



UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI



ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« ESPACES. CULTURES ET DEVELOPPEMENT »

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

Mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA)

SUJET :

*Poétique de l'espace-temps dans la
trilogie « didiga » de Zadi ZAOUROU*

Présenté par :

Sotchénou Polycarpe MONTCHO GOKOUNON

Sous la direction de :

Prof. Pierre MEDEHOUEGNON

Membres du Jury:

Président et Rapporteur : Prof. Pierre MEDEHOUEGNON

Examineurs : -Dr. Gabriel B. S. OROU-BAGOU (MA)

-Dr. Fernand NOUWLIGBETO (MA)

Mention : Bien (15/20)

Soutenu, le 14/02/2019

Année académique : 2018-2019

REMERCIEMENTS

Nous remercions notre Directeur de recherche, le Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, pour sa rigueur et pour la force de ses connaissances.

Nous remercions aussi tous les Professeurs du Département des Lettres Modernes (UAC) qui nous ont donné le goût de la recherche scientifique.

Nous disons merci à Primaelle KOUKOUBOU et à David GOKOUNON pour leurs soutiens.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	i
SOMMAIRE	ii
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE.....	3
CHAPITRE 1 : Problématique du sujet et objectifs de l'étude.....	5
1-Précisions sur le sujet	5
2-Délimitation, justification et présentation du corpus	9
3-Problématique du sujet	20
4- Les objectifs de l'étude.....	21
5- Les hypothèses de l'étude	22
CHAPITRE 2 : Revue de littérature spécialisée et méthodologie	23
1-Revue de littérature spécialisée.....	23
2-La démarche méthodologique	27
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DE L'ETUDE.....	28
CHAPITRE 1 : Les sources de création des pièces du corpus.....	30
1-Les repères socioculturels.....	30
2-Les repères politiques	33
CHAPITRE 2 : Les échelles de spatialisation et leurs contenus dans la trilogie	36
1-Le traitement de l'espace politique comme moyen de dénonciation des dirigeants africains par Zadi Zaourou	36
2-L'espace initiatique comme matrice de combat des opprimés pour leur libération.....	48
CHAPITRE 3 : Les fonctions du traitement du temps dans la trilogie didiga ...	65
1-Les fonctions du temps externe aux œuvres	65
2-Les fonctions du temps interne aux œuvres.....	69
CONCLUSION.....	73
BIBLIOGRAPHIE-WEBOGRAPHIE	78
TABLE DES MATIERES.....	85

INTRODUCTION

S'il est évident que le personnage apparaît comme la première caractéristique du texte de théâtre, il est aussi vrai que les personnages n'existent et n'agissent que dans un espace et dans un temps donné. C'est pourquoi la sémiotique théâtrale accorde une place de choix à l'étude de l'espace et du temps.

Contrairement aux règles d'usage classiques qui limitent l'action dramatique en un lieu et en vingt-quatre heures, la dramaturgie moderne en présente un traitement souple, avec l'éclatement de l'espace et le prolongement, parfois jusqu'à l'indéfini, du temps des actions. C'est ce cas de figure qui apparaît dans le didiga de l'Ivoirien Bottey Zadi Zaourou où, en jouant sur le contraste entre deux macros-espaces, l'un culturel et l'autre politique, et sur le brouillage du temps des actions, l'auteur arrive à ériger une esthétique théâtrale empreinte de symbolisme initiatique traditionnel africain, pour traduire des préoccupations politiques contemporaines.

Trois pièces représentatives forment la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Il s'agit de *La Termitière*¹, de *Le secret des dieux*² et de *La guerre des femmes*³. La base commune à ces pièces est la structure identique des fables, d'une part, et le caractère homogène du référent spatiotemporel dans lequel sont inscrites les actions des personnages inspirés des patrimoines culturel et politique de plusieurs continents, d'autre part. Le traitement de l'espace-temps dans le didiga mérite donc, à notre avis, une attention particulière.

¹ Bottey Zadi Zaourou, *La Termitière*, Abidjan, NEI/Neter, 2001.

² Bottey Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, Roma, La Rosa Editrice (édition bilingue français/italien), 1999, 158p.

³ Bottey Zadi Zaourou, *La guerre des femmes* Abidjan, NEI/Neter, 2001. *La guerre des femmes* et *La Termitière* sont publiées dans le même volume. Avec la Postface qui leur succède, ce volume compte 143p.

C'est pourquoi, dans le cadre du présent travail de recherche pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies (D.E.A), nous avons choisi d'étudier le sujet formulé comme suit : « *Poétique de l'espace-temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou* ».

Notre vision du sujet nous amène à organiser la recherche suivant un plan en deux parties. Dans la première partie consacrée au cadre théorique et méthodologique de l'étude, nous avons deux chapitres. Le premier expose la problématique du sujet, les objectifs et les hypothèses de l'étude. Le deuxième chapitre fait le point des études portant sur la trilogie didiga de Zadi Zaourou et présente les outils d'analyse qui nous permettent de mener la recherche.

Dans la deuxième partie prévue pour le plan détaillé de l'étude, nous avons trois chapitres. Le premier chapitre est consacré aux sources de création des pièces du corpus. Dans le deuxième chapitre, nous étudions les échelles de spatialisation et leurs contenus dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Enfin, le troisième et dernier chapitre analyse les fonctions du traitement du temps dans les œuvres du corpus.

**PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE
ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE**

Cette partie s'organise en deux chapitres dont le premier est consacré à la problématique du sujet et aux objectifs de l'étude. Dans le second chapitre, nous faisons d'abord le point des travaux portant sur la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Ensuite, nous décrivons les outils d'analyse qui nous permettent d'éprouver, pour valider ou non, les hypothèses sous la gouverne desquelles ce travail de recherche est mené dans la perspective d'atteindre les objectifs que nous nous sommes donnés.

CHAPITRE 1 : Clarification des concepts de base et problématique du sujet

Ce chapitre est composé de cinq sections. Dans un premier temps, nous apportons quelques précisions sur le sujet afin de le rendre perméable en clarifiant les concepts de *poétique*, d'*espace*, de *temps* et de *didiga*. Ensuite, dans la deuxième section, nous délimitons et nous présentons les fables dramatiques du corpus. Dans la troisième section, par ailleurs, nous formulons la problématique du sujet. Dans la quatrième section, nous exposons les objectifs que nous nous proposons d'atteindre dans le cadre de ce travail de recherche. Enfin, la cinquième et dernière section énonce les hypothèses de l'étude.

1- Clarification des concepts de base

Pour mieux cerner les contours sémantiques de notre sujet, tel que formulé, il est nécessaire, estimons-nous, de comprendre les concepts de *poétique*, d'*espace*, de *temps* et de *didiga*.

En effet, du grec « *poiesis* » qui signifie « *l'art de créer* », « *poésie* », la poétique désigne l'étude et la théorisation de la création artistique. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer la définissent comme « *l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale* »⁴. Mais pour mieux cerner le sens de la notion, c'est à Aristote qu'on peut se référer dans son traité intitulé *Poétique*⁵ qui se veut à la fois descriptif et prescriptif à propos de la création de la fable d'un ouvrage d'esprit. De ce point de vue, la poétique est perçue comme tout l'art mis en œuvre par un auteur pour aboutir à une création dans un domaine donné. Elle prend également en compte les approches critiques faites par des chercheurs sur les ouvrages d'esprit. L'étude de la poétique embrasse plusieurs aspects de l'œuvre d'art d'un auteur, comme l'espace et le temps.

⁴ Cf. « Poétique » in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.162.

⁵ Aristote, *Poétique* (traduction française par Ch. Batteux), Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, 1874.

Au théâtre, l'espace est généralement perçu sous deux angles dans les modes d'analyse selon que l'œuvre est approchée en tant que support physique destiné à être lu ou en tant que spectacle vivant. On parle d'espace dramaturgique dans le premier cas et d'espace scénique dans le second cas. Dans le cadre du présent travail de recherche, c'est l'espace dramaturgique qui retient surtout notre attention.

L'espace dramaturgique est l'espace qui émane du texte dramatique. Autrement dit, c'est l'univers fictif où le lecteur entrevoit le jeu des personnages tel que suggéré par le dramaturge. Patrice Pavis le définit comme « *l'espace abstrait (...) que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination* »⁶. Cet espace imaginaire conçu par l'auteur, et qui ne prend vie que grâce au metteur en scène, au décorateur et aux acteurs, a fait l'objet de plusieurs réflexions de la part des théoriciens du théâtre comme Anne Ubersfeld⁷, Martine David⁸, Jean-Pierre Ryngaert⁹ et Hélène Laliberté¹⁰.

Nous prenons en considération l'approche proposée par Laliberté de l'espace dramaturgique¹¹, dans notre étude de la « *Poétique de l'espace-temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou* ». Selon Laliberté, l'espace dramaturgique admet trois composantes : l'espace physique (les lieux), l'espace dramatique (les personnages) et l'espace textuel (le discours)¹².

L'espace physique, selon Hélène Laliberté, est toute portion d'espace décrite dans les didascalies ou mentionnée dans le dialogue, désignant le ou les lieux fictifs privilégiés par le dramaturge. En analysant cet espace, Laliberté

⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1997, p.118.

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions Belin, 1996.

⁸ Martine David, *Le théâtre*, Paris, Editions Belin, 1995.

⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.

¹⁰ Hélène Laliberté, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique » In *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°23, 1998, pp.133-145

¹¹ L'approche de Laliberté nous semble plus détaillée et plus précise que celle des autres auteurs. Elle s'adapte plus aisément à l'étude des œuvres de notre corpus.

¹² Hélène Laliberté, op.cit., p.135.

s'est inspirée de Michael Issacharoff¹³ et de Richard Monod¹⁴ et retient qu'il est constitué de « *l'espace mimétique* »¹⁵, c'est-à-dire l'espace choisi par l'auteur pour être « *représenté sur scène [et] perçu par le public* »¹⁶, de « *l'espace diégétique* »¹⁷, c'est-à-dire l'espace qui est repérable « *dans le discours des personnages [et qui] se limite à une existence verbale* »¹⁸ et de « *l'espace off* » qui est un « *ailleurs* » qui peut se manifester sur scène par le biais d'une répercussion auditive ou, au contraire, exister par l'intermédiaire de la narration.

Ensuite, à la suite de Patrice Pavis¹⁹, Hélène Laliberté considère le personnage comme le principal sujet d'investigation de l'espace dramatique. Elle l'appréhende en termes d'espace égocentrique, d'espace interactionnel et d'espace cinétique. L'espace égocentrique prend en compte ce qui est lié intrinsèquement au personnage. Il s'analyse à partir des souvenirs des personnages, de leurs rêves, de leurs illusions. On peut aussi l'aborder par le biais du corps proprement dit, c'est-à-dire à partir des habits qui couvrent la peau ou des objets identifiables au « *moi* » et disposés autour du corps. L'espace interactionnel s'organise autour de la nature des relations qui unissent les personnages et qui se découvrent à travers le mode de communication qu'ils établissent entre eux. L'espace cinétique, quant à lui, prend en compte le mouvement ou le déplacement qui, « *non seulement marque l'évolution de l'action et indique un changement dans la structure de la situation initiale, mais se fait sentir extérieurement par le trajet parcouru par les personnages* »²⁰. La méthode de Laliberté va au-delà de la considération des personnages comme une

¹³ Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

¹⁴ Richard Monod, *Les textes de théâtre*, Lyon, Cédic, 1977.

¹⁵ Hélène Laliberté, op.cit., p.136.

¹⁶ Idem, Ibidem.

¹⁷ Idem, Ibidem.

¹⁸ Idem, Ibidem. Cependant, l'espace diégétique oriente le metteur en scène dans la configuration des espaces scéniques.

¹⁹ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., Patrice Pavis explique que l'espace dramatique se construit « lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions, et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action »

²⁰ Hélène Laliberté, op.cit., p.140.

entité spatiale et fait comprendre que le discours de ces personnages offre aussi une spatialisation qu'elle appelle l'espace textuel.

Cette dernière composante de l'espace dramaturgique se construit à partir du matériau langagier des personnages et concerne l'organisation typographique de la pièce telle qu'elle se présente : les liens entre les didascalies et le dialogue.

Le temps s'appréhende en termes de temps interne (la durée des actions) et de temps externe (l'époque sociale référentielle dont s'inspire le dramaturge). La durée de l'action peut se limiter à vingt-quatre heures ou dépasser une journée. Elle peut être brouillée, donc indéfinie. Le temps externe ou référentiel est celui auquel font allusion les actions de la pièce.

De toutes les façons, il existe un lien étroit entre le temps et l'espace. L'un ne se perçoit pas en dehors de l'autre : « *le signifiant du temps, c'est l'espace et son contenu d'objets. Le signifiant concret du temps, c'est l'ensemble des signes spatiaux* »²¹.

Etudier la poétique de l'espace-temps dans le cadre du présent travail de recherche revient à examiner les aires de jeu qui surgissent dans l'imaginaire du lecteur et leurs contenus, à analyser le personnage en tant qu'un niveau de spatialisation dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou, à appréhender les rapports entre les séquences dialoguées et les didascalies. C'est aussi décrypter les différentes représentations du temps et leurs fonctions dans les trois pièces didiga de notre corpus. Mais qu'est-ce que le didiga ?

Dans la « Postface » de *La guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Zadi Zaourou a répondu clairement à cette question. Selon l'auteur, « *originellement, le concept de Didiga renvoie à un art de type particulier que*

²¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions Belin, 1996, p.159.

pratiquaient les chasseurs bété»²². Mais le didiga moderne, qui est né en 1980 avec la compagnie qui porte son nom, se caractérise fondamentalement par :

« Une situation, l'intrigue, relevant toujours de l'impensable. Un héros idéal et redresseur de torts, tout à l'image de l'antique héros de Didiga, Djergbeugbeu. Des affrontements épiques, des métamorphoses, des mystères... Bref, une action toute trépidante et chargée de vie parce que s'accomplissant dans la lutte de chaque instant »²³.

Mais pourquoi centrer l'étude sur *La Termitière*, *La guerre des femmes* et *Le secret des dieux* ? Et comment se présentent les fables dramatiques dans ces œuvres ?

2-Délimitation, justification et présentation du corpus

Nous délimitons le corpus de notre étude, puis nous justifions cette délimitation. Après cela, nous présentons la fable de chacune des pièces.

2-1- Délimitation et justification du corpus

La compagnie didiga dirigée par Bottey Zadi Zaourou a composé et joué, pendant une décennie environ, une dizaine de pièces de théâtre²⁴. Mais dans le cadre du présent travail de recherche, nous circonscrivons trois parmi celles qui sont éditées et accessibles au public : ce sont *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes* qui forment un ensemble d'œuvres initiatiques dont les sujets, identiques par nature, se font suite par-delà l'évidente similitude formelle qui les caractérise. Quand nous parlons donc de trilogie didiga chez

²² Bottey Zadi Zaourou, « Postface » de *La guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI/Neter, 2001, p.124.

²³ Idem, ibidem, p.123.

²⁴ Cf. Natasa Raschi, « Le kaléidoscope linguistique dans le théâtre de Zadi Zaourou » in *RiMe : Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, numero 2, giugno 2009 (la note de bas de page numéro 25), p.93. A la liste qu'elle propose s'ajoutent *La Tignasse* et *Kitanmadjo*.

Zadi Zaourou, nous nous limitons à ces trois pièces empreintes de symbolismes initiatiques. Natasa Raschi²⁵ et Anna Paola Mosseto²⁶ utilisent le terme « *triptyque* » pour désigner l'ensemble de ces trois pièces.

Cette délimitation se justifie par deux raisons fondamentales. La première, qui se situe au plan formel, concerne le sous-titre suggestif que porte chacune des pièces. *La Termitière* a pour sous-titre *Didiga I, Le secret des dieux*, *Didiga II* et *La guerre des femmes, Didiga III*.

La deuxième raison est liée à la structure interne des œuvres. En dehors de l'unité thématique et de la constance de l'auteur dans le traitement de l'espace-temps, les pièces de notre corpus présentent globalement la structure interne suivante : un personnage courageux issu du peuple s'engage dans une quête initiatique, affronte sur son chemin des épreuves, fortifie sa personnalité auprès d'un être mystérieux, l'initiateur, revient à son peuple en tant que héros initié et mène, avec succès, un combat de libération contre un tyran. De fait, il apparaît que les trois pièces entretiennent entre elles un rapport cyclique et méritent d'être prises ensemble dans les travaux de recherche universitaires. D'où la dénomination « *trilogie didiga* » que nous leur appliquons.

2-2- Présentation du corpus

Pour offrir une meilleure lisibilité de l'étude de l'espace-temps dans cette trilogie, qui est à la fois art de la parole, art de l'impensable, art musical, conte, poésie, mythe et épopée, nous avons jugé intéressant de présenter sommairement la fable dramatique de chaque pièce suivant les approches de Patrice Pavis et de Jean-Pierre Ryngaert. Patrice Pavis définit la fable comme « *la mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée* »²⁷. Et Jean-Pierre Ryngaert de proposer, à propos de la

²⁵ Idem, p.94.

²⁶ Cf. « Introduction » in *Le secret des dieux*, op.cit., p. XIV.

²⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1997, p.132.

reconstruction de la fable, qu' « *il s'agit d'identifier et d'énoncer, de la manière la plus neutre possible, les actions successives des personnages* »²⁸, sachant que toute action a nécessairement lieu dans un espace et à un moment ou une époque donnée.

Ainsi, le premier tableau de *La Termitière* s'ouvre sur la description de la joie de vivre et de travailler en communauté, sur fond d'un ballet africain des temps lointains, dans un espace villageois indéterminé. Vient ensuite le jeu de graine dirigé par Guehi Dôdo, l'arc musical. Enfin, le récitant raconte dans la deuxième partie du prologue les bouleversements intervenus dans le temps et dans l'espace, à la suite de l'arrivée du tyran et de son Ouga.

Dans le deuxième tableau, le néophyte reçoit l'appel du pédou et s'engage dans une quête initiatique à travers une « *brousse* ». Il erre pendant « *des lunes dans la jungle profonde et périlleuse, à la recherche du maître de la danse* ». Ayant surmonté toutes les épreuves auxquelles il est soumis, il reçoit enfin l'initiation. Il devient l'Initié aiguisé et apte à mener le combat de libération contre le tyran, dès son retour parmi le peuple victime de l'oppression.

Le troisième tableau s'ouvre sur les manifestations de la tyrannie à travers la profération des paroles initiatiques et d'un discours défiant le peuple et exprimant « *l'idée du pouvoir sans partage qu'exerce le couple infernal Ouga/Monarque* »²⁹ qu'accompagne Woudigô. Pris subitement de vertige, le Monarque « *vacille* » et titube jusqu'à « *la couche royale sur laquelle il s'allonge* ». Pendant que près du lit veille Ouga, Woudigô attire un homme « *dans la chambre mystérieuse* » du palais et le téléguide « *sur l'autel des sacrifices* ». Après les rituels du sacrifice, l'homme se rebelle, bondit sur lui et le terrasse. Mais Ouga apparaît aussitôt et « *abat le rebelle qui s'effondre en hurlant sous la torture* ». Au même moment, surgit l'Initié à la rescousse du

²⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre* (3^e édition), Paris, Armand Colin, 2014, p.48.

²⁹ Cf. la note de bas de page numéro 6 de l'auteur à la page 107.

rebelle. Naît alors un duel entre Ouga et lui. Mais « *Ouga ne tarde pas à vaincre l'Initié d'un geste de sa main diabolique* ». Déjà « *zombifié* », le rebelle exécute mécaniquement les ordres de Woudigô.

