L'esthétique didigaeque de Bottey Zadi Zaourou, une vision révolutionnaire de la dramaturgie ivoirienne : le cas de *La Tignasse*

Dominique Konan Logba Koffi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/1369>

DOI : 10.4000/ht.1369

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2019

Pagination : 28-43

ISBN : 979-10-300-0718-3

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Dominique Konan Logba Koffi, « L'esthétique didigaeque de Bottey Zadi Zaourou, une vision révolutionnaire de la dramaturgie ivoirienne : le cas de *La Tignasse* », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2022, consulté le 29 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/1369> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.1369>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

DOMINIQUE KONAN LOGBA KOFFI

Dominique Konan Logba Koffi est docteur. Il a soutenu en 2011, à l'université Alassane Ouattara, une thèse qui a porté sur « Le théâtre ivoirien : évolution dramaturgique ». Parmi ses publications : *Le théâtre d'Amon d'Aby : une esthétique d'intégration*, revue en ligne *Baobab*, n° 14, 2014, Abidjan ; « Le soleil noir point de Charles Nokan : une esthétique dramatique subversive », *European Scientific Journal*, 2014, vol. 10, n° 29 ; *Le chemin de Ncéli de Charles Nokan : une verve militante ou la quête d'une société d'équité*, Actes du colloque international d'Abidjan ; « Littérature et émergence des sociétés » (6-7 octobre 2017).

Mail: logbadominique@yahoo.fr

RÉSUMÉ : Système symbolique, élément symbolique, tableau rythmique et tableau constituant les constantes fondatrices de la structure formelle de *La tignasse*. Ce vocabulaire dramatique innovant porte l'esthétique dramatique révolutionnaire de Bernard Zadi Zaourou, le Didiga, construite sur le socle du symbolisme. *La tignasse* est, en effet, un conglomérat de récits qui révèlent, les uns après les autres, telle difformité, telle cruauté, telle laideur de la société africaine post indé-

pendance. La pièce s'inscrit, ainsi, dans les canons du théâtre épique où la satire sociale et le théâtre politique conduisent l'idéologie du dramaturge ivoirien : il souhaite voir l'Afrique, dans sa généralité, amorcer son essor social, économique et politique pour le bonheur de tous ses fils.

MOTS-CLÉS : conglomérat, élément symbolique, système symbolique, tableau rythmique, tableau, théâtre épique.

ABSTRACT : The study was carried out from a socio-critical perspective. She goes to decipher the aesthetic of "Didiga" whose theatrical work presents an atypical form. Breaking with classical dramaturgies in Acts and Tables, *La Tignasse* is nourished by an innovative dramatic lexicon whose quintessence crystallizes around the symbolism of signs. Symbolic Systems, Symbolic Elements and Rhythmic Tables are all subversive contributions which, in qualities of macro and / or micro sequences, consecrate a reinvention of dramatic action by the playwright. All in all,

Bottey Zadi Zaourou creates a breakthrough dramaturgical scheme which brings an air of renewal to the external structure of the Ivorian theatrical text of the second generation. This plastic presentation of *La Tignasse*, deconstructing the classic forms of the theatrical play, announces a revolutionary Ivorian dramaturgical era which favors the stage to the detriment of dialogal discourse through the preeminence of the didascalical text.

KEYWORDS : Didiga, Symbolic element, Preeminence, Symbolic system, Rhythmic table.

L'esthétique didigaesque de Bottey Zadi Zaourou, une vision révolutionnaire de la dramaturgie ivoirienne : le cas de *La Tignasse*¹

Introduction

LA DRAMATURGIE IVOIRIENNE NE S'INSCRIT DANS LE REGISTRE UNIVERSEL des perpétuelles constructions et déconstructions des théories dramatiques, depuis le théâtre dit traditionnel et ses premières expériences de l'École². Aussi des initiatives subversives telles que La Griotique³ et Le Didiga⁴ ont-elles révolutionné, à partir des années 1980, l'écriture dramatique ivoirienne. Ces dernières initiatives donnent une approche nouvelle qui s'affranchit des écritures classiques et se posent en précurseur de ce que l'on a convenu d'appeler « le théâtre ivoirien de recherche ».

Zadi Zaourou co-anime cette « École » de théoriciens et de praticiens de l'art dramatique ivoirien avec une œuvre abondante dont *La Tignasse*, texte support de la présente étude. Dans *La Tignasse*, l'artiste crée une esthétique nouvelle nourrie d'un langage dramatique novateur et révolutionnaire : systèmes symboliques, éléments symboliques, tableaux rythmiques et tableaux sont des constantes dramaturgiques porteuses d'une idéologie qui pourfend quelques aspects négatifs des politiques des États africains post indépendants.

