

# RiMe

**Rivista dell'Istituto  
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISSN 2035-794X

numero 2, giugno 2009

Le kaléidoscope linguistique  
dans le théâtre de Zadi Zaourou

Nataša Raschi

## **Direzione**

Luciano GALLINARI, Antonella EMINA (Direttore responsabile)

## **Responsabili di redazione**

Grazia BIORCI, Maria Giuseppina MELONI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,  
Isabella Maria ZOPPI

## **Comitato di redazione**

Maria Eugenia CADEDDU, Clara CAMPLANI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,  
Yvonne FRACASSETTI, Luciana GATTI, Raoudha GUEMARA, Giovanni GHIGLIONE,  
Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE,  
Sebastiana NOCCO, Anna Maria OLIVA, Riccardo REGIS,  
Giovanni SERRELI, Luisa SPAGNOLI, Massimo VIGLIONE

## **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 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**

Corrado LATTINI

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea: Luca CODIGNOLA Bo (Direttore)

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)  
c/o ISEM-CNR - Via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO (Italia)  
Telefono 011 670 3790 / 9745 - Fax 011 812 43 59  
Segreteria: [segreteria.rime@isem.cnr.it](mailto:segreteria.rime@isem.cnr.it)  
Redazione: [redazione.rime@isem.cnr.it](mailto:redazione.rime@isem.cnr.it) (invio contributi)

## Indice

Marco Atzori	
<i>L'identità della città contemporanea nel contesto economico globale</i>	5-11
Esther Martí Sentañes	
<i>L'empremta catalana en la cultura sarda. Història, institucions, art, llengua i tradicions populars</i> 	13-30
Simonetta Sitzia	
<i>Note sull'attività pastorale di Antonio Parragues de Castillejo, arcivescovo di Cagliari, negli anni 1559-1568</i>	31-46
Jean-François Plamondon	
<i>Exotisme et Touriste de bananes</i>	47-58
Veronica Cappellari	
<i>I mostri della guerra fra follia e morte: la rappresentazione del dramma libanese nell'opera teatrale di Abla Farhoud e Wajdi Mouawad</i>	59-84
Nataša Raschi	
<i>Le kaléidoscope linguistique dans le théâtre de Zadi Zaourou</i>	85-104

## Dossier

### La ricerca all'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea

a cura di Luca Codignola Bo

Giovanni Serreli	
<i>Vita e morte dei villaggi rurali in Sardegna tra Stati giudicali e Regno di 'Sardegna e Corsica'</i>	109-116
Alessandra Cioppi	
<i>Il costo della guerra nel Regno di Sardegna attraverso i libri del batlle general Jordi de Planella (1396-1399)</i>	117-130
Sebastiana Nocco	
<i>I progetti per le fortificazioni nella Sardegna moderna</i>	131-141

## Indice

- Luciano Gallinari  
*L'Italia e gli Italiani in Argentina tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Prospettive di ricerca a un anno dal Bicentenario dell'indipendenza (2010)* 143-171
- Giovanni Sini  
*Gli strumenti informatici di collaborazione nella ricerca e nello studio della Storia: prospettive e mutamenti* 173-192
- Luisa Spagnoli  
*Un percorso di ricerca per la comprensione del paesaggio: la prospettiva geografica tra logos e mythos* 193-205
- Grazia Biorci  
*Verso una pragmatica interculturale: l'espressione e l'interpretazione del disagio psicologico degli immigrati* 207-218
- Antonella Emina  
*De la littérature d'expression française de Léon-Gontran Damas à la littérature-monde* 219-230

## Le kaléidoscope linguistique dans le théâtre de Zadi Zaourou

Nataša Raschi

Tout auteur africain francophone «habite»<sup>1</sup> plusieurs langues, au moins c'est ce que cette littérature dévoile de manière plus ou moins explicite, une présence riche en xénismes, emprunts et interférences des langues d'appartenance et de la culture des racines. Pour cela, ce même écrivain est grandement ouvert à l'inspiration émanant de n'importe quelle forme de culture, pour arriver à en maîtriser la totalité des éléments dans leur rayonnement sémantique. Il exalte sa puissance d'anéantissement des distinctions trop nettes, des règles trop strictes et «nous fait ainsi pénétrer dans un univers plurilingue où, au sein d'une même langue, le français, l'auteur, à la manière d'un alchimiste, fait se rencontrer, se mélanger des variétés de langues différentes»<sup>2</sup>.

Dans l'univers francophone, on entend souvent parler de plurilinguisme évoquant le respect des différences et de l'égale dignité des peuples. Ce sont surtout les multiples expressions de la Francophonie qui assurent au patrimoine linguistique commun des ressources abondantes. Il est alors assez aisé de l'imaginer telle une porte ouverte vers l'enrichissement que peut produire le métissage culturel, le brassage des populations et une histoire faite de divers enchevêtrements.

Les représentations ordinaires de cette langue ont tendance à opposer le français de France aux français hors de France, opposition matérialisée par l'éloignement géographique et par une forme de distance symbolique incarnée dans le couple centre / périphérie, qui installe des hiérarchies, notamment en matière de norme linguistique. Voilà pourquoi les dimensions sociales et politiques ne doivent jamais être dissociées de l'analyse linguistique.

Le plurilinguisme recouvre aussi ce que l'on appelle les parlers métissés, qui sont également travaillés par la question de l'identité. Une

---

<sup>1</sup> Cette expression appartient au poète tchadien Nimrod cité par Valérie MARIN LA MESLEE, "Défense et illustration des langues françaises", in *Le Magazine littéraire*, n. 451, mars 2006, p. 28.

<sup>2</sup> Cécile VIGOUROUX, *Approche sociolinguistique de stratégies d'écriture dans un roman congolais d'expression française: «Le pleurer-rire» d'Henri Lopes*, Mémoire de D.E.A., Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1991, p. 9.

identité qui dans ce type de situations n'est pas homogène et fermée, mais dialectique, comme le sont les langues en contact. La (les) langue(s) fonctionne(nt) en tant qu'instrument de socialisation et permet(tent) au sujet d'affirmer son identité.

La maîtrise de plusieurs langues n'est pas un simple atout supplémentaire, c'est aussi la condition préalable d'un nouvel humanisme car, ainsi que l'a souligné Claude Hagège, «les langues en parlant le monde le réinventent»<sup>3</sup>. L'écrivain africain est de par son essence un témoin privilégié de la coexistence des langues dans la communauté sociolinguistique où il vit. N'ayant pas le choix du code, il peut cependant choisir l'échelle de variation interne qui va du français académique, cultivé à l'école, au français populaire. Une variété qui est interprétable comme issue du milieu où l'individu évolue.