Le quatrième tableau présente l'alliance du peuple, réduit au silence et à l'impuissance, avec les « *Termites* » à travers la cérémonie solennelle de communion dirigée par un officiant sous les regards de Ouga et du Monarque au palais.

Au cinquième tableau, les villageois, entre temps heureux, se montrent tristes et déçus à cause de l'expression de la tyrannie. L'Initié va constater les crimes commis par Ouga et le Monarque, et s'en indigne. Sur le chemin de retour vers le « *village* », Ouga l'abat. Il hurle et s'en va. Mais il revient, accompagné des « *villageois* » qu'il guide et à qui il fait découvrir le sang et le cadavre d'une jeune fille récemment abattue.

Deux actions décisives marquent le sixième et dernier tableau de *La Termitière*. La première a lieu dans une « *brousse* » : l'Initié et trois chefs de clan y font un pacte de sang et prêtent un serment pour lutter sans trahison contre la tyrannie afin de recouvrer la liberté du peuple confisquée par le Monarque et Ouga. La seconde action a lieu dans le palais royal. Il s'agit du dernier duel entre Ouga et l'Initié. Stimulé cette fois-ci par le peuple dont il est désormais l'unique espoir, l'Initié se donne à fond à la bataille et domine Ouga qui, à la fin, malgré sa puissance surnaturelle, « *s'affaisse lentement* ». Et « *simultanément, le Monarque privé de sa force, s'écroule sur lui-même comme une poupée de chiffon* ».

La fable de la deuxième pièce de la trilogie didiga de Zadi Zaourou, *Le secret des dieux*, se déploie sur des tableaux rythmiques et des tableaux. Les tableaux rythmiques, qui sont en fait le prolongement du conditionnement ludique entamé dans le prologue, ont pour fonction de briser et de disperser les

principales actions dramatiques portées par les tableaux. Nous les présentons suivant les mêmes principes de Patrice Pavis et les mêmes exigences de Jean-Pierre Ryngaert déjà annoncés.

Le premier tableau rythmique, qui situe l'action « *quelque part dans un quartier populaire* », un « *soir* », décrit « *deux groupes de jeunes délinquants* » en position de combat, mais qui avortent subitement l'affrontement pour se mobiliser et scander, sous le commandement d'une jeune fille, des slogans hostiles à l'Empereur qui les a réduits à leur condition de vie chaotique.

Le deuxième tableau rythmique présente une parodie de spectacle de musique télévisé qui a réuni des jeunes gens impatientes et fort enthousiasmés.

Le troisième tableau rythmique est une « *parodie d'affrontement entre deux équipes de football* ». Cet affrontement s'est soldé par des « *blessés* », des « *vainqueurs* » et des « *vaincus* ».

Dans le quatrième tableau rythmique, Niobé, soutenue une fois par ses camarades étudiants, parvient à expulser deux professeurs « *indélicat(s) et incompetents(s)* » d'un amphithéâtre à l'université.

Les actions dans le cinquième tableau rythmique se concentrent dans deux espaces. Dans « *l'espace I* », une foule d'individus entend les slogans de Niobé et se rue vers elle. « *Toutes les mains du peuple qui l'entoure maintenant lui forment une couronne* ». Dans « *l'espace II* », pendant que demeure cette image de l'espace I, apparaît le Doozi à une seconde foule qui l'accueille chaleureusement. Simultanément, Niobé et le Doozi s'éloignent de leur foule respective.

Dans le tableau I, l'Empereur rencontre le peuple qui le hue à cause de son automystification et de son paternalisme. Après le chant et le défilé de la garde, il exécute sa « *danse parlante* » au cours de laquelle il méprise et rejette

une partie du peuple considérée comme « *les fossoyeurs de son pouvoir* ». Il saisit l'un de ses sujets qu'il se met à torturer. Soudain, un « *grave malaise* » le prend. « *On le sort précipitamment sur un brancard* ».

Le sixième tableau rythmique montre l'étonnement de « *trois petits vieux* » qui s'engagent, « *au fond de la salle face au public* », juste après l'évacuation de l'Empereur, à « *l'aimer, l'aimer, l'aimer jusqu'à ce qu'il retrouve sa dignité* ».

Dans le septième tableau rythmique, un orateur vient présenter au peuple, dans une langue inintelligible, « *trois personnes en état d'arrestation* ». Elles sont accusées de complot contre l'Empereur.

Le tableau II s'ouvre sur le Doozi et le Paysan « *en pleine brousse* ». Ne le connaissant pas, le Paysan tente de lui expliquer, d'une part, les bouleversements sociopolitiques intervenus dans « *le pays* » depuis l'arrivée des pestiférés (Niobé-la- peste et ses fidèles révolutionnaires), puis, d'autre part, l'expression du pouvoir tyrannique « *par le KAYA MAGHAN et son fameux Doozi* ». Il se présente au Doozi comme un « *pestiféré* » et s'en va. Aussitôt, les voix des pestiférés se font entendre, avec en tête Niobé-la- peste, « *tout de rouge vêtue* ». Le Doozi la rencontre « *et leurs regards s'étreignent puissamment (...) comme s'ils voulaient s'hypnotiser l'un l'autre* ». Ils se séparent, visiblement ravis de « *cette mystérieuse entrevue* ».

Dans le tableau III, l'Empereur, préoccupé par la révolte des pestiférés sur « *la colline-aux-tourterelles* » (l'université), tient conseil pour s'enquérir des acteurs de cette révolution en vue. Le Professeur Shawarma et le Docteur Gouli lui avouent leur impuissance face à l'orage déclenché par les jeunes dans le pays. Sur proposition du Docteur Gouli, l'Empereur fait venir les pestiférés. Et « *c'est Niobé en personne qui dirige leur marche arrogante et triomphante* ». Désormais appuyés par le Doozi, ils expriment clairement, et avec courage, leur

volonté commune : recouvrer « *la liberté* » confisquée depuis un temps indéterminé. L'Empereur ordonne à ses « *barbouses* » de passer Niobé-la- peste à la torture. Les gardes la brutalisent et laissent à découvert sa tunique rouge. « *S'adressant à la Prophétesse* », l'Empereur découvre la tunique rouge. « *Il est alors pris de panique et il s'en suit (sic) un malaise violent. On le sort précipitamment* ». Niobé-la- peste et ses fidèles s'en réjouissent et sortent.

Dans le huitième tableau rythmique, les trois petits vieux manifestent à nouveau leur étonnement après l'évacuation du monarque. Ils renouvellent leur engagement à « *l'aimer, l'aimer, l'aimer jusqu'à ce qu'il retrouve sa dignité* ».

Dans le tableau IV, les actions se déroulent dans deux espaces. D'un côté, le Docteur Gouli, le Professeur Shawarma et le Doozi s'interrogent sur les raisons du malaise de l'Empereur. Ils décident de lui rendre visite. Dans le second espace, « *la vallée des pestiférés* », le Doozi vient rendre visite à Niobé-la- peste qui l'accueille et le présente à ses fidèles.

Le tableau V s'ouvre sur la visite nocturne du Docteur Gouli et du Professeur Shawarma à l'Empereur qui les soupçonne de trahison. Il les répudie. Les ministres lui annoncent la visite de L'HOMME-SANS-VISAGE qu'il craint.

Dans le tableau VI, L'HOMME-SANS-VISAGE, accompagné de trois lutins, fait son entrée chez l'Empereur qui feint de ne pas le reconnaître. Il révèle son identité et les lutins « *exécutent une pantomime reflétant les scènes de meurtre, d'humiliation, de torture, de viol, de pillage et de vol qui ont terni le règne d'Edoukou et brisé le moral de son peuple* ». Ouga tente de les abattre, mais L'HOMME-SANS-VISAGE « *le travaille et le place en état d'hypnose* ». Le visage crispé jusqu'à un point de métamorphose, Ouga se révèle comme le double d'EDOUKOU-ROI et confesse, devant le peuple et L'HOMME-SANS-VISAGE, les crimes commis par l'Empereur et lui. L'HOMME-SANS-

VISAGE, menaçant, réclame son dû, tel que le lui a promis le Monarque lors du pacte scélérat qu'ils ont signé, et qui lui a permis d'acquérir, à tous les prix, le pouvoir, la fortune et la gloire : il a violé sa mère devant le peuple. Consternés, les trois petits vieux s'engagent dès lors à « *le haïr, haïr, haïr jusqu'à (sa) ruine totale* ».

Dans le tableau VII, enfin, EDOUKOU-ROI se débarrasse des attributs royaux qui « *semblent désormais lui labourer le corps* ». Tous vêtus de rouge, les pestiférés sont là et les attributs royaux sont remis à Niobé-la- peste qui les dépose sur le trône d'où le KAYA MAGHAN vient d'être chassé. L'impératrice mère violée se métamorphose en une jeune fille, « *symbole de liberté* », et Niobé-la- peste est « *rayonnante de gloire, de charme et d'énergie féline* ».

La fable de *La guerre des femmes* se développe sur dix-neuf tableaux précédés d'un tableau zéro. Ce tableau est consacré au conditionnement ludique centré sur l'entraînement d'un conférencier, à propos d'un discours misogyne qu'il présente sous peu.

Dans le premier tableau, qui situe l'action dans « *le palais* » royal, le Sultan Shariar, alerté par Aroun Baktiar sur sa présumée trahison par sa femme, Souad, ordonne à son Vizir d'organiser pour lui un mariage tous les matins. Après la première nuit de noces, il fait décapiter la femme au lever du jour suivant. « *Le Vizir en était au millième mariage du prince* » quand le choix tombe sur Shéhérazade, l'une des plus admirables créatures du royaume d'Arabie.

Au deuxième tableau, Shéhérazade, menacée de mort par le Sultan Shariar, s'enfuit la nuit et va invoquer Mamie Wata, « *devant l'océan* », pour se « *délivrer des griffes de la mort* ». Mamie Wata lui apparaît et la conduit « *dans les profondeurs de la mer* », pour lui enseigner le sens des « *signes* », afin qu'elle revienne libérer « *les femmes du joug qui les opprime* ». Ayant constaté

l'absence de Shéhérazade au réveil, Shariar devient « *fou de rage* » et recommande au Vizir de vite la lui retrouver.

Le troisième tableau présente l'émergence de Mamie Wata et de Shéhérazade de l'eau, « *sur une musique très évocatrice* ». Shéhérazade devra conter à Shariar « *la merveilleuse histoire des femmes* » qui attendrirait son cœur. Sur le chemin de retour vers le palais, les gardes la retrouvent et « *la livrent au grand Vizir qui la livre au Sultan Shariar* ».

Le quatrième tableau s'ouvre sur l'annonce à Shariar, par le Vizir, de la capture de Shéhérazade. Le Vizir plaide pour la mise en liberté de la captive. Mais Shariar tient ferme sur sa décision de lui faire subir le même sort que les autres filles déjà exécutées.

Dans le cinquième tableau, Shariar accorde exceptionnellement à Shéhérazade, la faveur de lui raconter « *la plus merveilleuse histoire qu'il sied à un homme de connaître* ».

Le sixième tableau montre le début du récit merveilleux. Dans « *une clairière* », passent différemment une horde de femmes et une autre d'hommes, deux communautés qui vivent séparément « *à l'origine des temps* », et qui ignorent l'existence l'une de l'autre. Conduites par Mahié, leur chef, les femmes offrent en sacrifice à un gorille, une jeune fille vierge que le monstre refuse d'emporter. Après le rite, elles disparaissent dans la jungle. Un chasseur, qui les observait depuis sa cachette, vient explorer hâtivement le lieu du rite et se retire.

Le septième tableau installe l'action dans « *la cité des hommes* » où le chasseur raconte, à ses semblables, le rite de sacrifice des femmes. Leur chef lui associe deux guerriers et les envoie se renseigner pour lui « *dire avec précision où ces êtres ont établi leur demeure* ».

Au huitième tableau, dans « *la cité des femmes* », Mahié, sentant la fin prochaine de ses jours sur terre, initie sa confidente, Gôbo, à l'art de la sexualité qu'elle devra, à son tour, enseigner aux autres filles comme « *l'arme nouvelle* » de combat contre les hommes. Mahié lui remet « *un admirable bracelet de bronze* ».

Dans le neuvième tableau, Shéhérazade raconte à Shariar le malheur des guerriers envoyés pour découvrir la demeure des femmes. L'un étant tué, les hommes organisent, contre les femmes, « *une veillée d'armes* » « *la nuit même* » où le second est venu annoncer l'emplacement exact de l'habitat des femmes.

Le dixième tableau est un récit descriptif du déroulement d'une bataille entre les hommes et les femmes dans « *une clairière* », « *au cœur de la forêt vierge* ». Zouzou étant grièvement blessé, Mahié ordonne de battre en retraite.

Dans le onzième tableau, Shéhérazade raconte à Shariar qu'à maintes reprises, les femmes écrasèrent les hommes. C'est au cours de la dernière bataille que les hommes ont compris que la blessure de Zouzou a réduit l'ardeur combative des femmes. Alors, les hommes enlèvent Zouzou qui est soit « *la force vitale des femmes, soit le gardien de leur secret de guerre* ».

Dans le douzième tableau, les actions se déroulent alternativement dans la cité des hommes et au palais. Dans la cité des hommes, les guerriers amènent Zouzou qui a dû livrer le secret des femmes sous la torture que lui infligent le chef des hommes et ses guerriers. Au palais d'où « *Shariar (...) vit intensément la scène* », Shéhérazade lui raconte que, choquée par « *la trahison de Zouzou* », Mahié condamne ce dernier à mort, malgré l'opposition des femmes qui en sont meurtries, profondément.

Le treizième tableau fait le récit descriptif du rituel d'inhumation de Zouzou. Les femmes le pleurent et versent des Calebasses de larmes sur sa dépouille avant son enterrement dans la « *douleur* » et la « *solitude intérieure* ».

Dans le quatorzième tableau, les actions se déroulent alternativement dans la cité des femmes et au palais. Dans la cité des femmes, Mahié tient conseil. Les femmes exigent la fin de la guerre contre les hommes. « *Jamais je n'accepterai qu'ils nous approchent. Jamais !* », leur signifie-t-elle. Mais leur insistance l'oblige à les autoriser à s'unir aux hommes. Elle s'exile aussitôt, à la grande joie de toutes. Au palais, Shéhérazade raconte à Shariar que Mahié « *marcha des jours et des nuits* », puis « *au millième jour, elle arriva devant l'immense océan* » où « *elle s'est métamorphosée en Mamie Wata pour renaître aux femmes dont elle savait que le sort après elle serait peu enviable* ». Depuis, les hommes et les femmes ont commencé à vivre ensemble et « *à se découvrir* ».

Le quinzième tableau présente les hommes et les femmes vivant dans une même communauté. Après une nuit d'intimité avec Gôbo, Babelé fait le témoignage des délices de l'amour et de la volupté aux autres hommes qu'il incite à aller découvrir, sans plus tarder.

Les actions dans le seizième tableau se déploient sur trois espaces. Au palais, Shéhérazade conclut son histoire par la réclamation de « *l'amour, la justice, l'égalité* » entre hommes et femmes, car les femmes ont dû choisir le mariage comme « *l'instrument de leur vengeance contre les hommes* ». Par la suite, un couple fait son mariage à la mairie avant de se rendre à l'église où, en lieu et place du prêtre, une religieuse arrive et réclame, au nom des femmes, le droit de dire la messe.

Le tableau dix-sept présente des couples en difficultés, qui s'injurient puis se bagarrent.

Au tableau dix-huit, Shariar trouve « *fascinant* » le récit de Shéhérazade et lui avoue tout son amour : « *Il se met à genoux et lui prend les jambes (...) Je t'aime Shéhérazade. Je t'aime.* ». Aussitôt, apparaît Mamie Wata qui est invisible à Shariar qui promet à Shéhérazade une « *nouvelle alliance* ».

Enfin, dans le tableau dix-neuf, Mamie Wata parraine le mariage de Shariar et de Shéhérazade, au bord de la mer, devant une foule où il y a « *un représentant de chaque race* ».

De cette présentation séquentielle des fables des pièces de la trilogie didiga de Zadi Zaourou, il ressort un certain nombre de remarques par rapport à l'espace et au temps dont le traitement constitue notre préoccupation dans le cadre du présent travail de recherche. Plusieurs espaces ont servi de cadres au déroulement des actions. L'auteur fait remonter ces actions à une époque mythique. Mais le problème posé dans chaque pièce semble contemporain du moment de la création des œuvres. D'où un certain nombre de questions qui constituent la problématique de notre sujet.

3-Problématique du sujet

Depuis le culte dionysiaque jusqu'à nos jours, les critères fondamentaux pour reconnaître un spectacle de théâtre se résument en quatre points essentiels : un public, des comédiens/acteurs/personnages, une scène/espace de théâtre et un jeu autour d'une histoire ou d'un rituel. Mais lorsque la pièce prend la forme d'une œuvre dramatique, ce sont les trois derniers critères qui s'imposent. André Petit Jean l'a su bien traduire en constatant que « *toute pièce de théâtre, parce qu'elle est une fiction, possède un cadre, un espace-temps ou encore un chronotope (...) dans lequel se déroulent les événements qui constituent l'intrigue* »³⁰. En faisant allusion au temps, il rejoint Anne Ubersfeld³¹ qui a consacré de nombreuses études aux personnages, à l'espace et au temps du théâtre.

La reconstitution séquentielle des fables de notre corpus révèle que la création de l'espace et du temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou traduit

³⁰ André Petit Jean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre » in *Pratique*, n°74, juin 1992, p.105.

³¹ Op.cit.

des préoccupations politiques singulières. Quand nous prenons *La Termitière*, par exemple, quel traitement esthétique l'auteur y fait-il de l'espace dramaturgique et du temps théâtral ? La même question s'applique aux pièces *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*. Selon Hélène Laliberté, l'espace dramaturgique désigne « l'espace qui émane du texte dramatique » et qui « se présente comme une architecture sur laquelle chaque composante d'une œuvre donnée vient se greffer et ainsi participer à sa fondation »³². Dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou, la configuration des lieux d'action, les types de personnages et les rapports qui les lient font penser à certains mythes et à certains hommes politiques en Afrique. Quelles sont alors les sources de création des œuvres de notre corpus ? Et quelles sont les échelles de spatialisation et leurs contenus dans la trilogie ? Dans l'une ou dans l'autre pièce, il existe des indices qui, à l'instar de la formule de distanciation propre aux contes merveilleux, situent les actions dans un passé imprécis. Et la même imprécision temporelle s'observe dans la réplique de certains personnages. Mais, de *La Termitière* à *La guerre des femmes*, en passant par *Le secret des dieux*, plusieurs indices cristallisent les sujets abordés dans l'époque contemporaine de l'écriture. Quelles sont donc les fonctions du traitement du temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou ? Ce sont là autant de questions qui nous traversent l'esprit et qui nous amènent à choisir de travailler sur le sujet : « *Poétique de l'espace-temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou* ». Pour les appréhender, nous nous sommes donné un certain nombre d'objectifs dans le cadre de notre recherche.

4- Les objectifs de l'étude

L'objectif principal de ce travail de recherche est d'étudier le traitement esthétique de l'espace et du temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Les objectifs secondaires de cette étude sont au nombre de trois : montrer, d'abord,

³² Hélène Laliberté, op.cit., pp.133-134.

les indices qui auraient servi de repères à la création des pièces *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*; analyser, ensuite, les types d'espace et leurs contenus esthétiques dans les pièces; décrypter, enfin, les fonctions du traitement du temps dans ces œuvres. Pour mener cette étude, nous avons émis un certain nombre d'hypothèses de recherche.