Mais, quel contenu sémantique charrie ce vocabulaire dramatique nouveau qui, du coup, désoriente le lecteur/spectateur ou même le potentiel metteur en scène de la pièce ? Pour quelles fins idéologiques le dramaturge ivoirien s'exerce-t-il à cette esthétique subversive ?

L'étude s'organisera, dans une perspective psycho-sociocritique, autour de deux axes centraux. Le premier axe s'emploiera au décryptage de la structure macro séquentielle de *La Tignasse*. Le second, lui, s'engagera à élucider la valeur sémantique des images de la société africaine post indépendante qui révèlent, les unes après les autres, « telle difformité, telle cruauté, telle laideur [...] »⁵.

La structure formelle de *La Tignasse* : de l'art du symbole à l'innovation dramaturgique

La Tignasse présente une structure formelle peu familière au praticien de l'art dramatique. Son auteur, Bernard Zadi Zaourou, le confesse sans détour dans la postface de la pièce :

Je voudrais dire ici juste quelques mots, non pas à l'endroit du lecteur-spectateur qui, je crois, n'aura aucune peine à comprendre cette pièce, mais à l'intention des confrères qui choisiraient de la mettre en scène et qui pourraient, eux, éprouver quelques difficultés à cause de sa structure peu orthodoxe⁶.

La Tignasse a une structure peu orthodoxe, prévient Zadi Zaourou. Son organisation externe se démarque en effet des présentations macro séquentielles classiques en actes ou en tableaux des pièces de théâtre auxquelles l'on était accoutumé. Le squelette du texte dramatique repose sur des notions nouvelles qui sont : système symbolique, élément symbolique, tableau rythmique.

Le système symbolique : une réinvention de « l'agencement de l'action dramatique »⁷ ?

La structure formelle de *La Tignasse* commande, avant toute analyse, que l'on revienne aux découpages structurels, « orthodoxes » sûrement, qui ont anciennement porté l'écriture dramatique. Ce retour aux exégèses du découpage macroséquentiel du texte théâtral permettra de bien percevoir l'originalité de la réinvention artistique opérée par Zadi Zaourou dans sa pièce.

La tragédie grecque a fonctionné avec des épisodes précédés « du prologue, ou scène d'exposition, qui se présente soit sous forme dialoguée, soit sous forme de monologue⁸ ». Ces épisodes s'achèvent par « l'exodos, ou sortie du chœur, qui en fait le dernier épisode, long ou complexe⁹ ». Les épisodes sont intercalés par « la parodos, ou entrée du chœur, composée de strophes chantées qui se répondent et les stasima (chants du chœur)¹⁰ ». Le nombre d'épisode a varié de « deux à six¹¹ ». Il y avait autant d'épisodes que de stasima dans les tragédies grecques.

La dramaturgie en épisode a succombé à l'avènement de « la dramaturgie en acte décrétée par Horace pour servir le théâtre latin avant d'être la marque du théâtre de la Renaissance et celle du théâtre classique français¹² ». Elle se caractérise par les coupures temporelles et les coupures narratologiques entre les différents actes de la pièce. Selon Patrice Pavis, la dramaturgie en acte se définit en effet comme :

Une unité temporelle et narrative, en fonction de ses limites plus que par ses contenus et le critère des coupures narratologiques semble être le caractère essentiel de la division en actes car depuis Aristote, on considère en effet que le drame doit présenter une seule action décomposable en parties liées les unes aux autres et ceci, que la fable présente un retournement de l'action ou non. Cette structuration est narratologique, le découpage s'y effectue en fonction de grandes unités universelles. Trois phases y sont indispensables : la protase (exposition et mise en route des éléments dramatiques), l'építase (complication et resserrement du nœud) et la catastrophe (résolution du conflit et retour à la normale). Ces trois phases seront les noyaux de toutes pièces de facture aristotélécienne et le nombre magique de cette dramaturgie¹³.

Le modèle narratologique de facture aristotélécienne va muer en un modèle narratologique quinquénaire sous les auteurs latins d'abord, de la Renaissance ensuite et du classicisme français enfin. Ces théoriciens et auteurs tiennent à formaliser le découpage en ajoutant au schéma ternaire deux éléments intercalaires, portant le nombre d'actes de trois à cinq :

L'acte II devient le développement de l'intrigue, assurant le passage entre exposition et sommet. L'acte IV prépare le dénouement ou ménage un dernier suspense, un espoir, vite déçu, de résolution. La pièce en cinq actes deviendra normative au XVII^e français : elle forme l'aboutissement d'une structure dramatique standardisée. Le principe essentiel est désormais conscient : une progression constante, sans « à-coups », faisant glisser l'action vers un dénouement nécessaire¹⁴.

