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

## 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.