5- Les hypothèses de l'étude

Nous posons comme hypothèse principale que l'espace et le temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou fonctionnent comme des métaphores emblématiques de la gestion du pouvoir politique en Afrique postcoloniale et dans certains Etats orientaux. Nos hypothèses secondaires sont au nombre de trois. D'abord, nous estimons que les pièces de la trilogie didiga de Zadi Zaourou sont des formes artistiques d'une fusion de mythes, de contes et de légendes d'origines diverses. Ensuite, nous supposons que la création des espaces physique, dramatique et textuel dans les pièces s'inscrit dans l'option de l'engagement politique de l'auteur à travers l'ironie du sort des tyrans. Enfin, en inscrivant les actions dans une époque à la fois mythique et contemporaine, l'auteur se met à l'abri des censures pour mieux exprimer son engagement politique par symbolisme.

CHAPITRE 2 : Revue de littérature spécialisée et méthodologie (outils d'analyse)

Dans ce chapitre, nous faisons le point des études déjà menées sur la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Ensuite, nous exposons la démarche méthodologique qui nous permet d'atteindre les objectifs que nous nous sommes fixés dans le cadre de ce travail de recherche.

1-Revue de littérature spécialisée

Nous ne sommes pas le premier à nous intéresser aux pièces qui constituent la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Déjà, en 1991, Souleymane Fofana intègre *La guerre des femmes* dans le corpus de sa Thèse de Doctorat³³. Mais, son analyse se limite à la description de la structure et à la présentation de la portée socioculturelle de la pièce. Ainsi, après avoir cité les mythes qui entrent dans la composition de *La guerre des femmes*, Fofana fait remarquer « *qu'en choisissant les personnages de Shariar et de Shéhérazade (...), Zadi a le souci de montrer que la situation des femmes est la même sous d'autres cieux* »³⁴. Ce clin d'œil rapide à une pièce de notre corpus sur trois n'épuise aucune de nos préoccupations dans le cadre du présent travail de recherche.

En 2008, Pierre Médéhouègnon consacre une intéressante étude à la trilogie didiga de Zadi Zaourou dans le volume I de sa Thèse de Doctorat d'Etat de l'Université d'Abomey-Calavi³⁵. Cette étude, réalisée dans le chapitre sixième, a l'avantage de révéler, avec plus de professionnalisme et dans une perspective comparatiste, la structure dramatique de chacune des trois pièces de la trilogie. Ensuite, elle analyse l'engagement politique de l'auteur, le langage théâtral dans les trois pièces et met en relief les principaux mythes qui ont servi

³³ Souleymane Fofana, *La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération : étude de Maïéto pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte d'Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhilé roi du Sanwi de Bernard Dadié*, Thèse de Doctorat, Université d'Abidjan, 1991, 230p.

³⁴ Idem, p.97.

³⁵ Pierre Médéhouègnon, *Innovations et créations dans le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest (Etat des lieux et analyse de la dramaturgie de 1970 aux années 2000 en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*, Thèse de Doctorat d'Etat de l'Université d'Abomey-Calavi, 2008, Volume I, 446p.

de source d'inspiration à Zadi Zaourou. Pour Pierre Médéhouègnon, Zadi Zaourou fait « *la mise en scène des histoires de tyrans mythiques et archaïques (...) pour exprimer son engagement politique* » au moyen de la combinaison « *des langages multiformes et multifonctionnels qui concourent à faire du théâtre didiga un spectacle total* »³⁶. Cette étude aborde un aspect de nos préoccupations, mais pas dans la perspective de la configuration de l'espace et du temps dans la trilogie didiga. Elle nous éclaire donc en partie dans notre posture.

En 2012, après la mort de Zadi Zaourou le 20 mars, la revue italienne *Rime-Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea* lui a consacré, sous la direction de Natasa Raschi et d'Antonella Emina, un dossier constitué d'une dizaine d'articles sur l'ensemble de son œuvre dramatique et poétique.

Dans son article intitulé « Du théâtre historique au théâtre initiatique : le parcours d'un dramaturge engagé »³⁷, Jean Derive situe les pièces de la trilogie didiga de Zadi Zaourou dans « *le courant de la satire politico-sociale* ». En utilisant l'approche descriptive, il aboutit à la conclusion selon laquelle toutes les œuvres dramatiques de Zadi Zaourou présentent une structure ternaire : d'un côté, « *les forces de l'oppression* », et de l'autre, « *les militants contestataires, assoiffés de liberté* ». Entre les deux, « *le peuple opprimé* »³⁸. En concluant que le didiga est une rupture esthétique pour exprimer la continuité d'un engagement d'une autre façon³⁹, Jean Derive prend en compte une partie de nos préoccupations, mais cela ne comble pas nos attentes dans le cadre de l'étude de la poétique de l'espace-temps dans les œuvres de notre corpus.

³⁶ Pierre Médéhouègnon, op.cit, p.329.

³⁷ Jean Derive, « Du théâtre historique au théâtre initiatique: le parcours d'un dramaturge engagé» In *Rime-Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n° 9, dicembre 2012, pp.151-161.

³⁸ Idem, p.158.

³⁹ Idem, p.159.

Dans « La dramaturgie de Bottey Zadi Zaourou ou la révolution esthétique au cœur des mythes anciens »⁴⁰, Valy Sidibé montre qu'à travers les œuvres didiga, Zadi Zaourou se libère de la rhétorique classique qui régissait la création dramatique de son temps et fait de son esthétique, « *un art révolutionnaire tant par sa forme que par sa teneur dense de signification multiphonique et pluridimensionnelle* »⁴¹. C'est seulement à la fin de la page 164 que Valy Sidibé évoque, de façon incidente, le fonctionnement de l'espace et du temps dans les œuvres didiga de Zadi Zaourou. Ce qui laisse le champ de notre étude inexploré.

C'est dans une autre revue qu'un autre auteur aborde de façon sommaire le traitement de l'espace-temps dans les œuvres initiatiques de Zadi Zaourou. Il s'agit de Fulbert Koffi Loukou dans son article intitulé « L'itinéraire des héros zadiens : une quête initiatique »⁴². Dans la rubrique consacrée au cadre spatial, Fulbert Koffi Loukou montre que dans les œuvres initiatiques de Zadi Zaourou, le héros va recevoir l'initiation dans un espace mythique et revient dans l'espace réel pour délivrer son peuple de l'oppression. A propos de la configuration du temps, il fait remarquer que, dans les œuvres, « *le temps mythique (...) se présente selon diverses configurations* »⁴³. Il faut dire que l'objectif de Fulbert Koffi Loukou n'étant pas l'étude de l'espace-temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou, son approche ne constitue qu'une petite ouverture sur les objectifs que nous nous sommes donnés dans le cadre du présent travail recherche.

C'est la même impression que nous donne l'article de Lou Touboué Jacqueline Soupé intitulé « Les mythes du résistant et des « pères de la nation »

⁴⁰ Valy Sidibé, « La dramaturgie de Bottey Zadi Zaourou ou la révolution esthétique au cœur des mythes anciens » In *Rime-*, op.cit., pp.163-172.

⁴¹ Idem, p.169.

⁴² Loukou Fulbert Koffi, « L'itinéraire des héros Zadiens : une quête initiatique » In *AIC*, n° 122, 2013, pp.39-52.

⁴³ Idem, p.48.

dans *Les sofas* et *Le secret de dieux* de Zadi Zaourou »⁴⁴. Dans la deuxième partie de cet article, Jacqueline Soupé analyse la construction du mythe des « pères de la nation » dans *Le secret de dieux* à travers le personnage d'EDOUKOU-ROI qu'elle rapproche d'Œdipe-roi de Sophocle. Ce faisant, elle aborde partiellement le volet de l'analyse de l'espace dramatique (les personnages), tel que nous l'envisageons avec Hélène Laliberté que nous avons déjà citée plus haut. Par rapport à la configuration de l'espace physique (les lieux), Jacqueline Soupé constate que « *l'espace de tout le tableau VI est mal défini. Le lecteur-spectateur ne sait plus si la scène se passe dans le palais ou sur la place publique* »⁴⁵. Son analyse n'évoque pas du tout les aspects de la configuration du temps dans la pièce de notre corpus qu'elle prend en compte sur les trois au total. Cela accrédite, à notre avis, la pertinence de notre sujet de recherche.

De ce tour d'horizon sur les études consacrées aux œuvres de notre corpus, on constate que la plupart des auteurs se sont intéressés à l'expression de l'engagement politique chez Zadi Zaourou. Il s'agit, là, d'une approche classique que Fulbert Koffi Loukou et Lou Touboué Jacqueline Soupé ont tenté de dépasser dans leur article respectif en approchant les œuvres de Zadi Zaourou avec de nouvelles méthodes d'analyse de la poétique chez l'auteur. Et c'est ce dernier aspect de la poétique qui nous intéresse dans notre étude sur la trilogie didiga de Zadi Zaourou. A notre connaissance, la *poétique de l'espace-temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou* n'a pas encore fait l'objet d'études spécifiques comme nous l'envisageons ici. C'est pourquoi notre sujet de recherche nous semble encore digne d'intérêt, malgré l'existence de ces travaux scientifiques présentés et de nombreux autres qu'on trouvera dans notre bibliographie.

⁴⁴ Lou Touboué Jacqueline Soupé, « Les mythes du résistant et des « pères de la nation » dans *Les sofas* et *Le secret des dieux* de Zadi Zaourou » In La revue *Baobab*, n° 13, 2013, pp.90-108.

⁴⁵ Idem, pp.103-104.

2-La démarche méthodologique

Pour mener cette recherche, nous avons recours à la sémiotique théâtrale et à la sociocritique. La sémiotique étant l'étude des signes et des processus interprétatifs⁴⁶, elle nous permet d'isoler les signes théâtraux qui composent l'espace-temps de la trilogie pour leur proposer une interprétation. La sémiotique s'inspire de l'herméneutique⁴⁷. Notre deuxième outil d'analyse est la sociocritique.

Selon Pierre Barbéris, « *la lecture sociocritique et sociohistorique fait bouger l'Histoire et la sociologie en même temps qu'elle en tient compte comme disciplines et comme consciences déjà disponibles et répertoriées* »⁴⁸. De Claude Duchet⁴⁹ à Pierre Barbéris, en passant par Pierre V. Zima⁵⁰, on retient, de manière synthétique, que l'approche sociocritique est une technique d'analyse des textes littéraires qui cherche à mettre en exergue les liens qui existent entre l'univers social fictif d'une œuvre et celui réel dont s'est inspiré un auteur. Elle propose une lecture sociohistorique des œuvres, tout en mettant en valeur ce qui fait leur particularité.

⁴⁶ Cf. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.179.

⁴⁷ Dans son essai intitulé *Pour une herméneutique littéraire* (Paris, Gallimard, 1988, pp.24-25), Hans Robert Jauss mentionne que « l'herméneutique littéraire connaît ce rapport entre la question et la réponse, de par sa pratique de l'interprétation, lorsqu'il s'agit de comprendre un texte du passé dans son altérité, c'est-à-dire : retrouver la question à laquelle il fournit une réponse à l'origine et, partant de là, reconstruire l'horizon des questions et des attentes vécu à l'époque où l'œuvre intervenait auprès de ses premiers destinataires ».

⁴⁸ Pierre Barbéris, «La sociocritique », in Daniel Bergez et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p.154.

⁴⁹ *Sociocritique*, Paris, Nathan (Coll. Nathan-Université), 1979.

⁵⁰ *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

**DEUXIEME PARTIE :
PLAN DETAILLE DE L'ETUDE**

Dans cette partie consacrée au plan détaillé de l'étude, nous avons trois chapitres dont le premier met en relief les sources de création des pièces du corpus. Il s'agit d'interroger les cultures africaine et occidentale, les mythes, les contes, les légendes et la politique africaine postcoloniale pour comprendre les repères qui entrent dans la composition des pièces *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*. Le deuxième chapitre analyse les échelles de spatialisation dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Ici, l'étude se fait suivant la théorie d'Hélène Laliberté, telle que décrite plus haut : espace physique, espace dramatique et espace textuel. Le troisième et dernier chapitre analyse les fonctions du traitement du temps dans les œuvres du corpus. Nous centrons, à ce niveau, l'étude sur la symbolique du recours au temps mythique pour traduire des réalités du temps référentiel contemporain de l'écriture dramatique dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou.

CHAPITRE 1 : Les sources de création des pièces du corpus

Ce chapitre comporte deux sections. La première section s'intéresse aux repères culturels qui ont nourri l'inspiration de Zadi Zaourou pendant la création des pièces *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*. La deuxième section analyse les influences des dictatures politiques en Afrique postcoloniale et ailleurs dans le processus de création des pièces.

La démarche méthodologique que nous suivons, ici, est essentiellement basée sur la sociocritique⁵¹.

1-Les repères socioculturels

Après la lecture des pièces de la trilogie, il apparaît que Zadi Zaourou s'est inspiré de plusieurs mythes⁵² populaires d'origines africaine et orientale.

1-1-Le mythe de Mahié

Le mythe de Mahié dont se serait inspiré Zadi Zaourou dans sa pièce *La guerre des femmes* s'est largement répandu dans la partie ouest de la Côte d'Ivoire, notamment à Soubré, à Gagnoa et à Duékoué. Ce mythe – qui existe en quatre versions⁵³ – explique, d'une part, l'origine du mariage entre l'homme et la femme, et, d'autre part, l'origine de la polygamie dans les sociétés africaines. De manière succincte, comment ce mythe se présente-t-il ?

A l'origine des temps, les hommes et les femmes vivaient en communautés séparées. Un jour, les femmes surprennent Babo Naki dans leur

⁵¹ Nous avons déjà dit plus haut en quoi consiste cette démarche.

⁵² Mircea Eliade, dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p.22, écrit : « Un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré ».

⁵³ -La revue *Littérature orale Bissa*, Abidjan, Presse de l'Université d'Abidjan, a publié en 1981 les quatre versions du mythe de Mahié. Dans son *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Ouagadougou, Harmattan Burkina, 2011, pp.83-93, Zadi Zaourou a repris le mythe de Mahié. De même, Jacqueline Soupé Lou, dans son article intitulé « La dramaturgie du conte dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou » in *RiMe-Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n°9, décembre 2012, pp.205-216, a présenté le mythe de Mahié en s'inspirant de l'ouvrage de Zadi Zaourou.

champ. Il volait leurs précieux champignons. Les femmes décident, avec l'accord de leurs chefs, Mahié Gbeudjié et Zouzou Gbeuti, de tuer Babo Naki s'il revient encore dans le champ, animé de la même intention de vol. Babo Naki y étant revenu, les femmes l'assassinèrent, sans coup férir. Des jours passèrent et des nuits passèrent. Les hommes découvrent le corps de leur confrère, le récupèrent, organisent ses funérailles et décident de le venger. Alors, sur les palmiers qui ont servi à l'organisation des funérailles, ils laissent des champignons pousser. Comme Babo Naki, les femmes sont venues récolter ces champignons, elles aussi frauduleusement. Les hommes les surprennent. Quatre d'entre elles sont tuées. Il s'est ensuivi une série de batailles au cours desquelles Mahié Gbeudjié et Zouzou Gbeuti sont tués. Vaincues à plusieurs reprises, les femmes finissent par capituler et décident de s'unir aux hommes. Elles séjournent dans la cité des hommes pendant trois jours. L'une d'entre elles, Babèré, découvre le plaisir sexuel après avoir passé une nuit avec son hôte. Elle en parle à ses semblables qui, unanimement, décident de s'installer définitivement dans la cité des hommes où elles ont amené ceux-ci à être des polygames. Ayant compris leurs intentions, les hommes ont institué les rites de veuvage afin que les femmes leur soient toujours soumises.

Voilà un récit alléchant et populaire à l'ouest de la Côte d'Ivoire, mais qui influence la production littéraire de plusieurs auteurs⁵⁴ dont Zadi Zaourou, un récit qui oriente le lecteur de *La guerre des femmes* vers des connaissances sociologiques et culturelles propres à l'Afrique.

1-2-Le mythe de l'unique amant des femmes

Le mythe de l'unique amant des femmes est populaire en pays Adioukrou en Côte d'Ivoire.

⁵⁴ -Souleymane Fofana a fait le même constat dans sa thèse de doctorat intitulée *La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération : étude de Maïéto pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte d'Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhylé roi du sanwi de Bernard Dadié*, Thèse de Doctorat, Université d'Abidjan, 1991, 230p.

Dans le village d'Ousrou, toutes les jeunes filles aiment un garçon. Les autres garçons du village, jaloux du seul amant des jeunes filles, manifestent leur colère et l'empoisonnent. Les filles en sont troublées et attristées au point qu'elles refusent qu'on enterre leur amant commun. Pour témoigner leur amour à la mémoire de ce garçon, elles lavent son corps avec les larmes qu'elles ont recueillies dans des seaux.⁵⁵

Dans *La guerre des femmes*, au tableau XIII, les femmes pleurent la mort de Zouzou, leur amant commun, et lavent son corps avec les larmes qu'elles ont recueillies dans des Calebasses, à l'image de la réaction des jeunes filles dans ce mythe.

1-3- Le mythe de Mamie Wata

Dans l'imaginaire populaire africain, surtout dans les régions côtières, le nom de Mamie Wata serait lié à un esprit féminin d'une beauté exceptionnelle. Cet esprit, qui vit dans les profondeurs marines et qui a le pouvoir d'apparaître à l'espèce humaine pour plusieurs raisons, a fait l'objet de nombreux récits diversement rapportés selon les époques et les circonstances. Encore appelé Sirène des eaux, Mamie Wata existe depuis l'antiquité grecque où cet esprit avait une forme mi-femme mi-oiseau et serait la fille du fleuve Acheloes et de Calliope⁵⁶. Son chant, singulièrement envoûtant par sa mélodie, attirait les marins vers les écueils.

En Afrique, plusieurs cultes sont voués à Mamie Wata, si bien que cette entité en est arrivée à prendre le statut d'une divinité à part entière dans le panthéon vodou⁵⁷. Ceux qui l'adorent ou qui la côtoient maîtrisent mieux les

⁵⁵ -Cf. « La dramaturgie du conte dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou », p.208. Nous nous sommes inspiré de cet article, ici.

⁵⁶ -Dans la mythologie grecque, Calliope est la Muse de la poésie épique ou de l'éloquence, mère de Linos et d'Orphée.

⁵⁷ -Le *Dictionnaire universel* (4^e édition) reconnaît trois orthographes du concept: « Vaudou », « Vodou » et « Vodoun ». Cependant, dans son *Introduction à une poétique du Fa*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010, p.97 (2^e édition), Mahoungon Kakpo écrit le concept comme suit : « Vodun » (note de bas de page n°37).

secrets qui fondent ses liens avec les humains : ils l'adorent, soit dans l'espoir de s'enrichir, soit pour avoir des puissances surnaturelles pour résoudre leurs problèmes quotidiens.

C'est la rescousse de Mmie Wata que Shéhérazade est allée solliciter au bord de l'océan dans *La guerre des femmes*.

2-Les repères politiques

Les années 1980 où les pièces de notre corpus sont composées et jouées avant d'être publiées plus tard, représentent l'âge d'or des dictatures en Afrique. Dans un tel contexte sociopolitique troublé et menaçant, un artiste, en l'occurrence un écrivain engagé et témoin de son temps, peut-il produire une œuvre exempte de toute intention satirique, en dépit de la censure qui peut la frapper ?