La dramaturgie en acte, qu'elle respecte un schéma narratologique ternaire de type aristotélécien ou quinquénaire de type horacéen, reste fidèle à l'évolution linéaire de l'action qui est unique, du début à la fin de la pièce.

Zadi Zaourou rame à contre-courant de ces modèles dramaturgiques « orthodoxes ». Il opte pour une dramaturgie « en système symbolique », une esthétique neuve qui suscite la curiosité. Ne soyons donc pas surpris qu'il formule la question ci-après, quand il décide d'éclairer la lanterne du public sur ce concept : « ... qu'entendons-nous par système symbolique ?¹⁵ ». Pour lui :

Le système symbolique traduit, dans sa forme achevée, l'idée maîtresse de l'auteur. Elle est par conséquent le noyau irréductible de l'œuvre, le socle sur lequel repose toute la pièce. [...]. Ce système n'est pas donné d'emblée. C'est un processus qui s'accomplit progressivement, à mesure de l'évolution dramatique de la pièce dont il constitue le moteur¹⁶.

Il faut retenir deux niveaux de compréhension du vocable « système symbolique » : il est le socle sur lequel repose l'œuvre théâtrale d'une part et, d'autre part, il n'est pas donné mais il se construit au cours d'un processus

qui s'accomplit progressivement, au fil de l'évolution dramatique de la pièce. Du coup, le système symbolique devient un idéal artistico- idéologique initié au début de la pièce pour atteindre son total accomplissement à la fin des successives péripéties du conflit dramatique ayant construit les multiples intrigues¹⁷. C'est un tout bouillonnant, avec des composantes complexes symbolisant telle réalité, telle cruauté, telle monstruosité...

La première caractéristique du système symbolique le rapproche de l'acte puisqu'il est « le noyau irréductible de l'œuvre » quand l'acte porte « une seule action ». Les adjectifs qualificatifs « irréductible » d'une part et « seule » d'autre part confèrent une valeur d'unicité respectivement aux syntagmes nominaux « noyau » et « action ». Il s'agit, dans l'œuvre dramatique, pour l'une ou l'autre dramaturgie, de se tenir à un noyau irréductible ou à une action unique, que la fable entretient ou construit du début à la fin, quelles qu'en soient la continuité ou la discontinuité des péripéties.

La seconde découle de la première : dans le cas du système symbolique, l'on s'inscrit dans « un processus qui s'accomplit progressivement, au cours de l'évolution dramatique de la pièce ». Ce postulat rejoint le principe essentiel de la dramaturgie en acte dont la réalisation de l'action unique obéit au respect « d'une progression constante, sans "à-coups", faisant glisser l'action vers un dénouement nécessaire ». Il faut par ailleurs noter que *La Tignasse* est une dramaturgie en cinq systèmes symboliques : une constante qui rappelle la dramaturgie en cinq actes devenue normative au XVII^e français.

Au regard des critères ci-dessus relevés, les dramaturgies en acte et en système symbolique semblent se rapprocher dans la forme. Toutefois, un écart notable reste à observer : la conduite de l'action est linéaire dans la dramaturgie en acte et discontinue dans la dramaturgie en système symbolique où l'intrigue est « plusieurs¹⁸ ». Des modalités qui confèrent un caractère épique à la pièce de Zadi Zaourou.

Dans *La Tignasse*, le système proposé intègre en son sein des éléments symboliques, des tableaux rythmiques et des tableaux. L'inventaire de ces constantes dramaturgiques est consigné dans le tableau ci-après :

	Système symbolique I (p. 7-10)	Système symbolique II (p. 11-22)	Système symbolique III (p. 23-48)	Système symbo- lique IV (p. 49-71)	Système symbolique V (p. 73-81)
Éléments symboliques	01	01	01	01	01
Tableaux rythmiques	00	01	04	02	00
Tableaux	01	02	04	04	03

L'inventaire des éléments constitutifs du système symbolique donne les résultats ci-après :

- un élément symbolique pour un système symbolique, soient cinq éléments symboliques au total ;
- Sept tableaux rythmiques ainsi répartis : système symbolique I=0, système symbolique II=01, système symbolique III=04, système symbolique IV=02, système symbolique V=0 ;
- Quatorze tableaux ainsi répartis : système symbolique I=01, système symbolique II=02, système symbolique III=04, système symbolique IV= 04, système symbolique V=03.