À ce propos, la mosaïque plurilingue ivoirienne est d'autant plus intéressante que c'est l'hétérogénéité intrinsèque de l'objet qui met en cause le travail du linguiste. Naturellement la situation la plus étudiée est celle d'Abidjan<sup>4</sup>, mais il est important de mettre en relief le fait qu'il existe ici un contexte de brassage ethnique, d'illettrisme et d'urbanisation intenses. Depuis toujours, la situation linguistique de ce pays apparaît comme extrêmement complexe, s'il «[...] est permis de penser qu'il y a à peu près autant de langues différentes que de grands groupes ethniques recensés»<sup>5</sup>. Pensons que les ethnies dénombrées dépassent les 60 unités et qu'il est toujours difficile de distinguer entre langues et variétés dialectales. Suzanne Lafage rappelle que les parlers des différentes ethnies ont été regroupés en quatre grandes familles selon un double axe géographique – envisagé par Greenberg en 1963<sup>6</sup>: les langues AKAN au sud-est, dont la langue *baoulé* est la principale; les langues KRU au sud-ouest, dont la langue *bété* est la principale; les langues MANDÉ au nord-ouest, dont la langue *malinké-dioula* est la principale; les langues GOUR au nord-est, dont la langue *sénoufo* est la principale. Bien que le *dioula* soit utilisé dans le commerce, il n'existe aucune langue véhiculaire dans le pays et c'est pour cela que le français est devenu langue officielle.

---

<sup>3</sup> Claude HAGEGE, *Le français et les siècles*, Paris, O. Jacob, 1987, p. 11.

<sup>4</sup> Fondamentale à ce propos est l'étude de Katja PLOOG, *Le français à Abidjan. Pour une approche syntaxique du non-standard*, Paris, CNRS Editions, 2002, 326 p.

<sup>5</sup> Suzanne LAFAGE, "Esquisse des relations interlinguistiques en Côte d'Ivoire", in *Bulletin de l'Observatoire du Français Contemporain en Afrique Noire*, n. 3, 1982, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibi*, p. 10. À ce même propos, Lafage cite également: Joseph Harold GREENBERG, *The languages of Africa*, Mouton, The Hague, 1963.

Plusieurs études insistent sur le français parlé en milieu urbain qui se vernacularise, disons mieux qui s'ivoirise<sup>7</sup> dans le sens que l'on distingue l'*ivoirien cultivé* (une sorte de français régional parlé, où l'on introduit certains traits mélodiques ou morphosyntaxiques, ainsi que quelques expressions spécifiques; par exemple: tu as versé ma figure par terre = tu m'as fait honte, tu m'as humilié) du *français populaire ivoirien*, localement appelé *français de Moussa* (produit par des locuteurs non scolarisés, caractérisé par la réduction des formes verbales, l'absence de flexion et d'accord, la déformation phonétique; par exemple: i faut tu vas debout la chose-là avec ton dé bras ti as compris = il faut que tu soulèves cette chose-là avec tes deux bras, tu as compris).

Toujours dans le domaine de l'oralité, l'on insiste beaucoup sur le *nouchi*, mutation du français de Moussa. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agit pas d'une forme de *pidginisation* du français répondant à des exigences quotidiennes, mais plutôt d'un phénomène social, car ces gens se considèrent comme des marginaux et ils créent donc un moyen de communication marginal<sup>8</sup>. Soro Solo définit mieux le *nouchi* en tant que langue de «pure invention des jeunes de la ville». À partir de «mots de récupération piochés dans les grands courants linguistiques nationaux (du dioula: *Borifin*, «la chose qui court», véhicule, automobile) auxquels s'ajoutent des emprunts français et anglais, ils réinventent une langue à eux. Le vocabulaire se construit aussi à partir d'onomatopées (*Pan-pan*: agresser, insulter), de métaphores (*Peau-gra*: Blanc, peau grattée) ou de verlan (*Potca*: capote, syn. chaussette). Il se nourrit également d'actualité et de faits de société<sup>9</sup>. L'humour et l'autodérision occupent une grande place dans ces «parlers jeunes»<sup>10</sup> où la fonction identitaire est essentielle et conduit à une forte déviance due à une forme réelle et concrète d'urbanisation exaspérée.

L'écrivain ivoirien manifeste nécessairement une "surconscience" linguistique qui le rend apte à créer une langue qui soit symbole de

<sup>7</sup> Cf. Daniel DELAS, "Le français au Sud: appropriation et créativité", in *Notre Librairie*, n. 159, juillet-septembre 2005, pp. 13-14.

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*. Lire aussi Valy SIDIBE, "Théâtre populaire et langues nationales. Étude de cas en Côte d'Ivoire", in *Théâtres africains*, actes du colloque sur le théâtre africain (École normale supérieure, Bamako, 14-18 novembre 1988) Paris, Silex, 1990, pp. 97-103.

<sup>9</sup> Souleymane COULIBALY, dit Soro Solo, *Zouglou et nouchi, les deux fleurons pervertis de la culture urbaine*, cit., p. 123.

<sup>10</sup> Lire à ce propos: Dominique CAUBET, Jacqueline BILLIEZ, Thierry BULOT, Isabelle LEGLISE et Catherine MILLER (éds.), *Parlers jeunes, ici et là-bas. Pratiques et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2004, 288 p.

la rencontre de la totalité des cultures présentes dans sa communauté d'origine. Voilà alors que le sujet de cet article s'inspire des mots de Zadi lui-même car, dans sa *Préface* au *Secret des Dieux* il répète à maintes reprises la centralité de la langue, encore plus essentielle que les contenus ou que les mouvements inspirateurs de cette forme de théâtre de recherche:

Il nous faut d'abord insister sur le fait que la notion de didiga ne saurait être réductible à la seule notion d'impensable qui constitue le trait distinctif des intrigues qui se réclament de cette esthétique dramatique, car il y a la question du langage, la spécificité du langage, le langage par lequel toute œuvre d'art se démarque d'une autre, un art se démarque d'un autre<sup>11</sup>.

C'est surtout à cause de notre travail de traduction de cette même pièce et de *La Termitière*<sup>12</sup> que ces réflexions ont pu s'appuyer sur une analyse minutieuse ayant pour but la fidélité au texte source, l'élaboration d'une série d'hypothèses linguistiques rivées aussi à l'anthropologie culturelle<sup>13</sup> et la solution de toute ambiguïté à l'occasion d'expressions apparemment incertaines pour le public ciblé<sup>14</sup>. À ce même propos, il est impossible de ne pas repenser à ce qu'Alain Ricard soulignait dans son célèbre volume consacré au rapport existant entre les langues d'Afrique et la production littéraire des écrivains africains:

La conscience linguistique est d'abord conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage; l'autre face de la littérature est justement la cohérence que l'écriture impose au monde. Cette tension entre dispersion et cohérence est féconde: elle crée un champ de forces qui est vraiment le lieu de l'écriture en Afrique aujourd'hui<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei / Le Secret des Dieux*, trad. it. par Nataša Raschi, Torino, La Rosa, 1999, p. 8.

<sup>12</sup> L'édition en version bilingue de cette pièce se trouve dans le volume suivant: Nataša RASCHI (sous la direction de), *Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire / Teatro e poesia in Costa d'Avorio*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002, 179 p.

<sup>13</sup> Lire à ce propos: Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 38.

<sup>14</sup> D'après: Jean-René LADMIRAL, "Sourciers et ciblistes", in *Revue d'Esthétique*, n. 12, 1986, pp. 33-42.

<sup>15</sup> Alain RICARD, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, pp. 6-7.