2-1-Le mythe des « pères de la nation »

En Afrique, les « pères de la nation » sont des leaders politiques qui ont combattu le régime colonial et mené leur pays à la souveraineté nationale. Caractérisés par leurs actions héroïques, ils sont d'abord admirés par les populations avant d'être rejetés à cause de leur automystification, leur propension à se déifier, à se faire passer pour des êtres extraordinaires, des demi-dieux. Ce sont, pour la plupart, des syndicalistes, des ouvriers, des fonctionnaires ou des intellectuels hissés au pouvoir avec la complicité de la métropole. Il s'agit entre autres de Félix Houphouët-Boigny, de Kwame N'krumah, de Sékou Touré, de Robert Mugabe, de Francisco Macias Nguema... Ils se font appeler « père de la nation », « guide providentiel », « père fondateur », « père de la patrie », « sauveur de la nation », « timonier »,

Et Inès de La Torrè d'orthographier autrement le même concept dans le titre suivant : *Le Vodou en Afrique de l'Ouest : rites et traditions*, Paris, L'Harmattan, 1991.

« le vieux » ou « le sage ». C'est ainsi que s'est forgé « le mythe des pères de la nation » à partir de la mystification des chefs d'Etats africains.

Les malaises que ces dirigeants donnent à leurs peuples sont dénoncés par les intellectuels africains dont l'Ivoirien Zadi Zaourou, notamment dans son triptyque didiga. Les personnages de Shariar, de Monarque et d'EDOUKOU-ROI illustrent bien le mythe des « pères de la nation » dans les trois pièces que nous étudions.

2-2-*Le mythe du Sultan Shariar*

Quand on entend « le mythe du Sultan Shariar », on se souvient promptement des contes des *Mille et une nuits*. En effet, *Les mille et une nuits* est un recueil de contes populaires arabes d'origines diverses : perse (ou, aujourd'hui, iranienne), irakienne et égyptienne. Les histoires racontées dans ce recueil et la forme de la narration, successive, sont inspirées d'un livre persan qu'on peut appeler le récit-cadre. Dans ce livre persan originel qui s'intitule *Mille contes*⁵⁸ :

« Un roi prend chaque jour une nouvelle épouse et la met à mort au lendemain ; une jeune femme, Scheherazade, choisit alors de s'interposer et de l'épouser ; la nuit venue, prenant prétexte d'une demande de sa "sœur", elle commence à raconter une histoire, longue, captivante ; au lever du jour, l'histoire n'est toujours pas terminée ; du coup, au lieu de la mettre à mort, le roi, exceptionnellement, remet son exécution, jusqu'à ce qu'elle ait terminé son histoire, car il désire, lui, en connaître la suite ; le soir, Scheherazade termine en effet de raconter son histoire à sa sœur et au roi, puis, avec sa permission, elle en entreprend une autre... qui

⁵⁸ -Cf. la « Présentation » des *Mille et une nuits*, pp. II-III.

*reste à son tour inachevée au matin, et le roi de remettre de nouveau son exécution pour entendre la suite... »*⁵⁹

C'est cette héroïne mythique et sociale, et cet antihéros, un tyran, qui ont inspiré à Zadi Zaourou les principales actions dans *La guerre des femmes*.

En somme, plusieurs sources ont inspiré Zadi Zaourou pendant la création des pièces *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*. Il s'agit principalement des mythes d'ordres sociale et politique. Le tissage de ces micro-récits habilement adaptés à l'art dramatique semble présenter un intérêt singulier quant au traitement de l'espace-temps dans la trilogie.

⁵⁹ -Nikita Elisséeff, *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits. Essai de classification*, Institut français de Damas, Beyrouth, 1949, pp.21-22, cité par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi in « Présentation » des *Mille et une nuits*, pp. II-III.

CHAPITRE 2 : Les échelles de spatialisation et leurs contenus dans la trilogie

Nous partons, dans le présent chapitre, des deux macro-espaces physiques où ont lieu les principales actions dans le triptyque didiga de Zadi Zaourou. Nous analysons le discours des personnages, les relations qui existent entre eux, leurs déplacements, leurs rêves et leurs obsessions, de même que les objets-actants. De fait, nous révélons l'option de l'engagement politique de l'auteur de par le combat de libération mené par les héros/héroïnes dans les trois pièces.

1-Le traitement de l'espace politique comme moyen de dénonciation des dirigeants africains par Zadi Zaourou

L'espace politique dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou est le cadre occupé par les Monarques⁶⁰. Les termes ou expressions pour le désigner varient parfois d'une pièce à une autre. Dans *La Termitière*, il est appelé « *la cour du monarque* » (p.112) ou le « *palais* » (p.121). Dans *Le secret des dieux*, l'espace politique n'est pas expressément nommé. Mais des indices textuels montrent qu'il s'agit du palais : « *trône* » (p.120, p.132 et p.138) et « *tréteau* » (p.144). Dans *La guerre des femmes*, l'espace politique est appelé « *le palais du Sultan* » (p.14). Qu'il s'agisse de *La Termitière*⁶¹, du *Secret des dieux*⁶² ou de *La guerre des femmes*⁶³, l'espace politique est perçu comme un espace hostile à la liberté du peuple et à la paix sociale. Le mythe qui entoure les personnages-acteurs de la scène politique dans cet espace apparaît comme un symbole fort dans l'esprit du lecteur averti par rapport aux personnalités de la scène politique en Afrique postcoloniale.

⁶⁰ Dans *La Termitière*, op.cit., la lettre « m » dans monarque est en minuscule, tandis qu'elle est en majuscule dans le même mot dans *Le secret des dieux*, op.cit. Nous utilisons l'orthographe présente dans *Le secret des dieux* pour conserver la nature de nom propre du mot.

⁶¹ Op.cit.

⁶² Op.cit.

⁶³ Op.cit.

Trois principaux personnages forment le cerveau de la vie politique dans cet espace dans la trilogie didiga: le Monarque⁶⁴, EDOUKOU-ROI⁶⁵ et Shariar⁶⁶. Trois tyrans distinctement nommés, mais qui présentent la même obsession de la domination de leurs peuples, éprouvent le même plaisir dans l'exercice de leur pouvoir tyrannique.

1-1-L'obsession de la domination dans l'espace politique chez les Monarques dans la trilogie didiga

La trop grande estime de soi qui caractérise ces tyrans est bien en harmonie avec leur propension à se hisser au rang d'idoles, de demi-dieux ou d'homo-sapientissimes (surhommes). Si dans le didiga I, on note une constance dans la nomination du principal personnage politique⁶⁷, dans le didiga II, EDOUKOU-ROI s'affuble de plusieurs surnoms : l'Empereur⁶⁸, le Monarque⁶⁹, le Souverain⁷⁰, Monseigneur⁷¹, KAYA MAGHAN⁷². Il en est de même pour Shariar qui porte plusieurs titres dans le didiga III : Monseigneur⁷³, le Sultan Shariar⁷⁴, le prince⁷⁵, Maître⁷⁶.

En onomastique, ces titres hyperboliques attribués à un même personnage sont pleins d'ironie, car ils ont une connotation péjorative, et révèlent, de fait, que ces personnages politiques sont des imposteurs qui créent, autour d'eux-mêmes, un mythe⁷⁷ et un culte de la personnalité du chef dans le but d'assujettir

⁶⁴ Dans *La Termitière*, op.cit.

⁶⁵ Dans *Le secret des dieux*, op.cit.

⁶⁶ Dans *La guerre des femmes*, op.cit.

⁶⁷ Il y est uniquement nommé : le Monarque.

⁶⁸ *Le secret des dieux*, p. 120.

⁶⁹ Idem, p.152.

⁷⁰ Idem, p. 56.

⁷¹ Idem, p.120.

⁷² Idem, ibidem. Dans l'histoire africaine, Kaya Maghan Cissé (VIII^e siècle) fut un souverain de l'Empire du Ghana. Fondateur de la dynastie des Cissé, il aurait régné durant trois siècles. Dans le « Glossaire » du *Secret des dieux* (p.156), Zadi Zaourou ajoute qu'« ici, ce nom traduit l'omnipotence de ce dictateur ».

⁷³ *La guerre des femmes*, p.14.

⁷⁴ Idem, p.15.

⁷⁵ Idem, ibidem.

⁷⁶ Idem, p.17.

⁷⁷ Selon Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Editions Gallimard, 1957, p.22, « un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des

leur peuple respectif. La première apparition du Monarque au peuple, accompagné de Ouga, dans *La Termitière*, est ponctuée d'un slogan scandé par eux deux, sur un ton martial, expression de l'intimidation et de la domination absolue :

« - *Nous sommes deux*
- *Nous deux*
- *Nous sommes deux.* »⁷⁸

La répétition (trois fois) du pronom personnel « *nous* » et du substantif « *deux* » en position d'attribut dans cette parole initiatique suggère l'idée du pouvoir sans partage qu'exerce le couple infernal Ouga/Monarque, tel que l'explique l'auteur dans sa note de bas de page (p.107). Cela laisse penser à la métempsychose⁷⁹ ou à un pacte scélérate antérieur au moment de l'énonciation⁸⁰, et qui aurait évacué du Monarque, tout sens de vertu, d'humanisme et d'humilité, laissant en lui, l'unique désir de s'imposer à tout le monde. La seule chose qui compte pour lui, c'est le prestige, la gloire, l'hégémonie, la domination, en témoigne la séquence de didascalie active⁸¹ suivante :

«*Le Kadjô rythme ainsi solennellement... l'apparition du monarque figé dans la suffisance de son pouvoir arbitraire et qui porte dans la main gauche la queue d'éléphant, emblème de son rang* »⁸².

humains. En imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré ». Mais, Selon Roland Barthes cité par Jacqueline Fabre-Serris dans *Mythologie et littérature à Rome*, Paris, Editions Payot Lausanne, 1998, p.21, « tout peut être mythe ». En d'autres termes, l'histoire contemporaine, les personnalités ou personnages emblématiques, les faits et événements sociaux peuvent donner lieu à la construction d'un récit et à l'élaboration d'une image symbolique et devenir mythes.

⁷⁸ *La Termitière*, op.cit., p.107.

⁷⁹ La métempsychose est une doctrine selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps humains ou animaux, et même des végétaux. Cf. aussi *La Termitière*, op.cit., p.122.

⁸⁰ Selon Emile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, p.80, « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ».

⁸¹ Martine David a clarifié le concept de didascalie dans son ouvrage intitulé *Le théâtre*, Paris, Editions Belin, 1995, 367p. Les didascalies sont dites actives quand elles concernent le jeu des personnages (p.137).

⁸² *La Termitière*, op.cit., p.107.

Ce passage, qui fait suite à la déclaration de la parole initiatique, présente le Monarque comme un personnage hors pair, exceptionnel, qui se place au-dessus de tout le monde dans le royaume, c'est pourquoi son apparition est accompagnée de tous les honneurs dus à un être humain ou surhumain « *de son rang* », vu qu'elle est « *solennellement* » rythmée par « *le Kadjo* ». L'usage du Kadjo suggère, ici, l'ambiance cérémoniale et somptueuse dans laquelle le Monarque se présente à son peuple. Cette ambiance apparaît comme une antithèse à l'idée de chef dictateur qui se dégage du syntagme nominal « *son pouvoir arbitraire* ».

Chez EDOUKOU-ROI, la folie de la domination absolue s'accompagne de mépris. En effet, sa première apparition au peuple présente l'écart qui les sépare, et son appartenance à la classe bourgeoise qui, d'ordinaire, domine celle des prolétaires:

« Le peuple, sur la place, attend l'Empereur qu'annoncent déjà les tambours parleurs. Il mendie, le peuple la main tendue, le regard éteint, le corps brisé.

Entre le Monarque en tenue d'apparat. Il marche dignement. Il regarde son peuple qui lui tend fébrilement la main (...) Le Souverain lève la queue d'éléphant qu'il tient dans sa main gauche et lève la main droite (...) Le Souverain descend de son siège, foudroie du regard ce peuple insolent. Le peuple lui tend à nouveau ses mains qui mendient mais le Monarque détourne le visage avec mépris »⁸³.

L'apparition de l'Empereur, encore appelé Monarque ou Souverain, est identique à ce qui est présenté dans *La Termitière*. En lieu et place du Kadjo, ce sont « *les tambours parleurs* » qui donnent de la solennité à l'événement. La

⁸³ *Le secret des dieux*, op.cit., p.56.

domination de l'Empereur se manifeste, ici, de deux manières. D'une part, une opposition frappante se dégage aisément des deux portraits : lui est « *en tenue d'apparat* », signe d'aisance, de prospérité, de félicité, de richesse et de son appartenance à une classe sociale respectable, tandis que le peuple « *mendie* », « *le regard éteint, le corps brisé* », signe de dénuement total, de pauvreté, et de son appartenance à la classe méprisable des prolétaires, des esclaves. Et le regard du Souverain sur le peuple est foudroyant. D'autre part, il y a la détention de « *la queue d'éléphant* », un emblème déjà remarqué chez le Monarque dans *La Termitière*⁸⁴. « *La queue d'éléphant* », que les deux Monarques tiennent, peut se comprendre comme une synecdoque pour désigner l'éléphant entier auquel ils semblent s'identifier. Car, en zoologie, l'éléphant est décrit comme un mammifère ongulé, intelligent, sage, puissant et remarquable par sa masse pesante, ses grandes oreilles plates et ses défenses, tout pour suggérer l'idée de grandeur et de domination physique et morale. Alors, en choisissant cet emblème, le Monarque et EDOUKOU-ROI se parent psychologiquement des attributs de l'éléphant pour exprimer leur domination écrasante sur leur peuple respectif. En sollicitant la participation des dominés à leur propre soumission⁸⁵, ces Monarques font usage de « *la violence symbolique* », selon la terminologie de Pierre Bourdieu⁸⁶.

Chez Shariar, la domination du peuple ne s'accompagne pas de propagande ni d'emblème. Elle est plutôt basée sur l'émotion : « *Et mon cœur à moi que cette femme a meurtri ? (...) Va et exécute à la lettre la loi que je viens d'édicter* ». ⁸⁷ Il s'agit, là, d'un ordre de mission exprimé à travers la double occurrence du mode impératif au début de la deuxième phrase, ordre de mission auquel et Vizir, et sujets ordinaires du royaume d'Arabie restent entièrement

⁸⁴ *La Termitière*, op.cit., p.107.

⁸⁵ Cf., par exemple, le tableau IV, « Les communiants », dans *La Termitière*, pp.112-115, et *Le secret des dieux*, « Tableau I », PP.56-63.

⁸⁶ Dans ses *Méditations pascaliennes*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p.245, Pierre Bourdieu écrit : « La violence symbolique est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) ».

⁸⁷ *La guerre des femmes*, op.cit., p.15.

soumis pendant plus de mille jours, tel que l'annonce le diseur, avant qu'un élément modificateur important, le choix de Shéhérazade pour être exécutée, n'arrive pour donner lieu, à partir du tableau VI, à une série d'actions empreintes d'alchimie pour convertir progressivement le cœur du Monarque et l'amener à aimer, de nouveau, la femme.

A l'analyse, la profusion des titres que se donnent les Monarques, les caractères de ces derniers, leurs pensées, leurs rêves, leur automystification et mythification rappellent le règne de certains dirigeants africains pendant les premières décennies qui ont suivi les indépendances des années 1960 : « le père de la nation », « le guide providentiel », « le père fondateur », « le père de la patrie », « le sauveur de la nation », « le sage », « le messie », voilà comment ces dirigeants africains se font appeler. Ce faisant, ils réduisent leurs peuples au silence et étendent leur emprise partout et sur tout, au prix de moult crimes, d'où l'expression de la tyrannie.

1-2-L'expression de la tyrannie chez les Monarques dans l'espace politique

On entend par tyrannie, le pouvoir arbitraire et absolu d'un souverain, d'une personne ou d'un groupe de personnes détenant l'autorité suprême, caractérisé par un gouvernement d'oppression, d'injustice et de terreur. Il a pour synonyme la dictature, l'autocratie, etc. L'espace politique dans les trois pièces de notre corpus est essentiellement caractérisé par l'exercice de la tyrannie.

En effet, les trois Monarques inscrivent leur gestion du pouvoir politique sous le signe de la cruauté, de l'assassinat, de la torture et du liberticide. Leur règne n'offre pas aux citoyens l'occasion de participer à la prise des décisions dans les royaumes. Au contraire, ils sont littéralement écrasés, opprimés ou éliminés. Le déroulement des actions dans l'espace politique laisse entrevoir sa configuration comme un macro-espace à l'intérieur duquel se trouvent des

micros-espaces. Ainsi, nous avons, dans *La Termitière*, « *la chambre mystérieuse* » et « *l'autel des sacrifices* » (p.109). C'est là que les supposés ennemis du pouvoir sont torturés et tués par les complices du Monarque, Ouga et Woudigô, qui sont, en fait, des personnages-esprits. Ouga est la force vitale du Monarque tandis que Woudigô signifie « *dévoreur de cerveaux* ». Woudigô a un pouvoir surnaturel qui lui permet de transformer les victimes à exécuter en zombis. Le passage suivant justifie bien ce constat :

« *Apparemment, Woudigô guette une proie (...) Les bras ont des gestes d'appel, attirent une proie : envoûtement. L'homme fait son entrée dans la chambre mystérieuse. Il avance à pas mécaniques vers Woudigô sur lequel il a les yeux fixés, comme sous hypnose (...) Il va s'asseoir sur l'autel des sacrifices- chevalet de torture (...) Enfin, le dévoreur de cerveau se plante devant lui* ». ⁸⁸

L'intention de Woudigô est bien claire : faire souffrir cruellement l'homme zombifié avant de l'exécuter, car les mots et expressions « *proie* », « *envoûtement* », « *la chambre mystérieuse* », « *l'autel des sacrifices* », « *chevalet de torture* » et « *dévoreur de cerveau* » forment, ici, une isotopies⁸⁹ de la torture et de la mort qui attendent le captif rappelé par le pronom personnel « *lui* » que le déictique⁹⁰ spatial « *devant* » rapproche déjà de son bourreau. Mais son pouvoir est insuffisant devant cet homme devenu rebelle. Alors, il faut qu'Ouga lui vienne au secours. C'est lui qui, d'un geste de « *la main d'effroi* », « *abat le rebelle qui s'effondre en hurlant sous la torture* »⁹¹. Par la suite, tout le peuple est victime d'actes de torture. Convié à une parodie de cérémonie de

⁸⁸ *La Termitière*, op.cit., pp.109-110.

⁸⁹-Dans sa *Sémantique structurale* (1966), A.- J.Greimas définit le concept d'isotopie en ces termes: « Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit ». Etablissant l'homogénéité d'un texte et la convergence des idées dans un discours vers un thème principal, les isotopies sont des indices semblables, du point de vue sémantique, dont l'occurrence développe un même champ lexical du début jusqu'à la fin d'un texte ou d'une œuvre.

⁹⁰ Un déictique est tout élément d'un énoncé qui renvoie à la situation spatiale ou temporelle. Cela peut être un adverbe de lieu, de temps, etc.