Comment interpréter ces résultats ? Le dramaturge s'inscrit, en effet, dans une architecture générale construite autour de symboles. Pour asseoir son esthétique fondée sur la symbolique, il anime chaque système symbolique par un élément symbolique, justifiant la parité entre le nombre de macro-séquences (système symbolique) et celui des éléments symboliques. Mais, quelle signification porte le syntagme nominal « élément symbolique » ? s'interroge Zadi Zaourou :

L'élément symbolique est une composante du système symbolique. C'est l'accumulation quantitative des éléments symboliques qui détermine les changements qualitatifs du système symbolique, en assure la progression interne et l'accomplissement définitif. Dans ces conditions, ce système doit être regardé comme le résultat [...] de l'intégration d'un ensemble de signes distincts les uns des autres, certes, mais également liés entre eux et conditionnés les uns par les autres : relation d'interdépendance donc, malgré la spécificité¹⁹.

En d'autres termes, l'élément symbolique est comme une partie inséparable du système symbolique. Les deux constantes donnent forme et vie, ensemble, à ce symbole généralisant ou globalisant qui présente, par effet de

métaphore, un tableau de calamités non naturelles mais engendrées par la gestion scabreuse d'un État africain imaginaire post indépendance. C'est l'expression de la réalité vivante du moment selon Paul Aron et alliés qui, traitant des symboles, indiquent qu'ils sont « indissociables de la vie de l'homme et d'une compréhension du monde²⁰ ». L'élément symbolique 1 (du système symbolique 1) exprime éloquentement l'assertion d'Aron : « À l'avant-scène, à chaque aile, une guérite peinte aux couleurs d'une nation africaine fictive et affichant un emblème. [...] », *La Tignasse*, p. 7.

Cet extrait est la didascalie introductive de la macroséquence. Il annonce explicitement l'espace dramatique généralisant dans lequel le conflit se développe : un État africain, fictif soit-il. Le symbole est ici cet État africain qui est à la fois unique et pluriel puisqu'il est superposable à bien d'autres États africains. Il pourrait se localiser ici ou là, sur le continent africain, et non sur un autre continent du globe terrestre. Son unicité découle de ce fait qu'il soit spécifiquement africain. Il porte dès lors non seulement les spécificités handicapantes de l'Afrique et de ses dirigeants, mais aussi toutes les laideurs ridicules, calamiteuses et artificielles de l'Afrique moderne naissante. Cet État, c'est l'Afrique post indépendance entière.

Le fonctionnement du système symbolique est en partie rendu possible par les cinq éléments symboliques puisqu'ils en constituent une composante indissociable. Ceux-ci fédèrent, toutefois, avec les tableaux rythmiques dont Zadi Zaourou donnent, ici, les caractéristiques :

Cela dit, qu'entendons-nous par tableau rythmique et en quoi diffère-t-il d'un tableau tout court ? [...] Supposons maintenant que la cité soit toute entière soumise à un mouvement rotatoire à directions multiples : chaque échappée de la ville défilerait alors devant nous avec son propre visage, ses propres curiosités..., ses couleurs. Le tableau rythmique, c'est cette échappée de la ville. Elles parlent, ces images, de la société dont parle La tignasse [...] (p. 90)

Les tableaux rythmiques, ce sont les bruits ou échos fusant d'ici ou de là qui donnent, comme un thermomètre, « la température ou des informations » de la ville, du pays africain fictif de *La Tignasse*. Ils sont au nombre de sept et se concentrent au système symbolique III et au système symbolique IV. Il n'en existe pas au premier (celui de l'exposition) et au dernier (celui du dénouement ou de la fermeture du rideau). En faisant allusion aux accointances formelles entre la dramaturgie en cinq actes et la dramaturgie en cinq systèmes symboliques, l'on peut justifier cet état de fait par l'intensification de l'action dramatique au cours de ces deux systèmes symboliques puisqu'ils constituent, formellement, le nœud de la pièce.

Le tableau rythmique apparaît dans *La Tignasse* comme le reportage d'un micro-trottoir, d'une caméra cachée, ou le relevé météorologique d'un thermomètre pour imprimer les différentes variations de l'intensité dramatique. Il révèle au public, en union avec le tableau tout court, les cruautés, les difformités, les laideurs... de la société.

Le tableau dans l'esthétique didigaesque

La dramaturgie en tableau se formalise au XVIII^e siècle en rapport avec une vision picturale de la scène dramatique. Son apparition est liée à celle des éléments épiques dans le drame :

*Le dramaturge ne focalise pas sur une crise, il décompose une durée, propose des fragments d'un temps discontinu. Il ne s'intéresse pas au lent développement, mais aux ruptures de l'action. Le tableau lui fournit le cadre nécessaire à une enquête sociologique [...]*²¹.

