



ISSN 1724-0700
ISSN en ligne 2260-8087

La représentation du (des) français de Côte d'Ivoire dans les œuvres dramatiques de Bernard Zadi Zaourou

Nataša Raschi

Université d'Urbino, Italie

natasa.raschi@uniurb.it

<https://orcid.org/0000-0002-2631-0774>

Reçu le 15-09-2022 / Évalué le 24-10-2022 / Accepté le 28-11-2022

Résumé

La totalité de la production de Bernard Zadi Zaourou peut être lue comme un discours sur la langue en tant qu'affirmation d'une identité sociale et expression d'une forme en perpétuel devenir. Le dramaturge en fait un acte de refus envers toute contrainte et propose une réflexion plus complexe sur la langue qui devient miroir de la réalité sociale et politique dont elle émane. C'est à lui que va le mérite d'avoir été le premier à introduire le français de Moussa au théâtre et d'en avoir ainsi accru la valeur. Ce n'est donc pas un hasard si cette langue apparaît déjà dans son premier texte *Les Sofas*, publié peu après les Indépendances. Il sera question ici de sonder l'utilisation du (des) français de Côte d'Ivoire dans la production dramatique de Zadi.

Mots-clés : sociolinguistique, variation diatopique, oralité, Côte d'Ivoire, Bernard Zadi Zaourou

La rappresentazione del (dei) francesi della Costa d'Avorio nelle opere drammatiche di Bernard Zadi Zaourou

Riassunto

L'intera produzione di Bernard Zadi Zaourou può essere letta come un discorso sulla lingua in quanto affermazione di un'identità sociale ed espressione di una forma in evoluzione costante. Il drammaturgo ne fa un atto di rifiuto verso qualsiasi tipo di costrizione e propone una riflessione più complessa proprio sulla lingua in quanto specchio della realtà sociale e politica da cui emerge. A lui va il merito di aver introdotto per primo il *français de Moussa* a teatro e di averne così accresciuto il valore. Non è un caso che esso sia già presente nel suo primo testo *Les Sofas*, pubblicato poco dopo l'Indipendenza. Questo articolo esplorerà l'uso del francese della Costa d'Avorio nelle *pièces* di Zadi.

Parole chiave: sociolinguistica, variazione diatopica, oralità, Costa d'Avorio, Bernard Zadi Zaourou

The representation of French (varieties) of the Ivory Coast in the dramatic works of Bernard Zadi Zaourou

Abstract

Bernard Zadi Zaourou's entire production can be read as a discourse on language as an affirmation of a social identity and expression of a form in constant evolution. The playwright makes it an act of refusal towards any kind of constraint and proposes a more complex reflection on language which becomes a mirror of the social and political reality from which it emerges. He deserves credit for having first introduced *le français de Moussa* to the theatre and thus increasing its value. It is no coincidence that this language is already present in *Les Sofas*, his first *pièce* published shortly after Independence. This paper will explore the use of Ivory Coast French in Zadi's theatre.

Keywords: sociolinguistics, diatopic variation, orality, Ivory Coast, Bernard Zadi Zaourou

Introduction

À plus de dix ans de sa disparition, nous avons décidé de rappeler ici la figure et l'œuvre théâtrale de Bernard Zadi Zaourou, l'un des plus grands écrivains africains francophones qui a concentré toute sa carrière et sa production dans son pays natal, la Côte d'Ivoire. Professeur universitaire à Abidjan, spécialiste de stylistique et d'oralité ayant aussi fondé le *Groupe de Recherche sur les Traditions Orales*, auteur de poèmes et de pièces, directeur de la *Compagnie Didiga* et homme politique qui a endossé les lourds habits de Ministre de la Culture de son pays de 1993 à 1999, ce génie éclectique n'en finit pas de nous surprendre par les multiples facettes de son talent constamment consacré à la recherche du « parfait équilibre entre la signification et la forme. Entre la fonction sociale et la fonction artistique », ou disons-le ouvertement, sur la valeur politique de l'Art, au sens le plus noble du terme (Zadi, 1978 : 9).