⁹¹ *La Termitière*, op.cit., p.110.

communion dans le palais, le peuple est présenté comme suit : « *En face, massé, assis par terre, se tient le peuple réduit au silence, aliéné, phagocyté par Ouga et ses maléfices : un peuple zombi dont on a dévoré le cerveau* »⁹². La preuve manifeste de la non lucidité du peuple, devant l'exercice du pouvoir tyrannique à trois têtes dans la cour du Monarque, est la répétition naïve, sur fond de rythme ternaire, à la suite de Ouga, de la phrase suivante : « *Nous sommes libres, nous sommes contents, nous sommes heureux* »⁹³. Il s'agit, là, d'une autodérision amusée due au fait que le cerveau de chacun d'eux est déjà « *dévoré* » par Woudigô. Quant à Ouga, il est en mesure d'ôter la vie à qui il veut, même depuis le palais. C'est le cas de la jeune fille qu'il a abattue dans « *la pénombre du sous-bois* » (p.117) depuis le palais. On peut dire que son pouvoir est semblable à la force du dieu de tonnerre⁹⁴. Il est également le soutien et la main punitive d'EDOUKOU-ROI dans *Le secret des dieux*⁹⁵.

D'innombrables meurtres sont commis dans le palais par le couple infernal EDOUKOU-ROI/Ouga. C'est l'arrivée de L'HOMME-SANS-VISAGE, pour réclamer son dû, qui a servi de prétexte à la révélation des dessous de l'animation de l'espace politique dans cette pièce. La première chose à retenir est qu'EDOUKOU-ROI tient son pouvoir d'un pacte scélérat signé avec L'HOMME-SANS-VISAGE, et n'a pas respecté son engagement :

« Le pacte, c'était clair ! Tu voulais le pouvoir, la fortune et la gloire. J'ai tenu parole, moi, et tu as régné dans la gloire et l'opulence. A ton tour maintenant, EDOUKOU, de tenir parole »⁹⁶.

⁹² Idem, p.112.

⁹³ Idem, p.113.

⁹⁴ Dans son « Glossaire » au *Secret des dieux*, op.cit., p.156, Zadi Zaourou présente Ouga comme un « terme de la spiritualité bété, mais qui a son équivalent dans toutes les sociétés africaines ». Il ajoute : « Dans le contexte, l'aire culturelle bété, Ouga signifie vraiment la force vitale. Quand le Ouga s'affaiblit, l'homme qui le porte s'affaiblit et vice-versa en connexion avec la divinité ».

⁹⁵ Op.cit.

⁹⁶ *Le secret des dieux*, op.cit., p.142.

Si l'embrayeur « *tu* », qui justifie la présence de la fonction conative dans ce passage, renvoie à EDOUKOU-ROI, « *j'* » et « *moi* », qui illustrent la fonction émotive, sont mis pour L'HOMME-SANS-VISAGE. L'accumulation contenue dans la deuxième phrase de ce passage montre trois éléments cosmiques qui élèvent le détenteur à un niveau supérieur par rapport à ses semblables. Ici, EDOUKOU-ROI les a tous obtenus, en témoigne la troisième phrase du passage. Mais il entend trahir son conseiller occulte. Dans l'expression de son regret et de sa déception, L'HOMME-SANS-VISAGE révèle le caractère arbitraire de la gestion du pouvoir politique par EDOUKOU-ROI, et sa cruauté sans pareille :

« J'aurais pu renoncer à ce pacte scélérat que tu as désiré de toutes tes forces. Il eût suffi pour cela que tu fusses un autre chef et non ce tyran qui se rassasie de la faim des autres, de la souffrance des autres (...) Je ne peux comprendre ce mépris dont tu écrases ton peuple, et tous ces crimes, et cette faim que tu offres à chaque famille, à chaque mesure. »⁹⁷

Le pouvoir, la fortune et la gloire ont fait d'EDOUKOU-ROI un tyran qui répand la terreur partout, et qui n'a pitié de personne. L'exercice de son pouvoir apparaît comme une épée de Damoclès suspendue sur la tête de chaque citoyen. C'est d'ailleurs ce que confirme Ouga présenté comme le double d'EDOUKOU-ROI, à la page 134 :

« -L'HOMME-SANS-VISAGE Douka, Elli, Zomba, Tiola ? Où sont-ils ?(...) »

-OUGA Morts ! Tous morts. Ils voulaient me tuer. Traîtres, c'était tous des traîtres (...) Morts ! Tous morts ! J'ai aussi de mes

⁹⁷ *Le secret des dieux*, op.cit., p.136.

propres mains, anéanti la tribu des Vo qui menaçaient mon trône »⁹⁸.

La répétition de « *morts* » renforcée deux fois par le pronom indéfini « *tous* », quantificateur de totalité globalisée, traduit le comble de la tyrannie dans l'espace politique. Au-delà d'un simple carnage, on peut parler, ici, de génocide de par l'anéantissement de « *la tribu des Vo* ». Ces crimes sont commis parce que les victimes sont soupçonnées être une menace pour le trône d'EDOUKOU-ROI, « *des traîtres* ».

Dans *La guerre des femmes*, la tyrannie se manifeste par l'exécution quotidienne de mille jeunes filles. La cause de cette hécatombe est la trahison du Sultan Shariar par son épouse Souad. C'est donc pour assouvir sa colère qu'il ordonne au Vizir :

« Qu'à compter de ce jour, chaque famille de mon royaume offre à chacune de mes nuits une fille jeune et belle. Toi, mon grand Vizir, organise-moi un mariage tous les matins. Le soir venu, je coucherai avec mon épouse du jour. Au lever du jour, je la ferai décapiter. Et il en sera ainsi tant que je serai assis sur le trône d'Arabie »⁹⁹.

Il s'agit d'une guerre déclarée aux femmes, et qui vise à les exterminer les unes après les autres. C'est « *au millième mariage du prince* »¹⁰⁰ que le choix tombe sur Shéhérazade qui met en œuvre tous les moyens pour renverser la tendance.

En synthèse, l'espace politique dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou est caractérisé, d'une part, par l'obsession de la domination chez les Monarques, et, d'autre part, par l'expression de la tyrannie. On va se demander si le traitement

⁹⁸ *Le secret des dieux*, op.cit., p.134.

⁹⁹ *La guerre des femmes*, op.cit., pp.14-15.

¹⁰⁰ Idem, p.15.

de l'espace politique par l'auteur de cette façon est un hasard, vu le contexte et le moment de création des pièces.

Avant leur publication respective par La Rosa Editrice en 1999 et par les Editions NEI/ Neter en 2001, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes* suivie de *La termitière* existaient déjà dans le catalogue du théâtre négro-africain, et leurs représentations, de même que celles d'autres pièces, étaient assurées par la Compagnie Didiga créée et dirigée par Zadi Zaourou lui-même: *La termitière* est créée en 1981, *Le secret des dieux*, en 1984 et *La guerre des femmes*, en 1985¹⁰¹. Or, on le sait, les deux décennies après les indépendances de 1960 en Afrique furent la période où les dictatures sévissaient dans la plupart des pays du continent. Le point commun à tous ces régimes est l'intolérance, la haine, la violence, les assassinats, l'emprisonnement et la condamnation à l'exil, dans le meilleur des cas, de tous les opposants, pour ne citer que ces maux-là. Dans un tel contexte sociopolitique troublé et menaçant, un artiste, en l'occurrence un écrivain engagé et témoin de son temps, peut-il produire une œuvre exempte de toute intention satirique, en dépit de la censure qui peut la frapper ?¹⁰²

En effet, l'espace politique qui s'entrevoit dans la trilogie apparaît comme un microcosme déguisé de l'environnement politique africain au moment de la création de *La Termitière*, du *Secret des dieux* et de *La guerre des femmes*. Le Monarque, EDOUKOU-ROI et Shariar pourraient symboliser le spécimen des dictateurs des années 1960 à 1990 et plus. Ouga, Woudigô, Le Vizir et les soldats pourraient symboliser, eux, les courtisans des dirigeants africains dans l'exercice de leur pouvoir tyrannique. En choisissant de situer les actions de la pièce dans un macro-espace dramatique révolu, dans un royaume, et non dans une république, l'auteur semble donner l'impression de vouloir contourner la

¹⁰¹ Cf. la « Note sur l'auteur », p. XVIII, d'Anna Paola Mosseto in *Le secret des dieux*, op.cit.

¹⁰² Dans « Chinua Achebe ou la recherche d'une esthétique négro-africaine » in *Colloque sur la littérature et esthétique négro-africaine*, Abidjan-Dakar, NEA, 1979, p.2, Djangoné N. écrit : « Un écrivain africain qui essaie d'éviter les grands problèmes sociaux et politiques de l'Afrique contemporaine finira par manquer totalement d'à-propos comme cet homme absurde du proverbe qui laisse sa maison en flamme pour suivre un rat fuyant l'incendie ».

censure des pouvoirs politiques africains de son temps¹⁰³. *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes* révèlent donc l'option de l'engagement politique du dramaturge Bottey Zadi Zaourou qui en est bien conscient à travers l'explication qu'il donne à Jean Servais Bakyono dans la revue *Ivoire Dimanche* à propos de son théâtre : « *Je le réitère, mon théâtre est politique. Je reste fidèle à mon option* »¹⁰⁴. Dans le quotidien ivoirien *Fraternité Matin*, il réaffirme le même engagement à K.K. Man Jusu en ces termes : « *Mon théâtre se veut résolument politique. Il fait l'autopsie de la société africaine* »¹⁰⁵. Enfin, il précise à Chantal Boiron : « *Pour moi, mettre en scène une œuvre dramatique, c'est une forme de poétisation du réel. Quand on lit mon œuvre, elle est marquée par le problème du pouvoir. Fondamentalement* ».¹⁰⁶ Il s'agit, chez Zadi Zaourou, on s'en doute, d'une esthétisation du vécu quotidien, quoique laid, avec comme fonction, celle d'un *assommoir* dans la gestion du pouvoir politique en Afrique. C'est un appel qu'il lance aux dirigeants africains en vue d'un changement de régime. Disons qu'à l'image des « *Marigots du Sud* » dans *Le cercle des tropiques* (1972) d'Alioum Fantouré et de la « *Katamalanasie* » dans *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, l'espace politique dans la trilogie didiga symbolise tous les pays d'Afrique et du monde où s'exerce un pouvoir absolu, tyrannique. *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes* apparaissent, en définitive, comme des pièces politiques, au-delà de la fiction théâtrale qu'elles demeurent, et s'imposent de par leurs qualités littéraires.

Mais l'engagement littéraire chez Zadi Zaourou n'est pas que théorique. Il est aussi pratique et concret à l'intérieur même des pièces. C'est du moins ce qui se dégage du combat héroïque de libération mené par les personnages-initiés

¹⁰³ Nous y revenons dans le dernier chapitre de cette deuxième partie.

¹⁰⁴ - Jean Servais Bakyono, « Bernard Zadi Zaourou, dramaturge » in *Ivoire Dimanche*, n°519, 18 janvier 1981, p.38, cité par Pierre Médéhouègnon in *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p.178.

¹⁰⁵ - K. K. Man Jusu, « Bernard Zadi Zaourou : un pari presque gagné » in *Fraternité Matin*, 4-5 février 1984, p. 14, Idem, pp.178 – 179.

¹⁰⁶ - Chantal Boiron, « L'écrit comme équilibre de vie : Bottey Zadi Zaourou » in *Notre librairie*, n° hors-série, septembre 1993, p.50.

dans le second macro-espace qui se trouve en position d'opposant à l'obsession de la domination et à l'expression de la tyrannie dans l'espace politique.

2-L'espace initiatique comme matrice de combat des opprimés pour leur libération

Lorsqu'un individu ou un groupe d'individus est confronté à un grand problème, la sagesse ou la raison le conduit naturellement vers un être suprême, détenteur d'un pouvoir extraordinaire, auprès de qui, il espère trouver une solution : aux grands maux, dit-on, les grands remèdes. Cet être transcendant, appelé Dieu, dieu ou Maître d'initiation, selon les croyances et les circonstances, est supposé habiter un espace relevant du monde invisible, parallèle à celui visible : c'est l'espace initiatique qu'un candidat à l'initiation peut être appelé à occuper pendant un temps, pour fortifier sa personnalité afin de retourner parmi les siens pour accomplir une mission bien précise. Cet « *espace sacré* »¹⁰⁷ est présent dans toutes les civilisations. Dans la civilisation négro-africaine, il s'identifie à des espaces ayant une existence concrète comme le ciel, les temples, les forêts sacrées, les montagnes sacrées, les collines sacrées, les termitières, les arbres sacrés, l'océan, les rivières sacrées, etc. C'est cet espace initiatique qui se présente dans les œuvres de notre corpus où, pour affronter le pouvoir tyrannique des Monarques scellé par un pacte diabolique, le recours à l'armement spirituel auprès d'un Maître d'initiation apparaît comme une mesure idoine. Ce macro-espace initiatique, qui fonctionne comme un opposant à l'espace politique, est un espace d'élévation, de fortification, de renfort spirituel et de préparation à la lutte contre l'oppression. Sa nature varie d'une pièce à une autre. Dans *La termitière*, il est nommé « *la brousse* »¹⁰⁸. Dans *Le secret des dieux*, l'espace d'initiation de Niobé-la- peste LA VALLEE DES PESTIFERES.

¹⁰⁷ Cf. Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, Paris, Editions Gallimard, 1965, p.25. Il a développé, dans le premier chapitre de cet ouvrage, une théorie intéressante sur « L'espace sacré et la sacralisation du monde » (pp.25-62). Dans le deuxième chapitre, pp.63-100, il a étudié « Le Temps sacré et les mythes ».

¹⁰⁸ *La Termitière*, op.cit., pp.101 et 102.

Mais la rencontre de Niobé-la- peste avec le Doozi en «*pleine brousse* »¹⁰⁹ autour du même objectif, combattre EDOUKOU-ROI, laisse croire qu'elle y est habituée. Dans *La guerre des femmes*, l'espace initiatique est aquatique, «*l'océan* »¹¹⁰, et terrestre, «*la cité des femmes* »¹¹¹.

Au départ, les candidats à l'initiation sont tous confondus avec peuple. Leur initiation s'est faite suivant des étapes bien précises, ce qui constitue, pour eux, une force importante pouvant écraser celle des adversaires.

2-1-Du statut de néophyte au statut d'Initié : quel parcours ?

Pour passer du statut de néophyte au statut d'Initié, les appelés ou les élus, dans les pièces de notre corpus, ont suivi un parcours dont la description peut se faire suivant trois étapes : l'étape de néophyte confondu avec peuple, l'étape d'appel et de voyage initiatique, puis, enfin, l'étape des rites de passage et d'acquisition des armes de combat.

2-1-1-Le candidat à l'initiation, un être encore vulnérable et confondu au peuple

Le néophyte, qui est un non-initié n'ayant pas subi les rites de séparation¹¹², est considéré comme un individu ordinaire, appartenant encore au monde vulgaire où les êtres et les choses sont perçus dans leur apparence. Il vit parmi les siens, a les mêmes sentiments qu'eux, est confronté aux mêmes problèmes socio-politiques qu'eux, partage les mêmes insuffisances ou faiblesses et les mêmes aspirations que la masse populaire impuissante. Dans *La Termitière*, cette impuissance du néophyte face à l'oppression est la preuve de sa

¹⁰⁹ *Le secret des dieux*, op.cit., p.78.

¹¹⁰ *La guerre des femmes*, op.cit., p.18.

¹¹¹ Idem, p.33.

¹¹² Selon Roger Bastide cité par Fulbert Koffi Loukou, op.cit., p.40, les rites de séparation consistent à séparer l'enfant, souvent élevé depuis la naissance par sa mère, du monde des femmes, la séparation étant considérée comme une mort symbolique : « Le future initié est censé avoir été avalé par un monstre, qui le dégorge ensuite, ou tué par lui ; la grotte où il est conduit est la bouche du monstre ; la hutte où il sera initié dans la brousse a l'apparence du monstre mythique ».

non-initiation, car, comme tout le monde, il subit le diktat du Monarque et de son Ouga, la main punitive, le tout puissant esprit:

« Il était puissant, Ouga ! Rien ne résistait aux morsures de sa main. Rien. Ni les rébellions du courage, ni la soumission servile, ni même les fidélités à l'excès. C'était la main d'effroi. Elle frappait quand elle voulait, n'importe où et qui elle voulait. Elle abattait jusqu'aux filles pubères et anonymes, la main de Ouga. »¹¹³

Le pronom indéfini « rien », renforcé par la conjonction de négation « ni », dévoile qu'Ouga exerce, sur le peuple, une terreur sans frontière, quelle que soit la relation que l'on entretient avec le régime en place. Sa « main d'effroi » ne connaît « ni les rébellions du courage, ni la soumission servile, ni même les fidélités à l'excès ». Cet esprit est littéralement impitoyable. Il n'a pas d'amis au sein du peuple. Or, le néophyte est un membre du peuple. Alors, il est voué au même sort que les autres : la mort. D'ailleurs, la faiblesse ou l'impuissance et la vulnérabilité du néophyte se manifestent à plusieurs niveaux dans la pièce. « A maintes reprises, il s'effondre, aux prises avec un essaim d'abeilles qui le piquent de toutes parts »¹¹⁴ ; « Le néophyte est vêtu d'un simple pagne »¹¹⁵ ; « Maître, avoue-t-il, j'ai des oreilles à présent et j'entends du fond de cette jungle l'appel désespéré de mon peuple asservi. Mais je sens, j'entends aussi la voix du maître de la danse. Mais... comment le découvrir ? »¹¹⁶.

Aux plans physique, moral et spirituel, le néophyte est identique à tout autre individu issu du peuple. Il n'a pas encore une personnalité singulière. Son troisième œil est encore fermé.

Dans *Le secret des dieux*, le constat est le même. Niobé-la- peste est, au départ, mêlée au peuple. Elle fait partie du groupe de jeunes délinquants

¹¹³ *La Termitière*, op.cit., p.95.

¹¹⁴ *La Termitière*, op.cit., p.97.

¹¹⁵ Idem, ibidem.

¹¹⁶ Idem, pp.102-103.

assoiffés de liberté, de paix et d'émancipation, et qui expriment leur indignation à l'égard de l'Empereur et de son équipe de répression :

«C'est le soir. Quelque part dans un quartier populaire. Deux groupes de jeunes délinquants se défient du regard et du geste. Les voilà face à face. De part et d'autre, on se bande les muscles et on multiplie les actes de provocation. Soudain, l'un des groupes engage dans le « no man's land » le plus redoutable de ses casseurs. L'autre lâche aussitôt une jeune fille ; elle marche à la rencontre du jeune homme qu'elle dévisage avec arrogance et mépris»¹¹⁷.

C'est plus loin, à la page 44, que le nom de la jeune fille apparaît lorsqu'elle mobilise ses camarades et réussit à expulser, d'un amphi, un professeur d'université indélicat : *« Elle a nom NIOBE»*, mentionne-t-on dans la didascalie active.