Le tableau est à l'origine une macro séquence du texte théâtral à l'image de l'acte. Mais au lieu de susciter ou d'appeler la linéarité et la continuité de l'action, il célèbre l'autonomie comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac :

*Le tableau est un type de séquence relativement autonome par rapport à la dynamique discursive du conflit dramatique, traditionnellement organisé en scènes et en actes. [...]. Sa vocation dramaturgique est de créer une focalisation [...] sur un monde (un milieu, une époque) qui s'impose au spectateur avec une présence visuelle et silencieuse méconnue de l'abstraite dramaturgie classique, exclusivement fondée sur la parole*²².

L'esthétique dramatique en tableaux invite à autonomiser, dans l'œuvre théâtrale, les tableaux de la vie ou du monde sélectionnés par le dramaturge non pas pour leurs accointances sémantiques, mais pour leur capacité à créer plusieurs centres d'intérêt ou plusieurs sources de réflexion chez le lecteur/spectateur. Il s'agit en effet, dans cette esthétique, de renoncer au primat de l'action pour privilégier les ruptures :

*La dramaturgie du tableau conteste donc le primat de l'action logique et permet de passer à une économie nouvelle de la fable, fondée sur une succession de moments composés pour eux-mêmes, comme des toiles de peinture, et à l'intérieur desquels le sens s'organise sur un mode paradigmatique. À la fluidité du mouvement, elle substitue dès lors un régime de l'accent*²³.

En tant que macro séquence à l'origine, le tableau se mue en moyenne séquence pour organiser, par moments, la fable. L'on a des exemples de dramaturgie en acte, Béatrice du Congo²⁴, où les actes sont subdivisés en tableaux ;

l'acte étant la macro séquence et le tableau la moyenne séquence. Dans *La Tignasse*, l'organisation collégiale de l'action dramatique par le tableau, le système symbolique, l'élément symbolique et le tableau rythmique fait du tableau, sinon une petite séquence, mais tout au plus une moyenne séquence. Puisque le système symbolique est la macro séquence. Mais, quelle approche sémantique le dramaturge ivoirien confit-il à son tableau ? Quelle différence établit-il entre le tableau de *La Tignasse* et le tableau des dramaturgies orthodoxes ? À ce sujet, il répond :

Ce que j'appelle tableau constitue au contraire un moment du (ou des) des récits qui entrent dans la composition de l'œuvre. La tignasse, puisque c'est elle qui nous occupe, informe par exemple des malheurs d'un ouvrier de nos villes africaines modernes, des mésaventures d'un « Karamoko » criminel et perfide et de l'évolution psychologique d'un jeune étudiant en médecine sous l'influence d'un vieil initié, sage parmi les sages : GONDO TIA. Et tous ces récits évoluent et interfèrent de tableau en tableau, assurant selon une autre logique, la progression dramatique de l'œuvre. (p. 90)

Le tissu textuel de *La Tignasse* est un agglomérat de récits dont le tableau. Dans cette pièce, le tableau n'intervient pas pour moduler quelque organisation interne de l'action dramatique. Il fait partie de l'agrégat de constantes dramaturgiques retenues, pour un choix personnel de l'auteur, pour porter son projet artistique. Le tableau arrive donc pour présenter, pour exposer des situations diverses au public.

Il est porteur d'informations sur tel plan de développement mal agencé ou mal conduit ; il suggère subtilement des réflexions intelligentes à faire sur la collaboration entre des pratiques dites modernes et d'autres taxées de rétrogrades, traditionnelles à connotation charlatanesque ; il appelle à porter un regard dialectique sur des sujets d'intérêts communs de la nation en vue d'en tirer le meilleur profit.

Au total, la dramaturgie en tableau dans l'esthétique didigaesque (en harmonie avec les autres constantes dramaturgiques) participe à la création d'un théâtre épique dont l'objet fondamental est d'aller à une satire sociale, à un théâtre politique.

***La Tignasse* : une satire sociale, un théâtre politique**

Dans *La Tignasse*, Zadi Zaourou peint plusieurs tableaux sociopolitiques des États de l'Afrique post indépendance à travers un jeu de symboles bien construits. L'objectif du dramaturge est d'utiliser la satire sociale pour inviter les gouvernants à opérer des changements au profit des masses populaires.

