HAL
open science

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

Jean Derive

To cite this version:

Jean Derive. Du theâtre historique au théâtre initiatique: le parcours d'un dramaturge engagé. 2008. halshs-00344001

HAL Id: halshs-00344001

https://shs.hal.science/halshs-00344001

Preprint submitted on 3 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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

Jean Derive, Professeur émérite, Université de Savoie

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

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

Par cette démarche, Zadi se situe dans la lignée de ses glorieux aînés qui ont contribué à fonder ce courant ; au premier chef, Césaire - le maître par excellence de Zadi Zaourou qui lui a consacré sa thèse – avec notamment *La Tragédie du roi Christophe* (1963) et *Une saison au Congo* (1965). Dans la première pièce, c'est la figure du révolutionnaire haïtien Christophe, nouveau souverain, qui cristallise de façon emblématique les difficultés et les contradictions auxquelles se trouvent confrontés les nouveaux chefs d'état africains ; dans la seconde, l'exemple congolais, avec la

[1] C'est nous qui soulignons

figure héroïque de Lumumba et les trahisons dont il a été victime, met en lumière les perversions des prétendues révolutions africaines d'après les indépendances.

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

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

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

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

caprices d'un riche potentat) prend des allures symboliques. Le choix de l'œil, plutôt que toute autre partie du corps, n'est en l'occurrence pas neutre. C'est une métaphore qui invite aussi à comprendre que la tyrannie des puissants cherche à « aveugler » le peuple.

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

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

La grande originalité de Zadi, par rapport aux divers aspects de ce courant expérimental inspiré par les traditions culturelles, tient à la façon dont il s'en sert comme source. La plupart des autres se sont attachés à la lettre de ces manifestations culturelles prises comme référence qu'ils ont plus ou moins collées à leurs spectacles

---

[2] Postface à *La Termitière* : « Qu'est-ce que le Didiga ? », NEI, Abidjan, 2001, pp. 123-143 ;
Préface à la pièce *Le Secret des Dieux*, La Rosa, Torino, 1999, pp. 8-13 ;
Note de l'auteur sur *La Guerre des femmes*, NEI, Abidjan 2001, pp. 7-8.

– certes en les transposant et en les adaptant notablement – pour, en quelque sorte, authentifier leur création en lui donnant la coloration d'un terroir. Zadi va plus loin car il se voue plutôt à l'esprit qu'à la lettre des rites culturels dont il s'inspire.

Non qu'il ne s'intéresse pas lui aussi à la forme : on retrouve dans les pièces du *Didiga* une importance donnée par exemple à l'arc musical (le *dôdô* des Bété) et au *pédou* (sorte de flûte de pan bété) ainsi qu'à des compositions plastiques inspirées des danses de sa société. On retrouve aussi un personnage comme *Ouga* ou un élément comme la termitière, motifs très présents dans les énoncés du patrimoine verbal bété ainsi qu'il le souligne lui-même. Mais, ces références, il leur donne souvent une autre valeur que celle des traditions rituelles et initiatiques et même parfois, comme il le signale, il les subvertit complètement allant jusqu'à inverser leur fonction. Sa source d'inspiration fonctionne donc surtout comme un modèle pour approcher le réel, une façon de penser l'impensable sans servilité aucune à la lettre ni aux valeurs des traditions anciennes qui n'ont aucune raison d'être sacralisées, puisque le monde évolue constamment. Au contraire, si l'on regarde attentivement les pièces de Zadi, on s'aperçoit qu'entre les deux premières pièces et les pièces du *Didiga*, la rupture n'est peut-être pas aussi radicale qu'on pourrait le croire au premier abord.

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

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

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

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

anonymes qui, sur la fin, se font entendre de plus en plus distinctement.

La fonction de collaboration quant à elle est représentée

- d'une part, par le marabout qui, grâce au sacrifice qu'il met en place contre grasse rémunération, œuvre au maintien de Sôgôma Sangui dans ses fonctions ;

- d'autre part, par des éléments corrompus du peuple qui trahissent l'esprit de résistance pour servir les intérêts de l'oppresseur en vue d'échapper à la misère ; ainsi en va-t-il des personnages de Django et de Djédjé.