C'est justement pour cette raison que nous pouvons rappeler les multiples efforts accomplis par la plupart des écrivains ivoiriens constamment à la recherche de la constitution d'une littérature vecteur de l'identité nationale, mais il est d'autant plus vrai que dans ce domaine Zadi est arrivé à des finesses absolument originales et pour cela uniques. Son travail d'écriture commence par un retour prolifique aux sources grâce auxquelles il s'efforce de traduire ses désillusions d'homme éminemment moderne. Ainsi superpose-t-il sa langue d'origine, le *bété*, à un français impeccable, en même temps qu'à d'autres langues étrangères et à d'autres langues ethniques, qu'il emprunte, simplifie ou enrichit, créant un style très personnel. Un acte d'appropriation de la langue donc, ou bien une façon d'affirmer que la variété peut coexister avec l'union et la force<sup>16</sup>.

Voici que s'impose alors l'analyse de la typologie du discours, des aspects sociolinguistiques, de la notion de norme et de variation de la langue, avec une attention spéciale envers le plurilinguisme. Il s'agira de décrypter les formes tantôt macroscopiques tantôt microscopiques de cette langue mixte à la forme éclatée. Tout cela sans oublier où plongent les racines du plurilinguisme de Zadi: premièrement dans son appartenance ethnique et puis dans sa formation intellectuelle, dans ses recherches sur l'oralité, dans les motivations didactiques qui l'ont poussé à inaugurer les cours de stylistique et de rhétorique à l'Université d'Abidjan, dans son engagement politique auprès des institutions internationales les plus importantes. Voilà pourquoi la langue de ses œuvres théâtrales se fait révélatrice de son être profond et de sa vision du Tout-Monde, selon la célèbre formule glissantienne.

### *Le plurilinguisme dans le macrosystème zadiéen*

La totalité de la production théâtrale de Zadi peut être lue comme un discours sur le langage en tant qu'affirmation d'une identité sociale et en tant qu'expression d'une forme en perpétuel devenir s'opposant à la forme linguistique directement ou indirectement imposée. Contre ceux qui voulaient y entrevoir un certain *exotisme* à stigmatiser par les *rires banania*, c'est-à-dire par une superficialité simpliste exempte d'un quelconque contenu de valeur, le dramaturge en fait un acte de refus envers toute sorte de contrainte et propose

---

<sup>16</sup> Lire à propos: Jean-Marie KLINKENBERG, "La norme du français: d'un modèle centré au modèle polycentrique", in *Constellations francophones*, 2, 2007, pp. 12-20, <[http://www.publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=49](http://www.publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=49)>.

une réflexion plus complexe sur la réalité de la langue. C'est à notre dramaturge que va alors le mérite d'avoir introduit le premier ce Moussa au théâtre de manière systématique et d'en avoir ainsi accru la valeur.

Ce n'est alors pas un hasard si cette langue apparaît déjà dans le premier texte publié *Les Sofas* – centré sur la tragique opposition entre le valeureux Samory et son fils Karamoko, sacrifié par son propre père parce que favorable à un accord avec l'envahisseur:

TOUT LE PEUPLE: Fama akoun'tiké! Fama akoun'tiké!...  
SIXIÈME HOMME DU PEUPLE: Eh! Eh! Doucement (*Un temps.*). Doucement, doucement... Il paraît que tous les chefs de guerre sont d'accord avec lui. (*Rumeurs hostiles.*) Eh! Eh! Eh!!! Moulo? Mais... Ils sont fous? (*Vivement.*) Je dis que tous les KélétiGUI sont d'accord avec lui. C'est Mory Fin'Djan lui-même qui a parlé de leur complot<sup>17</sup>.

Il est évident que certains mots *malinké* – *moulo* (Que se passe-t-il?), *kélétiGUI* (chef, condottière) *Fama akoun'tiké* (Souverain, coupez-lui la tête!) – ont été insérés pour souligner que la scène se déroule auprès de cette ethnie et que le français parlé par le peuple est différent de la langue de la cour, des nobles et du *griot*<sup>18</sup>.

Une telle séparation linguistique est portée à ses conséquences extrêmes dans *L'Œil*: ceux qui s'expriment d'une manière soutenue pensent pouvoir s'arroger n'importe quel droit, même celui de commettre un crime comme peut l'être l'achat de l'œil de quelqu'un pour le donner à la femme de Sogoma Sangui, le gouverneur. Dans l'espace des bourgeois, l'on parle un français impeccable, alors que dans le petit appartement où vit la grande famille de Djédjé, un fonctionnaire au chômage, et de sa femme Amani, une employée, tous sont tourmentés par une misère qui affame et par des dettes qui difflament. Leur idiome est basé sur le nom et sur le verbe, les deux éléments essentiels de la langue française, ce qui permet de contourner les difficultés de la langue officielle et donc de communiquer avec facilité. Le locuteur déplace les frontières linguistiques des systèmes avec lesquels il joue et dont il se moque. Serré entre les villas des riches et les taudis des indigents, cet espace présente une langue qui occupe une position moyenne par rapport au français classique d'un côté et au *Moussa* de l'autre côté, une sorte de com-

---

<sup>17</sup> Bernard [Bottey] ZADI ZAOUROU, *Les Sofas suivi de L'Œil*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 53.

<sup>18</sup> Cf. Koffi KWAHULE, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 210-212.

promis accessible à tout francophone, un deuxième niveau caractérisé surtout par l'omission des pronoms, par un lexique typique de la quotidienneté, par plusieurs formules de l'oralité, par la simplification de la construction négative et interrogative, par le manque de tout respect de la concordance des temps verbaux dans des formes syntaxiques plus complexes comme les hypothétiques:

AMANI: (*se dégageant d'un geste brusque*) (...) C'est quand tu me trouves que tu es garçon? Regarde-moi ça! Tous tes camarades travaillent et toi tu passes ton temps à traîner seulement là. Okpô! [*expression de mépris*]. Regarde les salons de tes camarades. Regarde leurs voitures. Si moi-même je me débrouille pas pour taper ma machine, est-ce que je peux acheter simplement kodjo [*lingerie*] pour porter? Toutes les femmes d'ici vont au travail en maxi [*longue jupe*]. Y'en a même qui vont au marché avec mille francs dans leur soutien. Toi, c'est quand tu trouves Amani que tu es garçon? Tchrôlô... ô... ô... Okpô! C'est l'homme ça? Si c'est pas à cause de mes enfants, tu crois que j'allais rester dans une prison comme ça?<sup>19</sup>.

Quant à l'espace du peuple, il est renfermé dans un bar où les inquiétudes du mal de vivre s'estompent dans l'ivresse et où toutes les valeurs sont dénaturées par un processus de réification générale. L'appartenance sociale se définit tantôt à travers l'espace tantôt à travers la langue, alors que la dégradation de l'un se réfléchit de manière parfaitement symétrique dans les lacunes de l'autre:

PREMIER ETUDIANT: (...) C'est tout de même incroyable, vous autres! Qu'est-ce que vous avez à redouter ce mécréant, à le louer, à le faire passer pour une divinité? Sôgôma Sangui, c'est un gouverneur comme un autre, bon sang! (...)

QUATRIEME HOMME: (*portant la main à son oreille*) Mon frère, parlé encore, je n'ai pas compris.