La satire sociale

Le jeu de symboles qui sous-tend *La Tignasse* commence par le titre de la pièce : *La Tignasse*. La tignasse est en effet, selon *Le Grand Robert*, « une chevelure touffue, rebelle, mal peignée ». Il transparaît de prime abord l'idée de désordre, de malpropreté d'où la rébellion corporelle à travers le titre de la pièce. Mais, qu'est-ce qui est (ou qui est) la tignasse dans le projet du dramaturge ivoirien ? serait-on tenté de demander.

La tignasse, c'est l'ensemble des maux devenus fléaux ou catastrophes artificiels amoncelés qui rongent l'Afrique dans sa généralité. C'est cet agrégat de calamités suscitées par une poignée d'individus sans foi ni loi aux destinées des États africains pour étouffer et spolier la majorité des citoyens vulnérables. La première de couverture de la pièce estampillée de la photo de l'Homme-à-la-tignasse porte « le système symbolique, l'idée maîtresse, le noyau irréductible de l'œuvre ».

Cet Homme à la bouche grandement ouverte et au regard hagard, à la tignasse extraordinaire et choquante, et au vêtement en haillons crie certainement son catalogue de souffrances consignées dans le papier journal qu'il montre tristement au monde. Les tableaux à présenter sont nombreux, ils ne peuvent être inventoriés que par ce journal volumineux qu'il tient à deux mains, en guise d'exhibition. Il semble dire : « voici le volume de nos malheurs, de nos difficultés, de nos souffrances quotidiennes qu'il est temps d'éradiquer ». L'Homme-à-la-tignasse se confie, à l'abordage de l'œuvre, la mission de porter publiquement, à travers le journal, ce catalogue de maux à panser.

Les quatorze tableaux de la pièce présentent, chacun, un cas social préoccupant. Le premier tableau traite d'un problème crucial du chômage et de l'emploi, mais aussi de l'insécurité dans les États africains :

L'Homme-à-la-tignasse. – Héé ! (un temps) Non... Je rêve ou quoi. (Il sourit de contentement.) Mais... , c'est lui ! c'est lui ! Au nom de ma mère, c'est luiii ! (il rit maintenant à gorge déployée).

L'un des badauds (secouant de la main l'épaule du joueur à qui appartient le journal). – Héé ! (comme l'autre le regarde). Il s'en va avec ton journal !

Le joueur. – Qui ça ?

(Montrant de l'index l'homme-à-la-tignasse). - L'homme là !

Le joueur. – Hôhô !!! fous-moi la paix oui ! Est-ce que c'est journal ça ? La chose où on parle de grands types seulement là ? (Et il se remet à jouer furieusement).

Le badaud. – Il faut dire tu as peur de type là oui...

Un deuxième badaud (au premier). – C'est-à-dire que toi tu es le brave quoi... Si c'est ça, va l'attraper toi-même ! Regarde-moi ça ! Faux faux brave comme ça là... (Il lui lance un long tchrôlôhô).

Deuxième joueur (menaçant). – Hé ! vous là ! si vous veu la bagarre, il faut quitter ici hein ! Moi je sors la prison comme ça et pi mon l'affaire n'a même pas terminé encore. Faut pas entraîner policier ici hein ! (un temps) C'est bien compris ? Bon ! (Il se rassied et le jeu reprend, plus chaleureux encore qu'auparavant).

La Tignasse, Tab. I, p. 9-10.

Le dramaturge peint la situation de vulnérabilité des désœuvrés, l'aspect effrayant de l'Homme-à-la-tignasse et l'atmosphère d'insécurité dégageée par la cohabitation impromptue des deux catégories d'individus. Les badauds et les joueurs sont tous des analphabètes. Leur niveau de langue en témoigne éloquentement. Ils s'expriment dans cette langue que l'on a coutume d'appeler le français de Moussa ou l'argot ivoirien. Des expressions comme « vous là, si vous veu la bagarre, faux faux braves, moi je sors la prison comme ça, si c'est ça, va l'attraper toi-même, il faut dire que tu as peur de type là... » sont la marque que ces individus n'ont pas bénéficié d'un minimum d'instruction. Ils sont par ailleurs d'une vulgarité criante qui fait d'eux des délinquants, des abonnés à la violence verbale ou même physique.

Ces badauds sont des victimes d'un système gouvernemental qui les a sacrifiés les exposant, du coup, au chômage et à l'insécurité sociale. Leurs agissements sont le signe qu'ils manquent de confiance en tout et pour tout, d'où la peur et les craintes qu'ils éprouvent vis-à-vis de l'Homme-à-la-tignasse. La réplique du deuxième joueur (*menaçant*) est fort saisissante : « Hé ! vous là ! si vous veu la bagarre, il faut quitter ici hein ! Moi je sors la prison comme ça et pi mon l'affaire n'a même pas terminé encore. Faut pas entraîner policier ici hein ! (un temps) C'est bien compris ? Bon ! ».