Son *Didiga*, ou art de l'impensable, tente de saisir le sens d'une réalité spirituelle profonde, que l'Homme ne peut pas percevoir, mais que l'Initié peut atteindre pour la partager, puisqu'il est à même d'établir un lien entre la Nature et les êtres. Zadi œuvre pour un dialogue constant entre sa culture africaine, en particulier bété de la région du sud-ouest de son pays d'où il est originaire, et les cultures de ses études, en particulier occidentale et antillaise. Sa production peut alors être lue comme le manifeste d'une esthétique théâtrale qui se veut réinterprétation de la tradition et projection vers le nouveau. La succession des Tableaux de ses pièces apparemment déliés les uns des autres, suggère un rite de passage dans la

mesure où, malgré la diversité des situations proposées, il est toujours possible de discerner un projet sous-jacent à l'intérieur duquel les forces du mal sont à jamais vaincues. Le plan développé suit toujours trois moments. La société représentée semble vivre dans un environnement positif qui est cependant ruiné par le processus de corruption et d'anéantissement exercé par une puissance maléfique. Tel est le rôle de l'Initié, une sorte d' élu qui devra s'y opposer et lutter pour recomposer l'harmonie initiale. Ces thèmes sont exprimés par la musique, la danse et la parole pour une forme de théâtre où l'élément traditionnel se mêle à la modernité, ce qui est rendu par l'alternance de dialogues et de longues didascalies pour décrire les gestes des personnages ou leurs discours sur scène.

Dans un tel contexte, ce type d'intervention ne décrit pas les éléments scéniques, mais illustre le langage corporel fait de gestes symboliques, de répétitions et de danses qui nourrissent chaque rituel de la culture ancestrale. Ce langage est fondamental dans le *Didiga*, car le geste donne naissance à la parole, qui n'est jamais finie en soi, mais fonctionnelle au changement nécessaire à la survie du groupe social. Dans ces pièces, tout est symbolique, des personnages aux instruments de musique, en passant par les danses. Le symbole renvoie à ce monde abstrait, plus authentiquement africain, que le dramaturge se doit d'expliquer ou d'enrichir dans ses notes. Au fil des multiples Tableaux qui composent ces pièces, on a l'impression de vivre dans une double dimension, celle représentée par les gestes et les mots, et celle que les gestes et les mots suggèrent, dans une stratification qui caractérise également le langage, composé de mots-images, presque de mots-symboles, et esquissant une vision onirique de la réalité. La répétition de cette même formule à l'intérieur de chaque pièce ponctue le passage du temps et le désir grandissant d'une société autre, tout comme l'élaboration de la parole, nouvelle forme née de l'imagination, vibration d'une corde sensible, instrument de musique que Zadi seul peut jouer sur scène, dans le but de confondre et d'amalgamer la connaissance du passé et la réalité du présent.

Il exalte la possibilité d'anéantissement des règles trop strictes par « son imaginaire linguistique [qui] recèle à la fois la possibilité d'être observé, décrit, classé, évalué » (Ngalasso, 2010 : 20), contribuant ainsi à l'élaboration, à la (re)création, à la (re)invention de la totalité des formes qu'il pratique pour les rendre extraordinairement complémentaires. Cet article approfondira l'étude de sa production dramatique qui, comme toute œuvre théâtrale, « s'accomplit dans la représentation vivante et parlée » (Dufiet, 2001 : 157).

1. Le(s) français de Côte d'Ivoire

La production théâtrale de Zadi peut être lue comme un discours sur la langue qui, comme tout autre élément paraissant dans sa production, se fait instrument d'authenticité. Le dramaturge refuse d'imiter le théâtre de la tradition occidentale pour proposer une réflexion plus complexe sur la langue telle qu'elle paraît dans la réalité ivoirienne, selon l'usage qu'on en fait et les usagers dont elle est l'instrument de communication au quotidien (Gadet, 2006).