TROISIEME HOMME: (*au quatrième*) Mon cher, mange ta chose on va partir... Type là nous fatigue avec son gros gros français pour brouiller l'homme.

DEUXIEME HOMME: Mon frère, tu as raison. Ici c'est pas université. C'est là-bas on parle gros gros français pour brouiller l'homme<sup>20</sup>.

Dans le *Français de Treichville*, les caractéristiques précédemment remarquées sont portées à des conséquences extrêmes: manque du

<sup>19</sup> Bernard [Bottey] ZADI ZAOUROU, *Les Sofas suivi de L'Œil*, cit., p. 94. C'est nous qui soulignons.

<sup>20</sup> *Ibi*, pp. 80-81.

respect de toute règle syntaxique, présence de lexèmes dont la forme ou le sens sont totalement étrangers au français de France, omission des articles, conversion des onomatopées en des locutions verbales – «Parle woyo woyo»<sup>21</sup> – et encore répétition du même adjectif pour traduire l'intensité ou la quantité par la technique du doublement, qui est très exploitée dans ce contexte.

Dans l'exemple qui précède, on invite l'étudiant à regagner ce monde universitaire dont il connaît les modalités d'expression. Seule l'utilisation de la parole permet d'identifier les différents personnages et de plier l'autre à son propre vouloir. Preuve en est que même le gouverneur – lui qui symbolise le plus haut pouvoir – doit changer de langue pour accomplir la volonté du *marabout* et en obtenir ainsi les faveurs:

LE MARABOUT: (...) Maintenant on va tourner. Ça que je va parlé, tu n'a qu'à parlé aussi. (*Ils tournent autour de la tombe sur laquelle gît le poulet blanc.*) Aucune né pé...

SOGOMA SANGUI: (*qui s'arrête*) Hein? Oki né quoi?

LE MARABOUT: Au-cune-né-pé...

SOGOMA SANGUI: Aucun ne peut...

LE MARABOUT: (*sévère*) Tu vé que tout ça n'a qu'à choué? (*Un temps.*) Aucune né pé...

SOGOMA SANGUI: Aucune né pé...<sup>22</sup>.

Le passage osmotique d'un lieu à l'autre est rendu évident par la fluidité de la parole, mais un seul personnage se détache de son espace pour se lancer à la conquête de celui des autres. C'est Django, un jeune de la banlieue, dénué de scrupules et donc chargé de trouver cet œil si convoité. En jouant les durs, il interprète la société ivoirienne comme s'il s'agissait d'un *film western*. Toutefois, l'auteur ne se contente pas de souligner cela par une attitude particulièrement agressive. Dans ce cas spécifique, il a aussi recours à l'art du surnom (*eyxidi* chez les Abbey) comme "manière de se réidentifier et de s'affirmer"<sup>23</sup>. Cela consiste d'abord dans le fait de se laisser donner un prénom par un interlocuteur, et ensuite dans le fait de répondre à ce dernier en accompagnant ce même prénom d'autres déterminants:

---

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 80.

<sup>22</sup> *Ibi*, p. 113.

<sup>23</sup> Cfr. Barthélémy KOTCHY, *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique Noire. L'exemple de la Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris VIII-Vincennes, 1983, Tome 2, p. 248.

GRINGO: Double cadenas...  
DJANGO: ...Cent ans pour l'ouvrir!...  
GRINGO: Petit marteau...  
DJANGO: ... Cassé grand caillou!...  
GRINGO: Avion sans ailes!...  
DJANGO: Camion sans moteur!  
GRINGO: Capitaine...  
DJANGO: ... trois galons!  
GRINGO: Tassoma-du-feu!  
DJANGO: Moi Django, qu'est-ce que je crains?  
GRINGO: Qui te moyen, Django?  
DJANGO: Tout ça là c'est...  
GRINGO: ... Petite affaire!<sup>24</sup>.

L'analyse linguistique révèle les différentes couches de la société, ce qui détermine une ambiance dans laquelle s'alternent des jeux de scène savamment concentrés tantôt sur le comique tantôt sur le tragique, jusqu'au célèbre épilogue qui impose le silence aux acteurs sur scène. Peut-être que jamais comme dans *L'Œil* l'on n'arrive à démasquer les vices et les abus liés aux détenteurs du pouvoir ainsi qu'à leurs inestimables richesses, à tel point que la mise en scène de cette pièce est censurée après deux seules représentations. Voilà alors que cette pièce ne constitue pas simplement un avancement par rapport aux *Sofas*: en réalité, elle offre un terrain fertile au changement radical des choix successifs opérés dans les Didiga-théâtre<sup>25</sup> à travers le *langage médiatisé* ou mieux à travers un langage composé de chant, de musique, de danse, de jeu de lumière et d'une parole qui intervient de manière extrêmement sobre et dense uniquement lorsque la mélodie n'arrive plus à signifier quoi que ce soit.

---

<sup>24</sup> Bernard [Bottey] ZADI ZAOUROU, *Les Sofas suivi de L'Œil*, cit., p. 88.

<sup>25</sup> Les pièces réalisées par la Compagnie Didiga sont: *La Termitière* (1981), *Les rebelles du bois sacré* (1983), *L'œuf de pierre* (1983), *Le Secret des Dieux* (1984), *Voyage au pays de l'or* (1984), *La guerre des femmes* (1985) et *L'homme au visage de mort* (1989). L'auteur a complété son projet de la triade du *Didiga* à théâtre (*La Termitière*, *Didiga I*; *Le Secret des Dieux*, *Didiga II*; *La guerre des femmes*, *Didiga III*). Les pièces utilisées pour notre analyse sont les suivantes: *La guerre des femmes*, suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI - Neter, 2001, 144 p.; *Il Segreto degli Dei*, cit., 157 p. [précédemment publié dans la *Revue de la Société des Missions Africaines* (SMA), n. 101, 4<sup>e</sup> trimestre 1985] et Nataša RASCHI (sous la direction de), *Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire / Teatro e poesia in Costa d'Avorio*, cit., 179 p.

C'est en juillet 1980 que Zadi Zaourou<sup>26</sup> s'oriente vers l'expérience du *Didiga*, concept emprunté à la tradition orale des *Bétés*, ethnie de la région du Bas Sassandra, dans le Sud-ouest de la Côte d'Ivoire dont il est originaire. Il explique à ce propos:

À l'origine le concept de Didiga renvoie à un art de type particulier (des) chasseurs bétés (qui) au cours de longues randonnées en forêt, couraient de multiples et redoutables aventures. Lorsqu'ils rentraient au village, ces héros, qu'admirait le peuple (...) parce qu'ils symbolisaient le courage et l'abnégation, se plaisaient souvent à conter en public leurs merveilleuses équipées<sup>27</sup>.

La création théâtrale de l'auteur se compose d'un tryptique fondamental: *La Termitière*, *Le Secret des Dieux* et *La Guerre des femmes*. Le discours théâtral s'articule en chant et musique instrumentale. Tous ces éléments se juxtaposent jusqu'à devenir complémentaires. Le Didiga renferme d'un côté un aspect explicite qui renvoie à la vie quotidienne et, de l'autre, un aspect plus secret et difficile à saisir. Zadi explique ainsi le travail de sa compagnie:

Je commence par faire travailler les comédiens sur la base de la musique et je les amène à faire s'expliquer leurs corps, et les thèmes naissent. Il y a des moments où la musique et le corps n'expriment plus rien. Le texte alors intervient, non pas au secours du corps, mais pour prolonger le corps, pour prolonger les instruments, pour prolonger la voix du chanteur. Ce langage intervient comme langage qui traite d'égal à égal avec les autres langages, mais il ne gouverne plus l'œuvre entièrement<sup>28</sup>.