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

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

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

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

Les fonctions de collaboration et de résistance qui correspondent aux deux termes de l'alternative pour répondre à la tyrannie sont incarnées

- d'une part, par les termites, image de la classe des « collabos » ;

- d'autre part, par les personnages successifs du Rebelle et de l'Initié qui quant à lui représente (c'est une nouveauté) la figure la plus accomplie du Résistant, la seule susceptible de parvenir à la victoire finale. A cette figure emblématique de l'Initié, se joindront finalement des représentants du peuple en la personne des conjurés. Le peuple passe ainsi progressivement du statut de victime passive à celui d'acteur de son destin.

L'initiation une fois réussie, après le succès des soins prodigués à la petite vieille (motif initiatique connu en bien des

cultures africaines), la termitière en laquelle Ouga s'est trouvé pétrifié devient pourvoyeuse des attributs de l'initié qui lui permettront de jouer son rôle de libérateur avec l'aide du peuple qui l'a rejoint.

C'est en gros au même modèle structural qu'obéit *Le Secret des Dieux* (Didiga II). Les forces d'oppression tyrannique y sont représentées par Edoukou-Roi, alias Kaya Maghan. Le caractère ubuesque de son régime est clairement montré au tableau VI où sont évoqués toutes ses exactions, notamment le meurtre de toute une liste d'opposants et le génocide d'une communauté (pp. 134-136). Dans sa fonction de despote sanguinaire, il est assisté de ses ministres serviles, le professeur Shawarma et le docteur Gouli ainsi que de Doozi qui a un statut plus ambigu puisque, tout baron du régime qu'il apparaît au début, il remplit une fonction de plus en plus critique, jusqu'à rejoindre finalement le clan des opposants en la personne de Niobé et de ses pestiférés ; façon de montrer que les rôles sociaux ne sont pas forcément figés. Il n'est peut-être pas indifférent que ce soit Doozi qui joue ce rôle de transfuge. Zadi nous apprend en effet dans le glossaire qui suit sa pièce que, chez les Bété, le Doozi est l'assistant du masque lors de sa sortie et qu'il est un néophyte ayant lui-même vocation à devenir masque après initiation. Il n'est pas interdit de penser que cette évolution du Doozi du statut de collaborateur à celui d'opposant est parallèle à la progression de son initiation, ce qui confirme le rôle central accordé au parcours initiatique qui avait déjà été noté à propos de *La Termitière*.

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

Entre les deux, une fois de plus, le peuple opprimé, décliné sous plusieurs dénominations dans les répliques ou les didascalies : la foule, le peuple, le paysan, les trois petits vieux, etc. Cette évocation du peuple en plusieurs de ses composantes permet de mieux traiter les diverses tentations ou aspirations qui peuvent être les siennes :

- prendre ses distances avec la politique (le paysan) ;
- manifester naturellement une déférence au pouvoir officiel, si atroce soit-il (les trois petits vieux, sauf dans leur dernière apparition où ils prennent conscience que le régime est haïssable) ;
- rallier la lutte des militants (la foule à la fin de la pièce rejoignant Niobé et ses pestiférés).

A la lumière des quatre pièces que nous venons d'évoquer, on ne peut que noter une remarquable continuité dans les préoccupations de Zadi. Si le langage dramaturgique s'est considérablement modifié, notamment avec l'importance accordée à

la musique, à la chorégraphie symbolique, l'engagement et le discours sont toujours restés les mêmes. Dans toutes ces pièces, il s'agit de dénoncer les oppressions iniques (celle des colonisateurs comme celle des nouveaux despotes africains) et d'appeler à la désaliénation du peuple pour le faire passer, avec l'aide d'une élite militante (on remarquera à ce propos que Niobé est une étudiante, comme les militants de *L'œil*, et c'est d'ailleurs contre des professeurs qu'elle commence à exercer son pouvoir de contestation), de la victimisation passive à la lutte active.

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

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

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

femmes ne sont que la métonymie, plutôt que de se faire la guerre, ont intérêt à s'unir en s'enrichissant de ce qui est en elles complémentaires, plutôt qu'en mettant en avant ce qui les oppose.

Dans son œuvre dramatique, Zadi lui-même nous donne un magnifique exemple de cette aspiration à un universel bien compris. Ses pièces, qui puisent dans la tradition culturelle bété sans jamais en rester prisonnières, sont à mille lieues d'un chauvinisme étroit. Elles participent au contraire de cette grande sagesse qui a compris que, pour atteindre à l'universel, il fallait d'abord accepter d'être enraciné quelque part.