Ce quartier est certainement sous haute surveillance policière du fait de sa dangerosité, à en croire les propos du deuxième joueur qui redoute une quelconque visite non désirée des policiers si l'on y prend garde. L'interpellation (Hé ! vous là !), l'ordre de quitter les lieux intimé aux autres badauds et la menace proférée (C'est bien compris ? Bon !) témoignent de la méfiance de

celui-ci vis-à-vis de l'Homme-à-la-tignasse. Il pense qu'une éventuelle altercation entre cet homme et eux ameuterait les forces de l'ordre aux ordres qui viendraient les interpeller. Il craint de se trouver dans un pareil cas de figure qui le ferait retourner en prison d'où il est sorti il y a très peu de temps, sous caution.

La présence de l'Homme-à-la-tignasse en ce lieu suscite crainte et peur chez les badauds qui le manifestent par l'usage excessif de l'exclamation et des expressions ci-après : « L'homme là ! Hôôô !!! Il faut dire tu as peur de type là oui ... Si c'est ça, va l'attraper toi-même ! Regarde-moi ça ! Faux faux brave comme ça là ... ». L'emploi abusif de l'exclamation relève le manque de quiétude et de sérénité des badauds en ce lieu où ils règnent habituellement en toute impunité. Ils se gardent de prononcer son nom de peur de se voir brimer ou réprimander par lui. C'est pourquoi, ils l'indiquent par des locutions adverbiales comme « L'homme là ! ou type là ! » pour échapper à quelque acte de violence qui viendrait de lui.

La banlieue de la capitale présentée par le tableau I est un haut lieu d'insécurité et de violence où se retrouvent des repris de justice, des désœuvrés ou chômeurs aux pratiques peu orthodoxes et un homme sans identité fixe, l'Homme-à-la-tignasse, qui fait étrangement peur. Désormais devenus les laissés-pour-compte des gouvernants de l'Afrique du soleil des indépendances, leur situation fait partie des cas sociaux préoccupants portés par la pièce. Le dramaturge expose en gros format, au cas par cas, ces réalités sociales qui constituent des interpellations politiques.

Le théâtre politique zadien

Traitant du théâtre politique dans le dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain, Patrice Pavis fait noter :

La politique est aux origines du théâtre : on y rencontre des personnages en conflit dans toutes sortes de situations, publiques ou privées ; chacun y cherche à convaincre ou vaincre ses congénères. La vie de la polis, la cité, est rythmée par les conversations, les guerres ou les compromis. Le théâtre politique dénonce l'état des choses, tente de convaincre le public de regarder la politique et la vie sociale d'un œil critique²⁵.

Zadi Zaourou ne traite pas la question de la politique comme son concitoyen Charles Nokan y va ouvertement dans *Le chemin de Ncéli*²⁶. Dans cette pièce, en effet, Nokan invite explicitement le citoyen à créer un parti politique pour renverser l'ordre ancien. Ncéli, le chef de file des personnages, propose de « déraciner le régime oppresseur en créant un parti politique à même de

renverser les bourgeois et transformer la société⁴²⁷ ». Nokan emploie le combat ouvert, la lutte frontale, l'adversité déclarée entre les camps protagonistes quand Zadi s'y exerce par la critique politique.

Il procède par la dénonciation du manque de volonté politique objective et réaliste des gouvernants à œuvrer pour un développement de l'Afrique construit sur des bases solides. Les projets ou programmes de gouvernement ne tiennent nullement compte des réalités, des besoins et des aspirations réelles des populations. Son ambition est de voir les concepteurs des plans ou programmes de développement proposer des projets qui soient des synthèses de sciences ou de pratiques apparemment contradictoires. Les tableaux II et III présentent un conflit générationnel entre la médecine occidentale du colonisateur défendue par le professeur Dégui et la médecine africaine représentée par Gondo. Le premier traite la pratique africaine traditionnelle de charlatanisme :

Le Professeur Dégui. – Eh bien... en... euh..., les travaux se sont déroulés dans un climat de parfaite cordialité ! [...].

Le journaliste. – Les guérisseurs, monsieur le professeur. Le Congrès n'aurait-il pas envisagé la possibilité d'une collaboration entre la médecine moderne et notre médecine ancienne dans ce projet d'éradication du paludisme par exemple ?