L'auteur recourt en maintes occasions au merveilleux, par lequel il se plaît à détruire le langage conventionnel en jouant sur des associations de mots insolites ou sur des images-choc toujours accompagnées d'une mélodie énivrante. Ce qui devient particulièrement évident dans le prologue du *Secret des Dieux*: «C'était aux époques révolues des guinns et des sartyis / C'était aux époques des méfaits de

---

<sup>26</sup> Professeur universitaire à Abidjan, il y inaugure les cours de Linguistique, d'Oralité et de Poésie africaine au début des années '70. Parallèlement à ses recherches académiques, il crée le Groupe de Recherche sur les Traditions Orales pour la sauvegarde du patrimoine culturel et linguistique de sa patrie. Artiste éclectique, il sait être à la fois poète, dramaturge, metteur en scène et joueur d'arc musical.

<sup>27</sup> Bernard [Bottey] ZADI ZAOUROU, "Qu'est-ce que le Didiga?", in *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, Lettres, Tome XIX, 1986, p. 147.

<sup>28</sup> Günter BIELEMEIER, "C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga", in *African Series Studies*, n. 8, Bayreuth, 1986, p. 65.

Fontidoua. / Les femmes portaient encore la barbe / Et les brebis terrifiaient lions et lionceaux»<sup>29</sup>. Un exorde de ce genre occupe une place de choix dans la structure de tous les textes analysés et s'impose par cette poésie de l'absurde qui souligne l'atemporalité de ce qui va suivre. À l'instar des «warming-up», tout Prologue a ici la fonction de conditionner le spectateur et de l'entraîner dans une ambiance hors du commun.

À l'intérieur des Didiga, on se retrouve progressivement entraîné dans une superposition très dynamique de Tableaux et de ce qu'il appelle les Tableaux Rythmiques. Pour en expliquer la différence, Zadi donne un exemple efficace dans la *Postface* de *La Tignasse*: si l'on couvrait Abidjan d'un immense linceul et si l'on voulait en faire ressortir les différents quartiers en coupant quelques morceaux, les Tableaux Rythmiques arriveraient à représenter «chaque échappée de la ville»<sup>30</sup>. Si les Tableaux assurent la continuité dramatique de la pièce, les Tableaux Rythmiques ont la fonction de la briser et de la disperser en de multiples facettes. Cependant, aussi variés qu'ils puissent paraître, ils ont le grand mérite d'introduire l'ambiance extrêmement chaotique d'un monde à l'envers, pourri et proche de son anéantissement. Comme dans un morceau de musique jazz, les Tableaux Rythmiques sont à même de garantir le motif de basse continue, tandis que les Tableaux en apportent les variations significatives.

Pour cette raison, chaque Tableau Rythmique porte sur scène un aspect problématique d'une société désormais arrivée irrémédiablement à sa fin, parce que les gens sont complètement asservis et ne sont plus capables de se détacher de la masse par un raisonnement autonome. Le langage qui en résulte atteste nécessairement cette massification radicale. On peut alors assister à la simulation d'un concert musical de fausses grandes vedettes dont l'une joue en anglais (*Tableau Rythmique II* du *Secret des Dieux*):

L'artiste: Are you happy?

Le public: Yeees!

L'artiste: Very happy?

Le public: Yaaaa!!!

L'artiste: Well. Sing, sing with me: «zigli pan-han-hééé!!!»<sup>31</sup>

Le recours à cette langue étrangère sert à l'artiste pour souligner le vide qui se crée autour des personnages du show-business, ainsi

<sup>29</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 20.

<sup>30</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *La Tignasse*, Abidjan, CEDA, 1985, p. 90.

<sup>31</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 34.

que le manque de tout esprit critique de la part du public devant cette «faune des chanteurs et chanteuses de variétés qui envahissent aujourd'hui la planète»<sup>32</sup>.

La mise en scène de certains programmes radiofoniques ou télévisés révèle une riche panoplie de phénomènes involontaires ainsi que quelques mugissements dissonants à l'oreille du linguiste et du spectateur attentif, ou bien d'autres phénomènes recherchés de manière volontaire par des journalistes sportifs<sup>33</sup>, par exemple, qui s'amuse en jouant avec des sonorités particulières<sup>34</sup>. Le rôle des mass-media est ici celui de conserver-reproduire un modèle fixe, vide et stéréotypé, s'il est vrai que quoi qu'il arrive sur scène – et il s'agit toujours de quelque chose qui n'a rien à voir avec ce qui avait été annoncé – l'imperturbable Speakerine conclut à chaque fois: «Sans commentaire!»<sup>35</sup> et encore «Cela aussi se passe de commentaire»<sup>36</sup>.

L'effet des Tableaux Rythmiques est partout identique, même si les détours pour y arriver sont multiples. Si le premier relève du français parlé avec des interférences telles que «les gars» et «un flic», du noutchi «la go» ou des expressions vulgaires comme «on s'en fout», le septième laisse tout simplement entrevoir ce qui se passera sur scène comme une sorte de canevas dont les modalités seraient confiées à l'acteur-orateur choisi pour «commencer un fervent réquisitoire en une langue que lui seul peut comprendre», ce qui atteste l'importance des indications scéniques aux acteurs.

### *Le plurilinguisme dans le microsystème zadiéen*

Dans un article fort intéressant, Pierre N'Da rappelle la centralité de l'onomastique pour la culture africaine en se servant d'une célèbre phrase de Roland Barthes: «Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants; ses connotations sont riches, sociales, symbo-

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Lire à ce propos "Tableau Rythmique III", in Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., pp. 40-41.

<sup>34</sup> Voir à ce propos l'excellent article d'Enrica GALAZZI, "Il francese in Europa, tra cacofonia e polifonia", in Rosanna GORRIS (textes réunis par), *Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*, actes du XIX Colloque de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Aoste, Imprimerie Valdôtaine, 1994, pp. 45-62.

<sup>35</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 32.

<sup>36</sup> *Ibi*, p. 36.

liques»<sup>37</sup>. Des noms d'autant plus importants à l'intérieur de l'univers artistique de Zadi, lui qui signe tour à tour sous le prénom de *Bernard* lorsqu'il s'agit de l'homme public, du Professeur et du Ministre de la Culture, de *Bottey* quand il est artiste, c'est-à-dire poète, dramaturge, acteur, metteur en scène, joueur d'arc musical, et encore de *Dinard*, dans la célèbre épigraphe de *Césarienne*<sup>38</sup>, résultat de l'anagramme de ZaDI et de BerNARD<sup>39</sup>.