Enfin, comme sa première femme, Souad, et comme toutes les autres filles jeunes et belles que le Sultan Shariar épouse et fait exécuter le lendemain de la nuit de noces, Shéhérazade est promise à la mort. Sa faiblesse, sa vulnérabilité, sa fragilité et l'impuissance du peuple à la défendre sont annoncées comme une fatalité par le diseur :

«Un jour, entra dans la couche du Sultan Shariar, l'une des plus admirables créatures dont le ciel avait doté la belle terre d'Arabie que désolait maintenant la redoutable colère de son prince. Shéhérazade était son nom. Dans toute la ville, elle brillait déjà, tant par l'éclat de son intelligence que par le raffinement de son corps. Tous frémissaient à l'idée qu'elle aussi allait périr des colères du Sultan Shariar que ni les suppliques des dignitaires du

¹¹⁷ *Le secret des dieux*, p.26.

royaume, ni les lamentations des mères éplorées ne parvenaient à fléchir. (Entre Shéhérazade). Voyez Shéhérazade qui s'avance et marche vers une mort certaine. Admirez sa grâce. Mais que pourra son génie si frêle encore contre cette haine des femmes qui aveugle le Sultan Sharar ?»¹¹⁸

A la cruauté de Shariar s'oppose l'extraordinaire beauté de Shéhérazade. Ce contraste évident, ajouté à l'impuissance du peuple à la secourir, suscite, chez le lecteur, de la pitié en faveur de la jeune fille, et de l'indignation à l'encontre du Monarque. L'interrogation oratoire qui clôt le passage suggère le caractère inéluctable de la mort programmée : « *Mais que pourra son génie si frêle encore contre cette haine des femmes qui aveugle le Sultan Sharar ?* » Que Shéhérazade soit encore une néophyte, cela se manifeste dans plusieurs autres passages de la pièce. Devant l'océan, « *de ses mains, elle se masque le visage et pleure toutes les larmes de son corps* »¹¹⁹, puis, « *épouvantée, Shéhérazade pousse un hurlement et tente de s'enfuir* »¹²⁰.

Voilà le statut spirituel initial des candidats à l'initiation, Le néophyte, Niobé-la- peste et Shéhérazade, dans les trois pièces de notre corpus. Ils sont tous fragiles, vulnérables, confondus avec peuple et impuissants face la tyrannie. Cependant, ils sont bien prédestinés à subir l'initiation auprès d'un être suprême, le Maître, pour revenir délivrer leurs peuples de l'oppression. D'où leur appel suivi de leur voyage à travers l'espace initiatique.

2-1-2-L'appel et le voyage initiatique du néophyte

L'appel, ici, suppose l'émission de la voix d'un être transcendant depuis un espace off. Cette voix, l'appelé ou l'élu est le seul à l'entendre parmi tout le monde parce qu'il a une personnalité favorable à la mission qui lui sera confiée

¹¹⁸ *La guerre des femmes*, op.cit., p.15.

¹¹⁹ *La guerre des femmes*, op.cit., p.18.

¹²⁰ Idem, ibidem.

par l'être transcendant. On ne confie pas un grand secret à un homme léger¹²¹. En fait, la volonté du candidat à l'initiation importe peu ici. L'être transcendant étant omniscient, il sait lire dans le cœur de chacun pour opérer, infailliblement, le meilleur choix : il s'agit d'une élection mêlée d'hypnose, car c'est irrésistiblement, et de façon presque inconsciente, que le candidat à l'initiation s'engage dans le sentier de l'initiation. Dans chacune des pièces de la trilogie didiga, l'appel à l'initiation est motivé par la terreur que répandent les Monarques sur les peuples. Le but visé par les Maîtres d'initiation est donc d'aguerrir le statut spirituel des appelés pour délivrer et libérer les peuples de l'oppression. Dans *La Termitière*, l'appel semble banal, car, s'il est vrai que le néophyte entend la voix de l'être transcendant, il est tout aussi évident qu'il ne peut pas imaginer que celle-ci bouleverserait radicalement toute sa vie :

«On entend le pédou tandis qu'apparaît le néophyte qui semble chercher quelque chose. On dirait qu'il entend un appel silencieux. Soudain, tordu sous l'emprise d'une souffrance indicible, il se prend la tête à deux mains et pousse un cri déchirant. Le pédou se tait pour laisser place à l'arc. Commence alors pour le néophyte la longue marche semée d'embûches sans nombre, la quête initiatique proprement dite, au cours de laquelle il devra triompher de l'effroi, de la douleur, de l'épreuve»¹²².

On le remarque, le néophyte est animé par un esprit qui le domine et le téléguide. L'adverbe « *soudain* » introduit, ici, une sorte de piqûre au tréfonds du néophyte. Cela se justifie par les mots et expressions suivants qui en forment le champ lexical : «*tordu*», «*une souffrance indicible*», «*il se prend la tête à deux mains*» et «*cri déchirant*». Dès lors, il n'a plus de volonté. Il faut qu'il

¹²¹ Et, chez les Chrétiens, les Saintes Ecritures le disent bien en parabole : « Ne donnez pas aux chiens ce qui est sacré, ne jetez pas vos perles aux porcs, de peur qu'ils ne les piétinent et que, se retournant, ils ne vous déchirent ». Cf. Mathieu 7, verset 6.

¹²² *La Termitière*, op.cit., p.97.

subisse l'initiation « *dans la brousse* » où réside le Maître d'initiation, la Termitière. Mais le chemin qui mène à la Termitière est long et plein « *d'embûches* » : « *J'erre depuis des lunes dans la jungle profonde et périlleuse, à la recherche du maître de la danse* », confesse-t-il au masque à la page 101. Il faut qu'il s'arme encore de courage et de patience pour atteindre l'objet de son voyage initiatique, car le masque prend l'engagement et le conduit jusqu'au Maître de la danse (p.104).

Dans *Le secret des dieux*, Niobé-la-peste reçoit l'appel dans un amphi à l'université. Sur le champ, elle se distingue de ses camarades par son esprit révolutionnaire :

«Des étudiants dans un amphi. Ils attendent leur professeur. Quelques retardataires arrivent en traînant le pas et en sifflotant. Entrée du professeur (...) Il interroge celui-ci, menace celui-là, engueule tout le monde... Mais voilà qu'une étudiante ose se rebeller contre lui. Elle a nom NIOBE. Elle prend en parti le maître indélicat et incompetent, rallie tous ses camarades et réussit, avec leur soutien à l'expulser »¹²³.

Ce début l'appel annonce Niobé-la-peste comme un leader en milieu étudiantin, rôle qu'elle assume encore dans « *LA VALLEE DES PESTIFERES* », c'est-à-dire dans la ville et dans tout le pays. Son voyage initiatique est elliptique. On ne la voit pas recevoir l'initiation auprès d'un Maître. Cependant, elle a effectué un voyage au cœur de « *la brousse* » où elle rencontre le Doozi pour la cause commune : libérer le peuple de l'oppression (p.78).

Dans *La guerre des femmes*, Shéhérazade reçoit l'appel de façon inconsciente et s'engage aveuglément dans les sentiers de l'initiation alors

¹²³ *Le secret des dieux*, op.cit., p.44.

qu'elle est menacée de mort par la Sultan Shariar. En prenant la fuite, elle répond ainsi à l'appel du Maître d'initiation, Mamie Wata, dont elle n'a entendu parler que dans les contes. L'apparition de Mamie Wata marque le début de son voyage initiatique :

« Descendons jusqu'à ma demeure. J'ai bien des choses à t'enseigner. Tu sauras le sens des signes et tu libèreras les femmes du joug qui les opprime. Viens (Toutes deux descendent dans les profondeurs de la mer.) »¹²⁴

A travers ce passage, Mamie Wata semble se faire porte-parole de tous les Maîtres d'initiation en dévoilant, sans ambages, la mission de libération que doit accomplir la candidate à l'initiation : *« Tu libèreras les femmes du joug qui les opprime »*.

Nous avons vu que Le néophyte, Niobé-la- peste et Shéhérazade, tous candidats à l'initiation, ont reçu l'appel et ont effectué chacun un voyage initiatique. L'objectif de ce voyage initiatique est d'acquérir un renfort spirituel pour retourner libérer le peuple opprimé, asservi. Mais comment l'initiation a-t-elle eu lieu dans chaque cas, et quelles sont les armes de combat remises à eux pour mener, avec succès, la bataille ?

2-1-3-Les rites de passage et les armes de combat

Il faut comprendre *« rite »*, ici, comme l'ensemble de pratiques réglées de caractère sacré ou symbolique ; et *« rite de passage »* comme l'ensemble de pratiques préparant ou accompagnant le passage d'une personne d'un statut à un autre, d'un état à un autre. *« Les armes de combat »*, ce sont les objets symboliques reçus des Maîtres d'initiation, et qui sont des adjuvants à la mission de libération commune aux trois candidats à l'initiation : Le néophyte, Niobé-la- peste et Shéhérazade.

¹²⁴ *La guerre des femmes*, op.cit., p.19.

Dans la trilogie didiga, à l'instar des réalités propres à la civilisation négro-africaine, l'initiation n'est pas un acte spontané, ni un pari gagné d'avance. Elle se fait dans la douleur, suivant une longue procédure marquée par des épreuves et des certifications symboliques. Son accomplissement se caractérise par quatre éléments dans les pièces : la rencontre symbolique, le discours sacré, la remise d'objets symboliques et le dessillement/déliement.

Le parcours du néophyte dans *La Termitière*, à la recherche de solution pour libérer son peuple, est parsemé de rencontres symboliques suivies de métamorphoses. La première rencontre, qu'il fait sur le chemin de l'initiation, est celle « *d'une étrange petite vieille femme à l'aspect repoussant qui flageole sur ses jambes tordues* »¹²⁵. Cette rencontre marque le début de la série d'épreuves qu'il doit subir « *dans la jungle profonde et périlleuse* »¹²⁶, car l'être étrange lui ordonne de gratter « *les plaies dont son corps est couvert* » et qu'elle-même « *gratte continuellement sans parvenir à se soulager* »¹²⁷. Son obéissance lui vaut, comme récompenses, sa guérison immédiate, avec les plantes dont la vieille femme connaît bien les vertus, et un miroir. Pendant que Le néophyte est occupé à se mirer devant ce premier objet symbolique reçu, la vieille femme se métamorphose en une « *jeune fille* » d'une « *extraordinaire beauté* »¹²⁸. Mais il ne doit pas se laisser dominer par les passions du cœur devant la jeune fille. Le premier symbole de son renfort spirituel est que « *ses yeux se dessillent* »¹²⁹, et il peut commencer à avoir une vision moins erronée des êtres et des choses. Alors, s'engage entre eux un dialogue marqué par la profération de paroles rituelles, initiatiques¹³⁰. Par la suite, la jeune fille se

¹²⁵ *La Termitière*, op.cit., p.97.

¹²⁶ *La Termitière*, op.cit., p.101.

¹²⁷ Idem, p.97.

¹²⁸ Idem, p.98.

¹²⁹ Idem, p.99.

¹³⁰ Idem, ibidem.

métamorphose en « *une immense termitière toute admirable d'équilibre et de majesté* »¹³¹.

Dans son errance à travers « *la brousse* »¹³², presque épuisé et découragé, le néophyte rencontre un masque, lui confesse l'objet de sa quête initiatique¹³³, surmonte l'épreuve à laquelle il est à nouveau soumis¹³⁴. Alors, le masque s'engage à le conduire 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* »¹³⁵ : la termitière. La deuxième opération de dessillement à lieu sur le chemin qui mène les deux protagonistes à la termitière :

*« A quelques pas de la mystérieuse termitière, le masque s'empare rapidement d'une feuille qu'il écrase et dont il instille la sève dans les yeux du néophyte (...) C'est le miracle ! Le néophyte retrouve la vue en même temps que ses forces. Mieux, il voit désormais au-delà des mirages et La Termitière est sous ses yeux ; il la voit ; il communit avec elle »*¹³⁶.

A partir de cet instant, La Termitière, que l'auteur écrit avec un « T » majuscule, devient un actant. Et le candidat à l'initiation doit maîtriser encore ses émotions, « *non sans peine* »¹³⁷, devant elle, car c'est là que s'achève son voyage initiatique. Là, il va trouver « *la graine du salut* » pour son peuple :

« Alors, l'arc exécute l'hymne de sa consécration. Lentement, posément, avec des gestes d'une extrême précision, le masque remet au néophyte qui se tient à genoux devant lui et face à la Termitière, la canne qui ne l'avait jamais quitté auparavant et disparaît dans

¹³¹ Idem, p.101.

¹³² Idem, ibidem.

¹³³ « Je cherche pour mon peuple la graine du salut », déclare Le néophyte au masque, p.102.

¹³⁴ Il s'agit d'assassiner un esclave du masque pour trouver la graine du salut, ce que Le néophyte refuse catégoriquement, p.103.

¹³⁵ *La Termitière*, p.104.

¹³⁶ *La Termitière*, op.cit., p.104.

¹³⁷ Idem, p.105.

l'ombre pendant que le néophyte s'incline respectueusement, étreignant avec ferveur la canne sacrée »¹³⁸.

« *La canne* » est le deuxième objet symbolique reçu par le néophyte. Dans la profération de son discours sacré¹³⁹, La Termitière s'identifie au miroir et à la canne, puis ajoute que la canne « *symbolise le pouvoir* ». L'initiation est terminée par les prières et les bénédictions accordées à l'Initié qui reçoit encore de son Maître, une « *toile rouge* » et une « *tunique* »¹⁴⁰. Alors, il abandonne ses vêtements ordinaires et se couvre de la nouvelle tenue. Ce changement de vêtement symbolise le changement de statut spirituel. Il est, dès lors, prêt à lutter fort pour libérer son peuple de l'oppression.

Dans *Le secret des dieux*, le parcours initiatique de Niobé-la- peste est elliptique, de même que les différentes étapes et épreuves de son initiation. La pièce ne présente que l'objet symbolique qui représente le certificat de son initiation. Il s'agit, à l'instar de ce qui est donné à l'Initié dans *La Termitière* par son Maître d'initiation, d'une « *tunique rouge* »¹⁴¹ qui donne des malaises violents à EDOUKOU-ROI, chaque fois qu'il la voit. La parole initiatique qu'elle prononce souvent avec ses pestiférés¹⁴² est « *Sept* »¹⁴³. Le courage dont elle fait preuve devant le Monarque, à travers ses prises de parole, suggère qu'elle a subi le déliement, et non le dessillement, sur le chemin sinueux de son initiation.

Dans *La guerre des femmes*, l'initiation de Shéhérazade est faite dans un univers aquatique : « *l'océan* ». La rencontre de Shéhérazade et de son Maître d'initiation, Mamie Wata, a commencé par un appel-réponse :

¹³⁸ Idem, ibidem.

¹³⁹ Idem, pp.105-106.

¹⁴⁰ *La Termitière*, op.cit., p.106.

¹⁴¹ *Le secret des dieux*, op.cit., p.100.

¹⁴² Les pestiférés sont les compagnons de lutte de Niobé-la- peste.

¹⁴³ *Le secret des dieux*, p.94.

« Shéhérazade

-Mamie Wata ! Wataa !! Wataaa !!! Viens ! Par pitié, viens ! viens me délivrer des griffes de la mort ! (...)

Mamie Wata

-Viens, divine Shéhérazade. Viens. N'aie pas peur. Je suis la reine des eaux et l'eau ne saurait détruire ceux qui viennent à moi »¹⁴⁴.

Après cette rencontre, la pièce ne montre plus les différentes étapes et épreuves de son initiation. L'arme de combat qu'elle ramène de son séjour initiatique est un récit, «*la merveilleuse histoire des femmes* »¹⁴⁵, qu'elle va raconter au Sultan Shariar, avec toute sa «*passion féminine* »¹⁴⁶, pour convertir son cœur par le pouvoir alchimique de l'amour. Cela laisse comprendre, comme nous l'avons vu dans *Le secret des dieux*, que Shéhérazade aurait subi aussi le déliement pour tenir tête au Monarque, seulement avec la parole parlée. C'est dans «*la cité des femmes* »¹⁴⁷ que l'initiation de Gôbo par Mahié, qui «*s'est métamorphosée en Mamie Wata* »¹⁴⁸ plus tard, est accompagnée de la remise d'un objet symbolique : «*un admirable bracelet de bronze* »¹⁴⁹.

Somme toute, les trois candidats à l'initiation sont devenus tous des Initiés pouvant déclencher et mener, avec succès, une lutte héroïque contre l'oppression dont leur peuple respectif est victime, car ils sont désormais forts, spirituellement. Leur parcours respectif est une descente aux Enfers qui rappelle le mythe d'Orphée, ce héros de la mythologie grec qui descend aux Enfers pour en ramener son épouse, Eurydice.

¹⁴⁴ *La guerre des femmes*, op.cit., p.18.

¹⁴⁵ *La guerre des femmes*, op.cit., p.23.

¹⁴⁶ *La guerre des femmes*, op.cit., p.23.

¹⁴⁷ Idem, p.33.

¹⁴⁸ Idem, p.53.

¹⁴⁹ Idem, p.36.

2-2-Le combat héroïque des Initiés pour la libération des peuples opprimés

L'armement spirituel dont bénéficient désormais l'Initié, Niobé-la- peste et Shéhérazade, dans les pièces de notre corpus, est une réponse urgente à un problème d'envergure générale. Il s'agit de combattre le pouvoir tyrannique exercé par le Monarque, EDOUKOU-ROI et le Sultan Shariar afin de ramener la paix, la liberté et la joie de vivre au sein des peuples opprimés :

*« C'est pour mon peuple, pour tout mon peuple que je cherche la graine du salut. Si c'est toi le maître de la danse (il met un genou en terre), ô Maître, offre à mon peuple l'arbre de la liberté. Qu'il prospère pour tous et que revienne en nos cœurs en nos foyers la paix véritable ; non celle qui affame l'orphelin, exproprie la veuve, séquestre le désir, la volonté, la voix de tout un peuple, mitraille l'espoir à chaque tournant de la vie du pays ».*¹⁵⁰

Ce passage dénonce les maux qui minent le pays du futur Initié et met en relief le ferme engagement de ce dernier à œuvrer pour apporter un changement positif à son peuple. La manifestation de cet engagement est le combat farouche que l'Initié livre à Ouga, et à l'issue duquel il sort vainqueur, symbole de libération totale de son peuple :

*«Il s'arrache au sol et se jette à nouveau sur Ouga pour un dernier assaut. Tendus l'un vers l'autre, les corps bandés plient et se redressent tour à tour, et enfin, l'Initié domine. De toute sa hauteur, il pèse sur Ouga qui s'affaisse lentement ; simultanément, le monarque privé de sa force, s'écroule sur lui-même comme une poupée de chiffon »*¹⁵¹.

¹⁵⁰ *La Termitière*, op.cit., p.102

¹⁵¹ *Idem*, p.122.

Visiblement, il y a renversement de l'ordre initial des choses, car, désormais, c'est l'Initié qui tient et Monarque et Ouga, les plus forts d'alors, en respect jusqu'à dominer le duel : Ouga « *s'affaisse lentement* ». Il s'agit là, d'une dérision que renforce la comparaison qui clôt l'extrait : « *Le monarque privé de sa force, s'écroule sur lui-même comme une poupée de chiffon* ».

Dans *Le secret des dieux*, la dénonciation de la tyrannie est faite sur un ton grave, martial et sarcastique devant le Monarque :

« La jeunesse n'en peut plus d'être si mal aimée. Le pays ne respire plus par ses narines mais par son dos, à la manière de certains coléoptères. Et ils crient vers nous, nos pères, nos mères, nos frères et nos sœurs... Nos forêts et nos sols qui baillent de soif et de faim. Que me sert à moi Niobé, que nous sert à nous les jeunes, de participer aux festins du siècle, si chacun de nos heures de bonheur rêvé, de liberté volée s'agite de cris d'enfants abandonnés, de mourants qui gémissent faute de soin ? Si les larmes du peuple viennent saler nos festins royaux ? Non ! Nous ne compterons pas au nombre de vos complices, KAYA MAGHAN ! »¹⁵².