Son travail d'écriture commence par un retour aux sources de l'oralité. Il superpose, sans les stratifier, sa langue d'origine, le *bété*, au français, langue imposée, qui n'est pourtant pas la seule, vu qu'on y retrouve d'autres langues du nord du monde, comme l'anglais, et également d'autres langues régionales qu'il emprunte pour les insérer dans un discours qui s'enrichit au fur et à mesure. Tout cela crée un style très personnel fondé sur un acte personnel d'appropriation de la langue qui adhère parfaitement à la mosaïque multilingue ivoirienne qui, étant une réalité africaine fruit des décisions prises par rapport à une cartographie coloniale, apparaît comme extrêmement hétérogène. C'est justement l'exploitation de cette hétérogénéité qui fait la force de ce théâtre en prise directe sur la situation contingente.

Combien de langues peut-on y envisager ? Bien que le français soit et reste la langue officielle (article 1 de la Constitution de 1963), le *dioula* est utilisé dans le commerce de la totalité de la sous-région de l'ancienne AOF (Afrique Occidentale Française). Il faut ajouter à cela les groupes de locuteurs dénombrés qui dépassent les soixante unités (Derive, 1986 : 45) et pour lesquels il est toujours difficile de distinguer entre langues et variétés dialectales dans le sens qu'on comptabilise « [...] autant de langues différentes que de grands groupes ethniques recensés » (Lafage, 1982 : 9). Naturellement la situation la plus étudiée est celle d'Abidjan, capitale économique du pays, mais il est important de mettre en relief le fait qu'il existe un contexte de brassage ethnique, de migration régionale et d'illettrisme qui touche la totalité du territoire (Ploog, 2002 ; Boutin et Kouadio, 2016).

Pour ce qui est de la langue française, plusieurs études se concentrent sur la réalité urbaine où le français se vernacularise à tel point qu'on arrive à dire qu'il « s'ivoirise » (Kouadio, 2008), dans le sens qu'on ne le perçoit pas tellement comme une réalité venue d'ailleurs puisque imposée, mais comme un atout capable d'exprimer la réalité locale. En cela, on distingue la variété acrolectale de l'*ivoirien cultivé*, ou une sorte de français régional parlé qui se différencie du *français populaire ivoirien*, localement appelé *français de Moussa*, produit de locuteurs faiblement ou non scolarisés, caractérisé par la réduction des formes verbales,

l'absence de flexion et d'accord, la déformation phonétique. C'est surtout à Zadi que va le mérite d'avoir su introduire le *Moussa* sur scène. Il connaîtra un succès grandissant puisque popularisé par la rubrique « Moussa » de l'hebdomadaire *Ivoire dimanche* et par l'hebdomadaire *Gbich !*, paru pour la première fois en 1999 qui opte pour une langue en prise directe sur la réalité ivoirienne allant du français au nouchi (Bailly, 1987). Ce Moussa est d'autant plus important qu'il semble avoir provoqué la naissance du *nouchi*, une sorte de mutation qui a énormément évolué et qui constitue à l'heure actuelle un argot destiné à résister en tant que véritable phénomène social où l'humour et l'autodérision occupent une grande place, une sorte de parler jeune, maintenant omniprésent, où la fonction identitaire est essentielle et conduit à une forte déviance de la norme (Kouadjo, 1990).

Dans la totalité de sa production théâtrale, Zadi exalte la centralité de la langue surtout dans la Préface de la pièce *Le Secret des Dieux* où il en parle en tant que « trait distinctif », remise en « question » permanente et « spécificité [] par lesquels toute œuvre d'art se démarque d'une autre, un art se démarque d'un autre » (Zadi, 1999 : 8).