La manipulation-crédation des noms est un artifice d'écriture héritée de la tradition orale. Si dans les contes traditionnels *bété* «l'initié des initiés» – c'est-à-dire «le médiateur entre deux mondes parallèles»<sup>40</sup> – s'appelait *Djérgbeugbeu* et que son ombre-guide était l'esprit de sa «mère défunte» *Daazuzukwo*, le Didiga moderne transpose et renomme ces mêmes entités-phares. Par exemple, le premier Didiga *La Termitière* met en scène un pays assujéti à un pouvoir à «trois têtes»<sup>41</sup>, dont la première représente le Monarque, un être humain en chair et en os qui s'attribue un pouvoir surhumain. La deuxième, c'est *Ouga*, la force vitale du souverain et, dans la culture *bété*, le double de chaque personne. Encore, la troisième, c'est *Woudigô*, dont le nom signifie «dévoreur de cerveaux»<sup>42</sup>, être ensorcelant qui zombifie ses victimes par le labour incantatoire de ses mains. À l'intérieur de chaque Didiga, l'Initié qui surgit doit franchir maintes étapes pour arriver à battre le tyran et à libérer de manière définitive tous les autres êtres zombifiés.

Dans *Le Secret des Dieux* l'Empereur porte un nom agni *Edoukou* et est constamment accompagné par son Ouga. Il est curieux de remarquer que le nom du Professeur *Shawarma* de l'Université renvoie à un plat libanais rapide et à emporter, très apprécié par le milieu es-

---

<sup>37</sup> Roland BARTHES, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgard Poe", in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse 1974, p. 34, cité par Pierre N'DA, "Les noms propres et les mots de la langue maternelle chez Maurice Bandaman", in Adrien HUANNOU (textes réunis par), *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 137.

<sup>38</sup> «Chez nous / même les mots portent des masques / à l'image des divins esprits / qui dansent sous les cônes de raphia» in Bottey ZADI ZAOUROU, *Césarienne*, Abidjan, CEDA, 1984, p. 8.

<sup>39</sup> Nataša RASCHI (sous la direction de), *Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire / Teatro e poesia in Costa d'Avorio*, cit., p. 20.

<sup>40</sup> David K'NGORAN, «L'aventure du mot africain». *Le français de B. Zadi Zaourou et de F. Pacéré Titinga*, <[www.lianes.org](http://www.lianes.org)> (09 octobre 2006).

<sup>41</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *La Termitière*, cit., p. 11.

<sup>42</sup> *Ibi*, p. 11.

tudiantin abidjanais. Encore, *Doozi* est un personnage ambivalent<sup>43</sup>, parce que d'après notre traduction de *Le Secret des Dieux* il s'agit d'un

mot bété qui désigne l'assistant du masque au moment où il entre en scène, pendant qu'il est en scène et au moment où il sort de la scène. C'est un danseur émérite qui est en initiation, un néophyte dont la vocation est de devenir un masque. Avant que le masque ne sorte de son sanctuaire pour entrer en scène, le Doozi est chargé de chauffer le public, de l'impressionner, mais aussi d'inspecter l'espace des danses pour localiser les obstacles qui pourraient faire trébucher le masque. Au moment où le masque entre en scène, il balaye tout l'espace autour de lui et le guide du geste et de la voix. Ainsi lorsqu'il y a par exemple un monticule ou une petite souche de bois, il met le pied sur cet obstacle pour que le masque s'en détourne. C'est également lui qui réajuste constamment l'habit du masque. Dans cette pièce, ce personnage est complètement récupéré et au lieu d'être le serviteur du pouvoir, il est en rébellion ouverte contre ce même pouvoir. Ce rôle était joué par une femme ainsi que toutes les pestiférées<sup>44</sup>.

*La Guerre des femmes* offre encore un mélange de noms mythiques. En particulier, Mahié, maître d'initiation des femmes à l'origine des temps du pays bété<sup>45</sup>, se jette dans l'océan et tout de suite après c'est *Mamie Wata* qui surgit, signifiant ainsi qu'elles ne font qu'un. Il s'agit d'un génie africain très populaire en Côte d'Ivoire et dans tout l'Ouest africain non pas exclusivement francophone, mais également anglophone – elle est alors connue comme Mammy Water<sup>46</sup>. C'est une divinité marine, une sirène, donc une grande séductrice de la mer, et surtout la mère de toute femme au monde, réceptacle de la vie première. L'idée sous-jacente est celle de l'Afrique berceau de l'humanité, dont Mahié est une mère première et sa mutation en Mamie Wata une universalisation.

Le conteur Katangbo du *Secret des Dieux* est un autre personnage tiré de la tradition orale<sup>47</sup>. Sur la place du village le poète dialogue avec son *agent rythmique*, Doworé, son double, dont la fonction est de capter l'attention du public. Pour cela, il utilise systématiquement l'expression *Didiga zara* – où c'est le signifiant qui s'impose – une

---

<sup>43</sup> Cf. Anna Paola MOSSETTO, *Introduction* à Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. XIV.

<sup>44</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 154.

<sup>45</sup> Cf. [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, cit., p. 7.

<sup>46</sup> En fait, Mamie Wata est la déformation des Francophones du nom anglais.

<sup>47</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 92.

sorte de rappel codifié auquel l'auditoire devra réagir rapidement. Selon une ancienne technique des *conteurs* basée sur la répétition et sur la communication-participation, ce type d'invocation consentait au narrateur de comprendre si l'auditoire appréciait son récit. Ici, Katangbo raconte en une langue africaine non précisée, l'histoire de la chèvre de Monsieur Séguin et Doozi, transformé en agent rythmique, en souligne les temps forts en français d'après les indications scéniques, mais aussi dans une autre langue africaine selon le public présent, comme le précise la note en bas de page.

Dans le cas des Tableaux Rythmiques, on assiste aussi à une sorte de jeu sur les toponymes. S'il est vrai qu'ils ont la fonction de déterminer un monde à l'envers, leur fonction est aussi celle de se situer exactement à l'opposé du Palais du Monarque, centre du pouvoir. Nous pouvons alors rappeler le stade Si Dieu le veut<sup>48</sup>, pour signifier la fatalité de n'importe quel résultat final, où devant les ministres de la Colère et du Pardon, c'est un match-ballet qui commence. Tout de suite après, nous trouvons la colline-aux-tourterelles qui désigne l'Université et l'innocence des jeunes qui ne connaissent pas encore les replis du pouvoir et qui constituent l'espoir du pays<sup>49</sup>. La colline les situe sur un plan plus élevé par rapport à la masse, donc de manière à ce qu'ils puissent mieux voir ce qui se passe dans leur société pourrie.

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'auteur recourt à maintes reprises aux emprunts – du *malinké* des *Sofas* au *bété* des *Didiga* – dans un souci de réalisme aussi bien que pour décrire une situation qu'il connaît à fond. Dans notre relevé des mots "étrangers", nous avons retenu les mots ne figurant pas dans un dictionnaire français<sup>50</sup>. Du point de vue graphique, ils ont été insérés dans les multiples textes sans aucune variante, comme s'ils étaient partie intégrante du texte lui-même. Pour les lexèmes les plus importants, Zadi a inséré une note explicative en bas de page, comme dans le cas de «Katréka» ou «Danse très ancienne de Côte d'Ivoire. Elle a disparu de nos jours»<sup>51</sup>.