Le Professeur Dégui (méprisant). – Que voulez-vous que le charlatanisme vienne chercher dans un programme d'éradication du paludisme et de la fièvre jaune ? Enfin ! (avec un sourire ironique) Ah ! ces journalistes... Vous ne croyez pas qu'il est temps d'en finir chez nous avec l'empirisme ? (un temps) Il faut être raisonnable.

(Tableau II, p. 13-14)

Les réponses du Professeur Dégui, insultantes, sont dépourvues de toutes nuances. Elles sont même méprisantes quand on se réfère à la didascalie fonctionnelle de sa dernière réplique. Celui-ci nie catégoriquement les qualités de la médecine traditionnelle africaine pendant que Gondo en assure la pérennité en guérissant (Tableau III) le jeune étudiant en médecine, Esmel, d'un mal jugé incurable par les services du Professeur Dégui. Il est certes vrai que les pratiques ou voies pour parvenir à l'objectif final et commun qui est la guérison diffèrent d'une science à l'autre. Mais, ne serait-il pas possible et judicieux de ne se tenir qu'à la finalité pour ne retenir que la synthèse intelligente des deux médecines ?

Le dramaturge, tout en condamnant le décideur de son incapacité à concilier les deux sciences ayant le même objectif, invite le politique et tous les citoyens à une analyse dialectique de la pratique de la science médicale, et au-delà, tous ces conflits générationnels ou idéologiques qui empêchent l'Afrique d'amorcer son essor social, économique et politique.

Conclusion

On ne peut aborder *La Tignasse* sans éprouver quelques difficultés dues à sa structure formelle peu orthodoxe. L'étude, construite autour de deux points majeurs, s'est donné de décrypter cette nasse de difficultés tissée sur fond d'un vocabulaire dramatique neuf : système symbolique, élément symbolique, tableau rythmique et tableau sont les constantes de l'esthétique didigaesque qui s'affranchit des canons des dramaturgies classiques en acte et/ou en tableau. En frayant ce sentier nouveau, qui s'appuie sur l'art du symbole, Bernard Zadi Zaourou réinvente l'agencement de l'action dramatique dans la pièce et ouvre la voie d'un théâtre épique. La satire sociale et le théâtre politique porteront l'idéologie du dramaturge qui, fondamentalement, rêve d'une Afrique mature de ses dirigeants pour le plein épanouissement de ses fils.

Bibliographie

- Aron Paul *et al.*, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Chalaye Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Paris, Lasman, 2001.
- , *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008.
- Dadié Binlin Bernard, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.
- Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2010.
- Got Olivier, *Le théâtre antique*, Paris, Ellipses, 1997.
- Nokan Charles, *Le chemin de Ncéli*, Paris, L'Harmattan, 2015.

- Pavis Michel, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- , *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- , *Le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Sarrazac Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Cié/Poche, 2010.
- Touré Aboubakar Cyprien, *La griotique. Mémoires et réflexions*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Zadi zaourou Bottey, *La Tignasse suivi de Kitanmadjo*, ACEDA, 1985.

Notes

1. Bottey Zadi Zaourou, *La Tignasse suivie de Kitanmadjo*, Abidjan, CEDA, 1985.
2. Nous pensons à la naissance, à l'École Primaire Supérieure de Bingerville, et à la consolidation, à l'École William Ponty du Sénégal, du théâtre moderne ivoirien.
3. Théorie dramatique créée par le dramaturge ivoirien Niangoran Porquet.
4. Théorie dramatique créée par le dramaturge ivoirien Bottey Zadi Zaourou.
5. Bottey Zadi Zaourou, postface de *La Tignasse*, Abidjan, CEDA, 1985, p. 90.
6. *Idem*, 1985, p. 87.
7. Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 38.
8. Olivier Got, *Le théâtre antique*, Paris, Ellipse, 1997, p. 19.
9. *Idem*.
10. *Idem*.
11. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 25.
12. *Idem*.
13. Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 5-6.
14. *Idem*, p. 6.
15. Bottey Zadi Zaourou, postface de *La Tignasse*, Abidjan, CEDA, 1985, p. 88.
16. *Idem*, p. 88.
17. Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 178.
18. Bottey Zadi Zaourou, postface de *La Tignasse*, Abidjan, CEDA, 1985, p. 88.
19. Bottey Zadi Zaourou, postface de *La Tignasse*, Abidjan, CEDA, 1985, p. 88-89.
20. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 580.
21. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 345.
22. Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche, 2010 ; p. 209.
23. Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche, 2010 ; p. 209.
24. Bernard Binlin Dadié, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.

25. Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 138.
26. Charles Nokan, *Le chemin de Ncéli*, Paris, L'Harmattan, 2015.
27. *Idem*, p. 13.