Une telle préoccupation se concrétise déjà à partir de sa première pièce, *Les Sofas*, écrite en 1968 et centrée sur la tragique opposition entre le valeureux chef mandingue Samory qui lutte contre les colonisateurs et son fils Karamoko, un idéaliste formé en France qui est favorable à une médiation avec ces derniers et qui payera ce que son père considère comme une trahison de sa propre vie. Puisque la scène se déroule dans un contexte culturel précis comme celui des Malinke, alors le peuple s'exprime d'une manière complètement différente par rapport à la langue de la cour, des nobles et du *griot*. Le titre choisi est éloquent : « sofa » est un dérivé du malinke et se compose de deux termes ayant chacun une signification précise. « So » désigne le village, la maison ou le cheval, tandis que « Fa » indique à la fois la folie ou le père. *Les Sofas* seraient donc les chevaux fous, dans le sens de courageux, indomptables et sont en effet les cavaliers intrépides qui composent l'armée exceptionnelle de Samory. Leur présence ainsi que les interventions du peuple se concrétisent dans certains mots ou expressions malinke - *moulo* (Que se passe-t-il ?), *kéléligui* (chef, condottière) *Fama akoun'tiké* (Souverain, coupez-lui la tête !) (Zadi, 1983 : 53) - insérés dans le texte surtout lorsqu'il s'agit d'exhortations ou de scènes liées à l'art de la guerre, sans traduction ni mise en vedette graphique mais parfaitement intégrés au déroulement de l'action.

Si la pièce *Les Sofas* prévoyait une sorte d'opposition binaire français standard et malinke, le mélange linguistique se dilate et atteint ses conséquences extrêmes dans *L'Œil* pièce censurée en 1973 après seulement deux représentations où nous pouvons deviner l'existence d'une sorte de triptyque expressif. Toujours rivés

sur les vices de la société, les personnages se partagent entre trois catégories facilement reconnaissables.

En tête de l'échelle sociale figurent ceux qui ont tout et sont disposés à dépenser n'importe quelle somme d'argent pour leurs vices et caprices, comme peut l'être l'achat de l'œil de quelqu'un pour le donner à la femme du gouverneur. Ils s'expriment naturellement en français standard (niveau acrolectal), dans une langue hypercorrecte qui cloche inexorablement avec tous les compromis de leur moralité redoutable.

Les politiciens, les chefs, les gouverneurs se différencient ainsi de la langue de la classe moyenne (niveau mésolectal), faite d'employés, de fonctionnaires et de petits salariés qui présentent une langue occupant une position moyenne par rapport au français central d'un côté et au *Moussa* de l'autre, une sorte de compromis caractérisé surtout par l'omission des pronoms (« Y'a même »), par un lexique typique du quotidien (*kodjo* pour lingerie et *maxi* pour longue jupe), par la simplification des constructions négatives (« je me débrouille pas pour taper ma machine ») et interrogatives (« C'est quand tu me trouves que tu es garçon ? »), par le manque de tout respect de la concordance des temps dans des formes syntaxiques plus complexes comme les hypothétiques (Zadi, 1983 : 94). Ces quelques éléments typiques de l'oralité dans le domaine de l'écrit révèlent certains traits morphosyntaxiques - comme le manque de la particule « ne » - qui simulent le relâchement de l'oral (Ravazzolo, 2023), en opposition avec l'articulation « tendue et nette » du standard (Gadet, 1992 : 56).

Un standard qui se retrouve complètement effacé dans l'espace du peuple, renfermé comme il est dans des taudis ou dans des *maquis* (sorte de bars) pour étouffer dans l'ivresse les inquiétudes du mal de vivre. Toutes les valeurs humaines sont dénaturées par un processus de réification générale, de dégradation profonde qui se refléchit de manière symétrique dans les lacunes d'une langue, telle que le *français de Moussa* dont on souligne quelques caractéristiques facilement reconnaissables, telles que le manque du respect de toute règle syntaxique (« Mon frère, parlé encore, je n'a pas compris »), l'omission des articles (« Ici c'est pas université »), la conversion des onomatopées en locutions verbales - « Parle woyo woyo », pour « sans importance » -et encore la duplication pour traduire l'intensité ou l'insistance, ce qui est très exploité dans le contexte de l'oralité (« C'est là-bas on parle gros gros français pour brouiller l'homme ») (Zadi, 1983 : 80-81).