Le recours à la parole poétique africaine se concrétise aussi dans l'insertion de proverbes qui arrivent à renforcer certaines stratégies

---

<sup>48</sup> *Ibi*, p. 40.

<sup>49</sup> *Ibi*, p. 42.

<sup>50</sup> Cf. *Le Grand Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985, 2<sup>e</sup> édition revue et enrichie par Alain Rey.

<sup>51</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, cit., p. 103.

argumentatives et sont donc choisis en fonction du contexte. C'est ainsi que, lorsque Django doit convaincre Djédjé à propos de cet œil dont il est question, il termine toutes ses élucubrations en s'appuyant sur la sagesse populaire qui dit: «Si tu me donnes du poisson de temps en temps, ça me fait plaisir. Mais si tu désires vraiment m'aider, apprends-moi à pêcher»<sup>52</sup>.

Les réalias, en particulier, émaillent le discours sous forme de particularités lexicales. On rencontre à tout bout de champ les «cauris»<sup>53</sup>, «coquillages qui dans l'Afrique ancienne servaient de monnaie mais qui étaient et continuent d'être aussi des instruments de divination», selon la note en bas de page insérée par l'auteur lui-même<sup>54</sup>.

Dans le cas des Didiga, il ne faut pas oublier que la symbolique y occupe une place essentielle en s'articulant autour de plusieurs éléments (couleurs, objets, chiffres et animaux). Ces derniers gardent leur valeur conventionnelle, tout en acquérant une autre valeur ouverte à n'importe quelle interprétation. La symbolisation de degré supérieur a pour trait distinctif son caractère arbitraire: «Au lieu d'observer [à l'égard du symbole] une attitude contemplative, nous le recodons – acte de récupération –, nous le repolarisons, (...) le forçant ainsi à se convertir en son propre contraire»<sup>55</sup>. À ce propos, le cas de la termitière paraît emblématique. Dans l'oralité, elle désigne la parole souterraine des ancêtres, le réservoir inépuisable de la force vitale et, chez les Bétés, le nombril de la terre-mère. Symbole de la rencontre des contraires, elle relie le ventre de la terre, refuge des ancêtres, au monde des vivants, synthèse parfaite d'union et de continuité. Le Didiga moderne se sert de ce même symbole pour en renverser la portée: la termitière se fait le garant du pouvoir en place dont elle garde le secret. En particulier, Zadi veut reconduire ce symbole à la situation contingente de l'Afrique en tant que «siège des forces de reniement national et de paupérisation»<sup>56</sup>. Ainsi conçue, la symbolique la plus profonde définit ce monde à l'envers qui occupe tous les Didiga où les valeurs ancestrales ont été non seulement bafouées, mais aussi renversées sans aucun respect.

Du point de vue de l'axe Rythmique, plusieurs instruments participent à la mise en scène en tant que personnages véritables, parce que porteurs d'un message. Avant tout le *dôdô* ou arc musical, un

---

<sup>52</sup> Bernard [Bottey] ZADI ZAOUROU, *Les Sofas suivi de L'Œil*, cit., p. 99.

<sup>53</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 10 et *La guerre des femmes*, cit., p. 33.

<sup>54</sup> [Bernard] Bottey ZADI ZAOUROU, *Il Segreto degli Dei*, cit., p. 10.

<sup>55</sup> Bernard [Bottey] ZADI ZAOUROU, *Qu'est-ce que le Didiga?*, cit., p. 160.

<sup>56</sup> *Ibi*, p. 161.

instrument parleur répandu dans toutes les zones forestières d'Afrique. Sa parole est sacrée et son message n'est jamais neutre; tout le monde doit rester à son écoute parce que ce qu'il dit a une importance extrême. Cet instrument intervient comme un personnage à part entière, qui participe à la progression de l'action, soit pour suggérer un événement – par exemple un timbre angoissé traduit l'état d'âme des populations éprises de liberté –, soit pour donner la réplique à un acteur ou pour dialoguer avec lui – comme c'est le cas du jeu de la graine dans *La Termitière*, où le dôdô entame une véritable conversation avec le comédien. C'est grâce à ses indications, par un jeu de questions-réponses, que l'acteur retrouve la graine cachée. Comme le fait si bien remarquer Joachim Bohui Dali, «l'effet de miroir se retrouve dans le fait que la musique et les gestes se renvoient des signaux: et ce système de renvoi devient une séquence significative. (...) L'arc musical va permettre de dépasser toute opposition»<sup>57</sup>.

Placée à l'ouverture d'une pièce, la mélodie de l'arc a aussi la fonction de créer une atmosphère. Cette parole médiatisée peut également être confiée au *pédou* (sorte de flûte de pan), au tambour et à la double-cloche ou *Kadjo*. Le pédou est spécialisé dans l'émission de sons mélancoliques et angoissants. Il intervient assez souvent en cas de conflit, ou pour créer un mystère. En ce qui concerne le tambour, il peut accompagner l'arc musical, rythmer des pas de danse ou souligner les temps forts d'un récit, tandis que la double cloche joue le rôle de tocsin et n'intervient que pour annoncer un malheur.

Pour conclure, nous pouvons considérer la langue de Zadi comme une langue spéciale – définition empruntée aux traductions de textes professionnels – où se distinguent les deux dimensions, horizontale – déterminée par la présence de plusieurs codes linguistiques – et verticale – en tant que variantes d'un même code, par exemple le français académique, standard et populaire<sup>58</sup>. Mais comment traduire ce plurilinguisme? Il existe naturellement des transcriptions avec des mises en relief en italique dans nos traductions en langue italienne, mais elles ont été enrichies de commentaires – pour expliquer les difficultés et les choix traductifs, les variantes nécessaires et les stratégies adoptées – ainsi que de glossaires – pour toute forme ou ex-

---

<sup>57</sup> Joachim BOHUI DALI, "La Termitière de Bernard Zadi ou comment le geste et la parole se nouent en suture", in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, Abidjan, ILENA, n. 5, 1984, p. 105.

<sup>58</sup> Lire à ce propos Michele CORTELAZZO, *Lingue speciali*, Padova, Unipress, 1994, p. 3.

pression renvoyant à une réalité trop éloignée de l'univers culturel du public concerné. Les stratégies linguistiques utilisées dans ce théâtre ont la fonction d'ouvrir tous ces textes d'une manière illimitée, de façon à en déplacer la signification au-delà de toute norme, dont la rigidité est continuellement mise en discussion et dont les valeurs – existant au centre ou en marge – sont sans cesse redéfinies.

À partir d'une certaine vision du monde africain, ainsi que de modes de conceptualisation spécifiques, nous arrivons aisément à déchiffrer des structures syntaxiques et énonciatives inattendues par rapport à ce que l'on a l'habitude d'appeler «français central»<sup>59</sup>. Pourtant, les définitions de centre et de périphérie sont ici bouleversées: le mélange seul constitue la normalité en milieu communicatif, une normalité qui ne se veut jamais stérile, mais rebondissante et enrichissante. Sur les traces de Senghor qui prophétisait «Assimiler, pas être assimilé»<sup>60</sup>, on comprend que le métissage universel n'est pas un mythe, mais une réalité accessible, un échange qui détermine un chemin d'entre-deux tel que pourrait l'être la lagune d'Abidjan, ni terre, ni mer, mais passage obligé de l'une à l'autre, immobile et fluide, fluctuante et pourtant fixe.