La situation socio-politique dans ce pays est grave : on y meure de faim, de soif ; on n'y a pas accès aux soins sanitaires, il n'y a pas la paix, la joie, l'amour, la liberté. C'est un régime dictatorial qui serre tout le peuple dans ses bras de fer. La contestation de ce pouvoir par Niobé-la- peste est claire dans la double négation renforcée par les points d'exclamation à la fin du passage : « *Non ! Nous ne compterons pas au nombre de vos complices, KAYA MAGAN !* ». Les actes de remise en cause du pouvoir tyrannique d'EDOUKOU-ROI sont multipliés dans la pièce¹⁵³. L'arrivée de L'HOMME-SANS-VISAGE

¹⁵² *Le secret des dieux*, op.cit., p.98.

¹⁵³ Cf. les pages 88 ; 90 ; 94 ; 96 ; 100

pour réclamer son dû, et l'inceste commis par EDOUKOU-ROI sont deux faits qui ont aidé Niobé-la peste à vite remporter la victoire.

« *Le petit vieux se lève, portant les attributs royaux et marche vers Niobé qui danse à sa rencontre. Il remet à Niobé-la-peste tous les attributs royaux (...), elle dépose les attributs royaux sur le trône vide d'où le Kaya Maghan vient d'être chassé* ». ¹⁵⁴

Ici également, le combat de libération dirigé par Niobé-la-peste s'est soldé par la victoire de cette dernière et la fuite du Monarque déchu « *vers on ne sait quel destin nouveau* » ¹⁵⁵.

Dans *La guerre des femmes*, la cible de la colère du Sultan Shariar, à travers l'expression de la tyrannie, est les femmes. C'est « *au millième mariage du prince* » ¹⁵⁶, donc après mille exécutions ¹⁵⁷, que Shéhérazade arrive pour apporter aux femmes d'Arabie, « *leur soleil de délivrance* » ¹⁵⁸. Il s'agit là, comme chez Niobé-la-peste, d'un héroïsme féminin qui s'exprime à travers la lutte symbolique de Shéhérazade pour la libération de toutes les femmes opprimées par le Sultan Shariar. Le dénouement de cette lutte est la réconciliation des hommes et des femmes par le pouvoir alchimique de l'amour. A la révolte et à la manifestation de la colère du tyran Shariar contre les femmes, Shéhérazade résiste dans la douceur et dans la tendresse, puis arrive à convertir son cœur à l'amour. Le combat, ici, est exempt de troubles et de violence. Il trouve son expression dans le courage et dans l'audace de Shéhérazade qui évolue, dans la pièce, de son statut de « *millième* » victime vers celui d'un personnage victorieux. Sa fuite du palais vers l'océan est le premier acte héroïque qu'elle a posé et qui témoigne de son audace devant la menace de mort qui plane sur elle. Le deuxième acte héroïque, son retour dans le palais après sa

¹⁵⁴ *Le secret des dieux*, op.cit. p.150.

¹⁵⁵ Idem, ibidem.

¹⁵⁶ *La guerre des femmes*, op.cit., p.15.

¹⁵⁷ Shariar fait décapiter toujours les femmes le lendemain de la nuit de noces.

¹⁵⁸ *La guerre des femmes*, op.cit., p.22.

rencontre initiatique avec Mamie Wata, insinue qu'elle a renforcé son statut spirituel, a le courage et la volonté de transformer le cœur de Shariar. L'initiation reçue auprès de Mamie Wata est l'arme du combat pacifique à mener, car l'héroïne a su faire attendre le tyran en lui contant « *la merveilleuse histoire des femmes* », et en lui révélant « *ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans (les) veines de(s) femmes* »¹⁵⁹. C'est cette histoire et l'art de la raconter qui exercent sur Shariar un pouvoir alchimique, suscitant son intérêt et transformant son cœur. Il reconnaît cela et le confesse sur un ton lyrique en ces termes:

*« Je t'en supplie, Shéhérazade. Tu vois, tu es venue et le jour m'est apparu comme un rayon dans le désastre de mon trébuchement. Reste ici, tout près de moi et tu verras. Reste et tu verras que tout changera. Tout, tout ! Y compris tous les couples de ton royaume. (Un temps – Il se met à genoux et lui prend les jambes). »*¹⁶⁰

De là, il apparaît que Shéhérazade commence à gagner l'admiration de Shariar qui est désormais perçu dans la pièce comme un prince attendri, un personnage apaisé, transmuté par le pouvoir alchimique de l'amour ; d'où le début de la manifestation de la victoire symbolique de l'héroïne sur l'oppression du tyran Shariar. Cette victoire est aussi celle de toutes les femmes opprimées dans la pièce, en Afrique et partout dans le monde. Mais contrairement à la capitulation des femmes dans le récit magique de Shéhérazade, celle-ci se montre ferme, brave et méthodique dans sa lutte pacifique de libération contre Shariar. Ce qu'il faut noter, et qui est commun aux femmes du récit mythique et à Shéhérazade, c'est la réconciliation des hommes et des femmes dans une ambiance de gaieté.

¹⁵⁹ Idem, p.23.

¹⁶⁰ -Idem, p.65.

Nous sortons de ce chapitre en retenant qu'il existe, dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou, deux macros-espaces : un espace politique et un espace initiatique. L'espace politique est caractérisé par l'obsession de la domination chez le Monarque, EDOUKOU-ROI et le Sultan Shariar, d'une part, et par l'expression de la tyrannie par les mêmes, d'autre part. Quant à l'espace initiatique, il se trouve en position d'opposant à l'espace politique, car, les candidats à l'initiation, une fois devenus Initiés à la fin d'un long voyage parsemé d'embûches, mènent, chacun en ce qui le concerne, un combat héroïque toujours sanctionné par leur victoire sur les oppresseurs. A présent, nous analysons les fonctions du traitement du temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou.

CHAPITRE 3 : Les fonctions du traitement du temps dans la trilogie didiga

Notre approche du temps, dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou, se fait suivant deux sections. La première section est consacrée à l'étude des fonctions du temps externes aux œuvres. La seconde section s'intéresse aux fonctions du temps interne aux pièces.

1-Les fonctions du temps externe aux œuvres

La représentation du temps externe aux fables dramatiques dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou laisse voir deux aspects dont chacun assure une fonction bien précise : le recours aux temps mythiques et la référence au temps de l'écriture.

1-1-Le choix des temps mythiques comme un moyen de préservation contre la censure

Les temps mythiques, dans le corpus de notre étude, se présentent selon diverses configurations. C'est, d'abord, le temps des béatitudes et de la perfection absolue, le temps qui est « à l'origine des temps »¹⁶¹, « l'âge d'or »¹⁶², moment des enfances paisibles ou du paradis de l'enfance : « C'était il y a longtemps/Vraiment longtemps »¹⁶³. Ce temps révolu, vague et imprécis, qui échappe à l'esprit cartésien, est celui des êtres fabuleux, légendaires ou mythiques, comme le souligne L'HOMME-SANS-VISAGE : « Je suis l'homme des temps premiers »¹⁶⁴. En clair, toutes ces différentes expressions évoquent une époque où le temps n'est pas mesurable et saisissable par l'esprit humain. C'est ce temps très lointain que les contes évoquent à travers les fameuses formules de distanciation « il était une fois », « il y a longtemps, très longtemps », « mon conte roule, roule, vole, survole contrées et royaumes et va

¹⁶¹ *La guerre des femmes*, op.cit., p.29.

¹⁶² *Idem*, p.35.

¹⁶³ *La Termitière*, op.cit., p.89.

¹⁶⁴ *Le secret des dieux*, op.cit., p. 130.

se poser sur... ». Par exemple, c'est par l'une des variantes de ces formules de gloire immense, relevant du passé lointain, vague et imprécis, que Shéhérazade, après son initiation, débute la narration de « *la merveilleuse histoire des femmes* » au Sultan Shariar¹⁶⁵.

Ensuite, ces temps mythiques évoquent l'idée de désordre originel ou, dans le meilleur des cas, l'époque où les êtres et les choses vivaient ensemble avec toutes les bizarreries possibles. C'était :

« Au temps où les femmes portaient encore la barbe

Et les hommes

Des tresses d'or et de feu

C'était avant le vol des vautours

Avant le vol des criquets

Avant l'invasion des éperviers d'acier

Avant

*Avant »*¹⁶⁶.

C'était l'époque où « *le étoiles parlaient aux hommes* »¹⁶⁷.

*« C'était aux époques révolues des guinns et des sartiysis. C'était aux époques des méfaits de Fontidoua. Les femmes portaient encore la barbe et les brebis terrifiaient lions et lionceaux, hyènes et guépards, la jungle vivant sa féerique adolescence »*¹⁶⁸.

¹⁶⁵ *La guerre des femmes*, op.cit., p.29.

¹⁶⁶ *La Termitière*, op.cit., pp.89-90.

¹⁶⁷ *La guerre des femmes*, op.cit., p.19.

¹⁶⁸ *Le secret des dieux*, op.cit., p.20.

A l'instar des contes, l'emploi de ces formules donne aux fables dramatiques, un caractère vraisemblable, emporte le lecteur/spectateur du monde réel et l'installe dans un monde purement merveilleux, imaginaire, légendaire et mythique. S'il est un novice en littérature, sa lecture se limite au premier degré, et il dépose les pièces. Pourquoi Zadi Zaourou a-t-il choisi ce procédé d'écriture alors qu'il n'est plus un dramaturge débutant ?

Si Zadi Zaourou a choisi de situer les fables des pièces de sa trilogie didiga dans une époque mythique, c'est bien parce qu'il trouve cette stratégie comme un moyen efficace de préservation contre la censure du pouvoir politique ivoirien de l'époque, qui avait déjà frappé sa pièce de désenchantement intitulée *L'œil*, publiée en 1975. C'est une manière pour lui de se mettre à l'abri des poursuites politiques contre sa personne, et de donner aux œuvres, la chance d'exister, de circuler et de voyager pour devenir ce qu'elles sont. Reste à savoir, si pendant la création de ses pièces, il n'a pas fait usage d'indices qui suggèrent qu'elles traduisent bien des préoccupations contemporaines de l'Afrique postcoloniale.

1-2-Les références au temps de l'écriture comme un moyen de situer la trilogie dans son contexte

Le traitement du temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou a la particularité de donner aux fables dramatiques, une double dimension mythique et moderne. La dimension moderne des fables se justifie par le fait que, dans les trois pièces, il existe des indices qui suggèrent aux lecteurs/spectateurs que l'histoire du Monarque, d'EDOUKOU-ROI et du Sultan Shariar sont, en fait, un symbole, un microcosme de la gestion du pouvoir politique en Afrique postcoloniale. A la fin de son prologue, le récitant, dans *La Termitière*, rectifie :

« Ceci n'est pas un mythe mais la parole de l'éternel Didiga rendue à votre soif de vivre libres, heureux et contents »¹⁶⁹

La négation consciente du caractère mythique de la fable justifie son caractère « éternel », donc actuel ; et la fonction conative présente vers la fin du passage, «à votre soif de vivre libres, heureux et contents », semble avoir pour finalité de rappeler, aux lecteurs/spectateurs, la crise sociopolitique que traverse l'Afrique au moment de la réception de l'œuvre. Le même procédé d'écriture s'observe dans *Le secret des dieux* où les récitants font remonter leur « *didiga de l'Homme-sans-visage* » à « hier » et à « aujourd'hui »¹⁷⁰ :

« DEUXIEME RECITANT Il est de ce temps, ce didiga fameux que tissa pour vous le maître aux doigts de liane.

PREMIER RECITANT Il est dans ce temps...

DEUXIEME RECITANT... Pour ce temps... »¹⁷¹

Et le tableau rythmique II, qui a pour titre « *La télévision* »¹⁷², présente un décor tout à fait moderne. Ce décor moderne revient, avec insistance, dans *La guerre des femmes*, notamment à la fin du tableau XV :

« Bruitage et musique d'époque contemporaine : voitures qui démarrent et klaxonnent, un numéro de téléphone qu'on compose, le rythme d'un train qui fonce, des ventes de journaux à la criée, etc... Tout pour situer l'époque actuelle »¹⁷³.

Il ressort de ses différents indices, que les fables de la trilogie didiga de Zadi Zaourou se cristallisent bien dans le contexte africain moderne, en dépit du cadre mythique et symbolique dans lequel elles s'inscrivent. On peut donc

¹⁶⁹ *La Termitière*, op.cit., p.96.

¹⁷⁰ *Le secret des dieux*, op.cit., p.22.

¹⁷¹ Idem, p.20.

¹⁷² Idem, p.p32-36.

¹⁷³ *La guerre des femmes*, op.cit., p.57.

retenir, à la lecture de *La Termitière*, de *Le Secret des dieux* et de *La guerre des femmes* que, Zadi Zaourou fait la combinaison polyphonique et polyrythmique des temps mythiques et des temps modernes pour faire le procès de la gestion des pouvoirs politiques tyranniques en Afrique depuis les indépendances. Nous abordons, à présent, le traitement du temps interne à notre corpus.

2-Les fonctions du temps interne aux œuvres

Nous montrons, ici, comment le temps interne aux trois pièces de notre corpus assure la fonction d'adjuvant et/ou d'opposant à l'espace politique et à l'espace initiatique.

2-1-La fonction d'adjuvant

L'adjuvant, selon la célèbre théorie de Julien Aljirdas Greimas, est une force agissante qui renforce un héros ou un personnage ayant le désir d'atteindre un but appelé « *objet* ». Dans la trilogie didigra de Zadi Zaourou, le caractère trop long du temps des actions apparaît comme un complice à l'expression de la tyrannie dans l'espace politique, et à l'accomplissement de l'initiation des appelés/élus dans l'espace initiatique.

En effet, plus le temps est long, plus les victimes du pouvoir tyrannique augmentent, et plus les Monarques trouvent de nouvelles stratégies d'oppression. C'est le temps qui aurait permis au Monarque, dans *La Termitière*, de nouer une alliance occulte avec Ouga, le terroriste, et Woudigô, « *le dévoreur de cerveau* »¹⁷⁴. C'est le temps qui aurait inspiré à EDOUKOUKOU-ROI, l'idée de se hisser au rang d'idole sur terre, en signant un « *pacte scélérat* »¹⁷⁵ avec L'HOMME-SANS-VISAGE, qui est, en réalité, un personnage-idée, un esprit, donc immortel. Le même temps élastique a joué un rôle d'adjuvant dans l'expression de la colère meurtrière chez le Sultan Shariar : Shéhérazade est la mille et unième filles jeunes et belles, après Souad, à assassiner dans le royaume

¹⁷⁴ *La Termitière*, op.cit., p.110.

¹⁷⁵ *Le secret des dieux*, op.cit., p.136.

imaginaire d'Arabie. A ce niveau, « *les mille et une nuits* »¹⁷⁶ successives, que conçoit le lecteur/spectateur de la pièce dans les tableaux I à V, s'inscrivent dans la même catégorie actantielle que le « *Grand Temps* »¹⁷⁷, celui mythique.

Par ailleurs, ce temps long, vague et imprécis, a permis au néophyte de subir et de réussir toutes les épreuves inhérentes au processus d'initiation au cœur de « *la brousse* »¹⁷⁸ assimilable à la forêt : « *J'erre depuis des lunes dans la jungle profonde et périlleuse, à la recherche du maître de la danse* »¹⁷⁹, confesse le néophyte au masque. Sa déclaration est bien en harmonie avec les réalités socioculturelles dans la civilisation négro-africaine où, l'atteinte du grade supérieur dans le processus de toutes initiations sérieuses, demande patience, tolérance, endurance, disponibilité, donc assez de temps estimable. La même démonstration s'applique au séjour initiatique de Shéhérazade « *dans les profondeurs de la mer* »¹⁸⁰, auprès de « *la reine des eaux* »¹⁸¹, Mamie Wata. Le constat aurait été le même dans *Le secret des dieux* si le parcours initiatique de Niobé-la- peste n'avait pas été elliptique. Mais la configuration du temps dans la trilogie présente une autre fonction, celle d'opposant.

2-2-La fonction d'opposant

Dans la théorie populaire de Julien Aljirdas Greimas sur les catégories actanciennes, l'opposant se situe sur le même axe de lutte ou de combat que l'adjuvant. Cette force agissante constitue une entrave au sujet/héros dans ses démarches pour réaliser sa quête, pour atteindre le but qu'il s'est donné. Dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou, le caractère trop long du temps interne aux œuvres ne s'oppose ni à l'expression de la tyrannie dans l'espace politique, ni à l'accomplissement de l'initiation des appelés/élus dans l'espace initiatique.

¹⁷⁶ *La guerre des femmes*, op.cit., pp.14-15.

¹⁷⁷ Cf. Mircea Eliade cité par Lou Touboué Jacqueline Soupé, op.cit., p.90.

¹⁷⁸ *La Termitière*, op.cit., p.101.

¹⁷⁹ Idem, ibidem.

¹⁸⁰ *La guerre des femmes*, op.cit., p.19.

¹⁸¹ Idem, p.18.

L'opposant, c'est plutôt la nuit, obscure moment où s'accomplissent tous les mystères du monde mystérieux. La nuit, verso du jour, propice moment de communion et de communication. La nuit, amer moment de combat et de règlement de compte. C'est à l'occasion d'une « *visite nocturne* »¹⁸² que les ministres annoncent à EDOUKOU-ROI, l'arrivée de L'HOMME-SANS-VISAGE qui vient « *réclamer (son) dû* »¹⁸³. C'est « *en pleine nuit* »¹⁸⁴ que ce dernier, accompagné de ses lutins, vient « *troubler* »¹⁸⁵ le sommeil du Monarque en le torturant. C'est « *dans le noir* »¹⁸⁶ que le Monarque commet l'inceste¹⁸⁷ : « *Il l'a violée* »¹⁸⁸, « *la vieille femme* »¹⁸⁹, sa mère. A partir de cet instant, commence la chute d'EDOUKOU-ROI, car qui commet l'inceste a commis un grand péché devant la Nature et devant le Grand Dieu désigné dans la cosmogonie *fon* au Bénin par *Dada Sègbo*. Ce grand Dieu s'est fait très clair à propos du respect du sang et de l'union conjugale dans le Livre de « Lévitique » dans *La Bible*, le long de tout le chapitre dix-huit, notamment dans le verset sept¹⁹⁰. Alors, en tant qu'infracteur, il faut que le Monarque perde tout pouvoir, toute gloire, toute fortune. C'est d'ailleurs conscient de cela qu'il renonce à honorer son engagement vis-à-vis de son conseiller occulte, L'HOMME-SANS-VISAGE. La symbolique de sa chute est que tout pouvoir usurpé et exercé avec ruse et rage finit par échapper à l'usurpateur, et par se retourner contre lui : « *Le pouvoir ne dévore que ceux qui s'en servent pour dévorer l'homme* »¹⁹¹, parole

¹⁸² *Le secret des dieux*, op.cit., p.120.

¹⁸³ Idem, p.136.

¹⁸⁴ Idem, p.138.

¹⁸⁵ Idem, ibidem.

¹⁸⁶ Idem, p.142.

¹⁸⁷ Dans *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1949, Claude Lévi-Strauss a mis un accent particulier sur la prohibition de l'inceste depuis les sociétés primitives. Cette idée est reprise par Jean-Pierre Dozon dans la première section (pp.139-150) du chapitre III de la première partie de son ouvrage intitulé *La société bété : histoires d'une « ethnie » de Côte d'Ivoire*, Paris, Editions KARTHALA-ORSTOM, 1985, 367p. Cette première section a pour titre : « L'en-deçà de la prohibition de l'inceste et de la parenté : la loi des hommes ».

¹⁸⁸ *Le secret des dieux*, op.cit., pp.142.

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

¹⁹⁰ « Tu ne découvriras pas la nudité de ton père, ni celle de ta mère ; puisqu'elle est ta mère, tu ne découvriras pas sa nudité ». Cf. « Lévitique », chapitre 18, verset 7 in *La Bible*. Le reste du chapitre 18 du même livre fournit d'autres informations complémentaires importantes sur le respect du sang et de l'union conjugale.

¹⁹¹ *La Termitière*, op.cit., p.106.

rituelle de La Termitière au néophyte à la fin de son voyage initiatique, quelques instants avant son changement de statut.

Dans *La guerre des femmes*, c'est pendant des nuits et des nuits encore que Shéhérazade travaille le cœur de Shariar, l'unique bourreau célèbre des femmes, en mettant en pratique l'enseignement reçu de Mamie Wata, son Maître d'initiation. Ici apparaît, la deuxième fonction actantielle de la nuit dans cette pièce, à partir du tableau VI : elle fonctionne, depuis le début du récit merveilleux de Shéhérazade mis en abyme dans la pièce, comme un opposant à l'expression de la rage du Sultan Shariar¹⁹².

On retient, à la fin de ce dernier chapitre de notre étude que, dans les pièces *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*, Zadi Zaourou utilise plusieurs indices relatifs aux temps mythiques, pour permettre aux œuvres d'échapper à la censure des pouvoirs politiques ivoiriens et africains depuis les indépendances. Mais en même temps, il glisse habilement, dans les pièces, des repères temporels contemporains, pour suggérer, aux lecteurs/spectateurs avertis, que les fables dramatiques riment bien avec les réalités actuelles du continent noir. A l'intérieur des pièces, le caractère élastique du temps fonctionne comme un adjuvant à l'expression de la tyrannie dans l'espace politique, et à l'initiation des appelés/élus dans l'espace initiatique. Quant à la nuit, elle est uniquement perçue comme opposant à l'expression de la tyrannie dans *Le secret des dieux*. C'est dans *La guerre des femmes* qu'elle a la particularité d'appartenir, à la fois, à la catégorie d'adjuvant et à celle d'opposant à l'expression de la tyrannie : elle est adjuvant pendant « *mille et une nuits* » dans les tableaux I à V, et opposant à partir du tableau VI.

¹⁹² Nous avons déjà démontré, qu'avant le début de ce récit, la nuit est perçue comme un adjuvant à l'expression de la tyrannie dans *La guerre des femmes* (voir supra).

CONCLUSION

Le présent mémoire de DEA que nous finissons de rédiger est un travail de recherche que nous avons eu l'idée de faire après notre mémoire de maîtrise dont le titre est « *L'héroïsme dans la dramaturgie de Zadi Zaourou : Les Sofas et La guerre des femmes* ». En effet, c'est dans le cadre de la réalisation de ce travail, que nous avons su, que *La guerre des femmes* est, en fait, la dernière pièce théâtrale d'une trilogie initiatique célèbre appelée didiga. Le caractère tout nouveau de la forme et du fond de cette pièce, notamment au niveau du traitement de l'espace et du temps, a immédiatement retenu notre attention et suscité notre curiosité. Alors, nous avons lu *La Termitière*, qui est publiée dans le même volume que *La guerre des femmes*. La conclusion partielle que nous avons tirée, à la fin de cette lecture, est que les deux pièces présentent les mêmes caractéristiques au niveau du traitement de l'espace et du temps. Nous avons cherché et lu, après, *Le secret des dieux* dont la forme et le fond ne diffèrent pas de ce que nous avons constaté dans les deux premières pièces lues. En analysant minutieusement les fables de ces trois pièces, nous en sommes arrivé à formuler le constat suivant : pour créer *La Termitière (Didiga I)*, *Le secret des dieux (Didiga II)* et *La guerre des femmes (Didiga III)*, Zadi Zaourou se libère de la rhétorique classique qui régit la configuration de l'espace et du temps dans les œuvres dramatiques de son époque, et donne naissance à une nouvelle esthétique négro-africaine empreinte de symbolisme initiatique, pour exprimer autrement son engagement politique.

En conséquence, nous avons formulé notre sujet de mémoire, pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA), de la façon suivante :
« *Poétique de l'espace-temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou* ».

Nous nous sommes posé, après avoir retenu ce sujet, une question principale : quel traitement esthétique Zadi Zaourou fait-il de l'espace dramaturgique et du temps théâtral dans *La Termitière (Didiga I)*, *Le secret des dieux (Didiga II)* et *La guerre des femmes (Didiga III)* ? Cette question principale engendre trois autres questions secondaires dont l'ensemble forme la problématique de notre sujet : quelles sont les sources de création des œuvres de notre corpus ? Quelles sont les échelles de spatialisation et leurs contenus dans ces œuvres ? Quelles sont les fonctions du traitement du temps dans cette trilogie appelée didiga ?

L'objectif principal de ce travail de recherche a été d'appréhender le traitement esthétique de l'espace et du temps dans la trilogie didiga de Zadi Zaourou. Les objectifs secondaires de cette étude ont été au nombre de trois : montrer, d'abord, les indices qui auraient servi de repères à la création des pièces *La Termitière*, *Le secret des dieux* et *La guerre des femmes*; analyser, ensuite, les types d'espace et leurs contenus esthétiques dans les pièces; décrypter, enfin, les fonctions du traitement du temps dans ces œuvres.

Cette étude s'est réalisée suivant un plan organisé en deux parties. Dans la première partie consacrée au cadre théorique et méthodologique de l'étude, nous

avons eu deux chapitres. Le premier a exposé la problématique du sujet, les objectifs et les hypothèses de l'étude. Le deuxième chapitre a fait le point des études portant sur la trilogie didiga de Zadi Zaourou et présenté les outils d'analyse qui nous ont permis de mener la recherche.

Dans la deuxième partie consacrée au plan détaillé de l'étude, nous avons eu trois chapitres. Le premier chapitre a étudié les sources de création des pièces du corpus. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé les échelles de spatialisation et leurs contenus dans les pièces. Enfin, le troisième et dernier chapitre a examiné les fonctions du traitement du temps dans les œuvres du corpus.

Les outils d'analyse qui nous ont permis de mener cette étude sont la sociocritique et la sémiotique théâtrale.

Au terme de cette étude, notre objectif principal, de même que nos objectifs secondaires, ont été atteints. Ainsi, nous pouvons affirmer désormais, comme résultats de notre recherche, que la trilogie didiga de Zadi Zaourou présente deux macros-espaces liés par un rapport d'opposition. D'un côté, l'espace politique caractérisé par les forces de l'oppression : les Monarques et leurs attributs de domination, Woudigô le dévoreur de cerveau, Ouga avec sa main d'effroi, la chambre mystérieuse, l'autel des sacrifices, la queue d'éléphant, la danse parlante... De l'autre côté, il y a l'espace initiatique qui a pour composantes esthétiques les Initiés, la Termitière, Mamie Wata, la vallée

des pestiférés, la tunique rouge, la canne, la merveilleuse histoire des femmes... Le point commun à toutes ses composantes esthétiques est l'idée de changement, de révolution politique pour vivre dans la paix et dans la liberté. Entre ces deux espaces, il y a l'espace social qui est celui du peuple opprimé, un peuple pourtant heureux avant l'arrivée des tyrans au pouvoir. En inscrivant les actions dans une époque à la fois mythique et contemporaine, l'auteur se met à l'abri des censures pour mieux exprimer son engagement politique par symbolisme. L'espace et le temps fonctionnent alors dans les œuvres de notre corpus comme des métaphores emblématiques de la gestion du pouvoir politique en Afrique postcoloniale et dans certains Etats orientaux. Les pièces de cette trilogie sont des formes artistiques d'une fusion de mythes, de contes et de légendes d'origines diverses.

Cette étude a un intérêt pluriel : politique, culturel et didactique. L'intérêt politique réside dans la forme originale, propre à Zadi Zaourou, d'expression de l'engagement politique qui montre que, pour lutter, avec succès, contre un pouvoir tyrannique, il faut que les combattants et tous les peuples s'organisent, s'entendent et se préparent spirituellement pour être à la hauteur de la mission à accomplir. *A problème exceptionnel, mesure exceptionnelle*, dit-on. L'intérêt culturel apparaît dans le fait que, les œuvres présentent l'ésotérisme comme un moyen de libération des peuples opprimés. Enfin, la trilogie nous enseigne qu'aucun pouvoir, fût-il tyrannique, n'est éternel ici-bas.

Nous avons rencontré certaines difficultés au cours de l'élaboration du présent travail de recherche. La première est relative à notre appartenance à une culture un peu différente de celle bété dont il s'agit singulièrement dans la présente trilogie. La seconde difficulté concerne la rareté, au Bénin, d'ouvrages méthodologiques spécifiques à notre champ de recherche. Nous avons essayé de surmonter ces difficultés en associant la webographie à la bibliographie.

Cependant, nous sommes conscient que les efforts d'analyse, d'interprétation et d'appréciation des œuvres de notre corpus ne constituent qu'une approche partielle de la trilogie initiatique de Zadi Zaourou. Cette approche a besoin d'être complétée ou élargie aux pièces non initiatiques de l'auteur, par exemple en Thèse de Doctorat, pour donner une compréhension plus globale de la *Poétique de l'espace-temps dans la dramaturgie de Zadi Zaourou*.

BIBLIOGRAPHIE-WEBOGRAPHIE

I-Corpus et autres pièces

I-Corpus

- ZADI ZAOUROU, Bottey, *La guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI/NETER, 2001, 143p.
- ZADI ZAOUROU, Bottey, *Le secret des dieux*, Roma, La Rosa Editrice, (édition bilingue, français/italien), 1999, 157p.

2- Autres pièces

- DADIE, Bernard, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970, 149p.
- PLIYA, Jean, *Kondo, le requin*, Yaoundé, CLE, 1981, 106p.
- ZADI ZAOUROU, Bernard, *Les Sofas* suivie de *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1983, 127p.

II- Articles et thèses sur Zadi Zaourou

I-Articles

- COULIBALY, Fétigué, « La liberté dramaturgique de Bottey Bernard Zadi Zaourou », in *Algérie*, n°10, 2010, pp.25-37.
- EMINA, Antonella, et al., *RiMe-Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n°9, décembre 2012, 321p. (Cette revue italienne contient treize articles de différents auteurs, en hommage à Zadi Zaourou).
- HOURANTIER, Marie-José, « La parole du Didiga de Zadi Zaourou », in *Notre librairie* (Littérature de Côte d'Ivoire), n° 86, janv.- mars 1987, pp. 85-89.
- KOFFI LOUKOU, Fulbert, « L'itinéraire des héros zadiens : une quête initiatique », In *AIC*, n°12, 2013, pp.39-52.
- MENGA, Guy, « Autres langages, autres écritures, Zadi », in *Notre Librairie*, n° 87, av.- juin 1987, tome 2, pp. 95-96.
- PILLOT, Christine, « Entretien de M. Bottey Zadi Zaourou avec Théophile KOUÏ : le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire » in *Notre*

Librairie (Théâtre Théâtres), n° 102, juil.- août 1990, pp. 24-27.

- SOUPE, Lou Touboué Jacqueline, « Les mythes du résistant et des « pères de la nation » dans *Les sofas* et *Le secret des dieux* de Zadi Zaourou », In La revue *Baobab*, n° 13, 2013, pp.90-108.

2-Thèses

- FOFANA, Souleymane, *La réécriture des mythes et le combat des femmes pour leur libération : étude de Maiéto pour Zékia de Bohui Dali, de La guerre des femmes de Zadi Zaourou, de La révolte d'Affiba de Régina Yaou et de Assémien Déhylé roi du Sanwi de Bernard Dadié*, Thèse de Doctorat, Université d'Abidjan, 1991, 230p.
- KOUAME, Yao, *Le système de l'hypotypose dans les œuvres théâtrales de Bernard Zadi Zaourou*, Thèse de Doctorat, Paris Ouest Nanterre la Défense, 2011, 313p.

III- Etudes sur le personnage, l'espace et le temps

1-Etudes sur le personnage

- ABIRACHED, Robert, « Personnage », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p.644 (une seule page pour cet article).
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, « Personnage », in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 286-292.
- FORESTIER, Georges, « Héros », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 406 (une seule page pour cet article).
- MEDEHOUEGNON, Pierre, « L'héroïsme dans la dramaturgie béninoise de la nouvelle génération », in *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise* (Textes réunis et présentés par Mahougnon Kakpo), Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, 2011, pp. 154-174.

- VALETTE, Baptiste, « Personnage », in J.-P. de Beaumarchais ; Daniel Couty et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Seuil, 1987, pp. 286-292.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnages, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, 494p.

2- Etudes sur l'espace et le temps

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Québec, Les classiques des sciences sociales, 2012, 266p.
- BANU, Georges et UBERSFELD, Anne, *L'espace théâtral*, Paris, CNDP, 1992, 86p
- BROOK, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, 182p.
- KOFFI LOUKOU, Fulbert, « Poétisation de l'espace « *Rue Princesse* » dans *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi », in *Loxias*, *Loxias*, n°30, 2010, URL, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6374>, consulté le 31 décembre 2018.
- LALIBERTE, Hélène, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », in *L'annuaire théâtrale : revue québécoise d'études théâtrales*, n°23, 1998, pp. 132-145.
- PETITJEAN, André, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », in *Pratiques*, n°74, juin 1992, pp.105-125.
- REGY, Claude, *Espaces perdus*, Paris, Ed. Les solitaires intempestifs, 1998, 144p.

IV- Etudes critiques sur le théâtre et autres écrits théoriques

1-Etudes critiques sur le théâtre

- CHALAYE, Sylvie (sous la direction de), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 189p.
- CHAPERON, Danielle, « L'œuvre dramatique », in *Méthodes et problèmes*, Dpt de Français moderne, Université de Lausanne, 2003-2004, 23p.
- CORNEVIN, Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970, 325p.
- DAVID, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, 367p.
- EIGERNMANN, Eric, « Le mode dramatique », in *Méthodes et problèmes*, Dpt de Français moderne, Université de Genève, 2003, 22p.
- FIANGOR, Rogo Koffi M., *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des rapports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002, 393p.
- MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, 387p.
- MEDEHOUEGNON, Pierre, « Le théâtre béninois des 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? », in *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, pp. 29-52.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin (4^e éd.), 2008, 167p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2007, 202p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Ecritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011, 222p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, 239p.

2-Autres écrits théoriques

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communication, 8 : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, pp.7-33.
- DOZON, Jean-Pierre, *La société bété : histoires d'une « ethnie » de Côte d'Ivoire*, Paris, KARTHALA-ORSTOM, 1985, 367p.
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, 282p.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185p (pour l'édition française).
- MACHIAVEL, Nicolas, *Le prince*, Paris, Flammarion, 1981, 231p.
- MEDEHOUEGNON, Pierre, « Olympe Bhêly-Quenum, entre l'animisme et le christianisme », in *Notre Librairie*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.100-108.
- SENGHOR, Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », in *Liberté1 : négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, pp. 218-227.
- SENGHOR, Léopold Sédar, « L'esthétique négro-africaine », in *Liberté1 : négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, pp. 202-217.

V-Ouvrages de méthodologie et mémoires consultés

1-Ouvrage de méthodologie

- BEAUD, Michel, *L'art de la thèse : comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, Paris, La Découverte, 2001, 204p.
- BERGEZ, Daniel, et. al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, 217p.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan (Coll. Nathan-Université), 1979, 224p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 457p.

- SCHOPENHAUER, Arthur, *L'art d'avoir toujours raison*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2000, 96p.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 276p.

2-Mémoires consultés

- ADEKAMBI, Adéchinan David, *Aspects de l'ironie dans la trilogie romanesque L'enfant, Le bachelier et l'insurgé de Jules Vallès*, Mémoire de D.E.A ès Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2015, 67p.
- BIDOUZO, Judith N., *L'expression du symbolisme dans le théâtre de Zadi Zaourou : étude sociocritique des pièces La Termitière, Le secret des dieux, La guerre des femmes*, Mémoire de maîtrise ès Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2008, 74p.
- GNONHOUE, Hurcyle, *Poétique de l'espace et perspectives de représentation de la pièce Hilda de Marie NDiaye*, Mémoire de maîtrise ès Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2015, 84p.
- KODIA, Yao Pierre-Marie, *L'esthétique artaudienne, de la conception à la mise en scène : l'exemple de La puissance de Um de Wêrêwêrê-Liking*, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, Ecole Nationale de Théâtre et de Danse, République de Côte d'Ivoire, 2004 (ce mémoire existe en ligne sur le site www.google.com, non paginé, consulté le 25 décembre 2018 ;).
- MESSOU, Yao Charles, *La dynamique dramaturgique de Koffi Kwahulé à travers Cette vieille magie noire et Big shoot*, Université Félix Houphouët-Boigny, Master Lettres Modernes, 2013 (ce mémoire existe en ligne sur le site www.google.com, non paginé, consulté le 25 décembre 2018).

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	i
SOMMAIRE	ii
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE.....	3
CHAPITRE 1 : Problématique du sujet et objectifs de l'étude.....	5
1-Précisions sur le sujet	5
2-Délimitation, justification et présentation du corpus	9
2-1- Délimitation et justification du corpus	9
2-2- Présentation du corpus	10
3-Problématique du sujet	20
4- Les objectifs de l'étude.....	21
5- Les hypothèses de l'étude.....	22
CHAPITRE 2 : Revue de littérature spécialisée et méthodologie	23
1-Revue de littérature spécialisée	23
2-La démarche méthodologique	27
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DE L'ETUDE.....	28
CHAPITRE 1 : Les sources de création des pièces du corpus.....	30
1-Les repères socioculturels	30
1-1-Le mythe de Mahié.....	30
1-2-Le mythe de l'unique amant des femmes	31
1-3- Le mythe de Mamie Wata.....	32
2-Les repères politiques	33
2-1-Le mythe des « pères de la nation »	33
2-2-Le mythe du Sultan Shariar.....	34
CHAPITRE 2 : Les échelles de spatialisation et leurs contenus dans la trilogie	36
1-Le traitement de l'espace politique comme moyen de dénonciation des dirigeants africains par Zadi Zaourou	36

<i>1-1-L'obsession de la domination dans l'espace politique chez les Monarques dans la trilogie didiga</i>	37
<i>1-2-L'expression de la tyrannie chez les Monarques dans l'espace politique</i> ...	41
<i>2-L'espace initiatique comme matrice de combat des opprimés pour leur libération</i>	48
<i>2-1-Du statut de néophyte au statut d'Initié : quel parcours ?</i>	49
<i>2-1-1-Le candidat à l'initiation, un être encore vulnérable et confondu au peuple</i>	49
<i>2-1-2-L'appel et le voyage initiatique du néophyte</i>	52
<i>2-1-3-Les rites de passage et les armes de combat</i>	55
<i>2-2-Le combat héroïque des Initiés pour la libération des peuples opprimés</i> ...	60
CHAPITRE 3 : Les fonctions du traitement du temps dans la trilogie didiga ...	65
<i>1-Les fonctions du temps externe aux œuvres</i>	65
<i>1-1-Le choix des temps mythiques comme un moyen de préservation contre la censure</i>	65
<i>1-2-Les références au temps de l'écriture comme un moyen de situer la trilogie dans son contexte</i>	67
<i>2-Les fonctions du temps interne aux œuvres</i>	69
<i>2-1-La fonction d'adjuvant</i>	69
<i>2-2-La fonction d'opposant</i>	70
CONCLUSION.....	73
BIBLIOGRAPHIE-WEBOGRAPHIE	78
TABLE DES MATIERES.....	85