Il aurait été faux de ne considérer ici que le lexique, dans le sens de l'introduction de mots ethniques à l'intérieur de la langue française, une sorte de *puzzle* plus savoureux parce qu'exotique. Ces variantes investissent le fonctionnement de la langue tout entière, ce qui signifie que le sentiment d'appropriation est bel et bien complet et qu'il prouve l'extraordinaire vitalité de la langue française en Côte d'Ivoire. Comme l'a dit Pierre Dumont

il existe un français régional africain aux nombreuses variations et aux nombreuses variétés, dont certaines ont été amplement décrites: emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres. Mais, par-delà cette créativité débordante, [...] est apparu un phénomène plus souterrain, d'une ampleur jusque-là insoupçonnée. Langue de l'innovation référentielle, le Français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de production d'un sens africain, le berceau d'un véritable et nouvel univers sémiotique<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Gérard-Marie NOUMSSI - FOSSO, "Le Français en Afrique noire au début du troisième millénaire: variations, problèmes sociolinguistiques et perspectives didactiques", in *Presence Francophone*, n. 56, 2001, p. 88.

<sup>60</sup> Voir Léopold Sédar SENGHOR, "Préface" à: Pierre DUMONT, *Le Français et les langues africaines au Sénégal*, Paris, ACCT / Karthala, 1983, p. 12.

<sup>61</sup> Pierre DUMONT, *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 8-9.

C'est ainsi que s'impose un excellent exemple d'une culture ivoirienne ancrée dans la tradition, ouverte à toute réalité proche, osmotique et généreuse à la fois. Le plurilinguisme n'est pas une entité abstraite, mais un devenir palpable, une forme de création qui pose les jalons d'un chemin dont on ne connaît pas encore le point d'arrivée. Le français du théâtre de Zadi se confirme donc comme un merveilleux support pour l'étude descriptive d'une norme d'usage, celle des plus lettrés, mais aussi comme modèle susceptible de servir de norme de prestige et de prendre le relais de la norme scolaire, pour une partie intermédiaire de la population.

À travers le kaléidoscope alchimique des formes expressives et des univers sociolinguistiques, et le broyage de l'action en de multiples micro-séquences, Zadi détruit la langue/action principale jusqu'à disperser toute notion de limite infranchissable. Le renouveau de la forme esthétique analysée ici récupère nécessairement la parole ancienne et les rituels liés à cette dernière, afin que l'art puisse retrouver la fonctionnalité qui lui est propre et favoriser ainsi un essor harmonieux de la communauté où il se trouve inséré. L'auteur ne passe plus par l'observation de la réalité physique pour la décrire ni par le respect de la norme, mais il subvertit les formes et calque certaines expressions lointaines. Par ce biais, il ouvre la voie<sup>62</sup> à une production dramatique très originale vue comme l'expression de suggestions, outre que de sentiments et de sensations, et il montre que les frontières de toute création artistique peuvent être amplifiées jusqu'à toucher ces nœuds viscéraux dont les racines ne sont ni ra-

---

<sup>62</sup> On peut attester que le Didiga est aussi reçu en Italie comme une forme de théâtre venu d'ailleurs qui conduit à une lecture exotique de différentes thématiques outre que de la mise en scène. Les multiples festivals italiens vibrent d'un profond intérêt envers toute forme théâtrale d'échange et de métissage concret. S'il est vrai que Zadi a systématisé ce plurilinguisme sur scène, on peut comprendre par là le succès du dernier spectacle de Werewere Liking au Teatro Baretto de Turin, une preuve sublime des résultats obtenus par les créateurs de Côte d'Ivoire grâce à une confrontation constante. Sept femmes venues des quatre coins du monde ont fait salle comble avec leur relecture du mythe de Médée. Werewere Liking apporte son regard d'Africaine sur ce mythe occidental, mais elle refuse la tradition qui voudrait une mère meurtrière de ses propres enfants. La rencontre se situe surtout au niveau linguistique – français, guéré, napolitain, serbe – lorsque Médée décide de lancer une malédiction contre l'injustice qui voudrait l'écraser et également contre tous les travestissements de la vérité. Cela se manifeste parce que la parole qui intervient au moment du danger ne peut être que celle des origines et donc venir du plus profond du cœur. Lire à ce propos: Werewere LIKING, *Médée les risques d'une réputation / Medea i rischi d'una certa reputazione*, a cura di Anna Paola Mossetto (traduction, commentaire à la traduction et interview à l'auteur de Nataša Raschi), Torino, Libreria Stampatori, 2006, 142 p.

tionnelles ni rationnellement déchiffrables. Zadi tient entre ses mains savantes tous les fils de la forme utilisée vu qu'à travers un entrelacement compliqué d'interférences, de collisions et de contaminations verbales, il arrive à résoudre la dichotomie existant entre son imaginaire profond d'un côté et la langue avec laquelle raconter la vie, de l'autre.

Voilà que s'avère alors une solide réconciliation entre les mots et les choses basée sur un système d'équivalences où l'auteur assume le rôle d'interprète. Le trajet du mot est le prisme à travers lequel toute l'œuvre s'irradie et en cela le théâtre de Zadi nous semble non seulement contestataire, mais surtout révélateur par sa puissance d'anéantissement des distinctions trop nettes. Cette expérience littéraire, résultat tantôt des recherches sur l'oralité, tantôt du monde cahotique et moderne de l'actualité de la *ville* où règne une langue ibride mais efficace comme le *Moussa*, met en relief le fait que l'authenticité et l'originalité de cette littérature se situent moins au niveau des contenus, qu'à celui des langues. C'est ainsi qu'une forme littéraire profondément ivoirienne arrive à se substituer à une autre littérature écrite exclusivement en français standard. Il s'agit alors d'une littérature aux traits nationaux dont l'auteur trace les pistes à parcourir et incarne les réalités de passage.

Profondément artiste et éminemment linguiste, Zadi traite la langue pour ce qu'elle est réellement: une structure ouverte et dynamique, vive et changeante, en réorganisation constante. Fidèle à ce que souligne Alain Rey, il met en œuvre le fait qu'«il convient d'inculquer aux francophones le sens de cette variété source de richesse. D'abord aux Français trop assurés dans leurs usages»<sup>63</sup> et il entame à sa manière la voie pour la construction d'un «pavé dans la mare de la francophonie»<sup>64</sup>: Depuis toujours, Zadi œuvre ainsi avec une passion tenace à la construction de la Côte d'Ivoire de demain où, en virtuose des sons et des sens, il arrive à harmoniser les motifs linguistiques et culturels les plus éloignés.

---

<sup>63</sup> Alain REY dans Loïc DEPECKER, *Les Mots de la francophonie*, Paris, Belin, 1990, pp. 3-7, cité par Marie-Berthe VITTOZ, "Les helvétismes ou comment se ressourcer à travers les archaïsmes et les régionalismes", in Rosanna GORRIS (textes réunis par), *Réalités et perspectives francophones*, cit., p. 84.

<sup>64</sup> *Ibidem*.