L'expression de ces multiples variétés expressives permet d'identifier les différents personnages, de les reconduire à leur classe sociale, tout comme à l'espace

qu'ils sont censés occuper. Communiquer avec l'autre signifie en comprendre les règles de fonctionnement pour les reproduire de manière efficace. Même Sogoma Sangui, détenteur du pouvoir politique, doit baisser son registre et passer du standard (« Aucun ne peut... ») à la déviance de l'oralité (« Aucune né pé... ») afin d'obtenir les services du marabout (Zadi, 1983 : 113).

La fluidité de la parole seule consent le déplacement des personnages pour qu'ils établissent un contact efficace entre eux, mais un seul personnage n'a pas besoin de se soumettre aux modalités expressives des autres. C'est Django, un jeune de la banlieue dénué de scrupules et chargé de trouver l'œil si convoité par l'épouse du gouverneur¹. Accompagné de son fidèle *alter ego*, il passe d'une scène à l'autre toujours fidèle à sa réputation d'homme agressif et sans scrupules pour qui les autres locuteurs n'ont aucune importance :

DJANGO : Moi Django, qu'est-ce que je crains ?

GRINGO : Qui te moyen, Django ?

DJANGO : Tout ça là c'est...

GRINGO : ... Petite affaire ! (Zadi, 1983 : 88).

Les multiples formes variationnelles révèlent la présence de trois couches sociales, très éloignées du point de vue culturel et spatial, ce qui signifie, en dernière analyse, économique. La progression accomplie des *Sofas* à *L'Œil*, offre un terrain fertile pour le changement radical inauguré en juillet 1980 du *Didiga*-théâtre. Emprunté à la tradition orale des récits mythiques des chasseurs bété du Sud-Ouest de la Côte d'Ivoire dont l'auteur est originaire. On assiste à un *langage médiatisé*, ce qui signifie qu'il est composé de chant, de musique, de danse, de jeux de lumière et d'une parole qui intervient de manière sobre et dense², à l'imitation des récits des chasseurs, héros intrépides et courageux le jour, capables de raconter leurs merveilleuses aventures le soir devant la communauté réunie (Zadi, 1986 : 147).

Le *Didiga* se situe donc à un niveau supérieur puisque, d'un côté, il recèle un aspect explicite qui renvoie à la vie quotidienne, alors que de l'autre, on trouve un aspect plus secret et difficile à saisir (Bielemeier, 1986 : 65). C'est pour cela que l'auteur recourt en maintes occasions au merveilleux, par lequel il se plaît à détruire le langage conventionnel en jouant sur des associations de mots ou d'images insolites à l'instar des « warming-up », où tout Prologue a la fonction de conditionner le spectateur afin de l'entraîner dans une situation hors du commun : « Les femmes portaient encore la barbe / Et les brebis terrifiaient lions et lionceaux » (Zadi 1999, : 20).

Un exorde de ce genre occupe une place de choix dans la structure de tous les textes analysés et s'impose par cette poésie de l'absurde qui souligne l'atemporalité de ce qui va suivre et aussi le manque de point de repère ou de références à la situation contingente, autrement dit, un bon système pour échapper à la censure. Les Didiga sont composés de Tableaux qui assurent la continuité narrative, et de Tableaux Rythmiques superposés dont chacun apporte un aspect problématique d'une société désormais arrivée irrémédiablement à sa fin, parce que les gens sont complètement asservis et ne sont plus capables d'un raisonnement autonome.

Le langage qui en résulte atteste cet état de manque. Dans un Tableau où il s'agit de la simulation d'un concert, le français est remplacé par l'anglais, effacement d'autant plus brutal qu'il sert à focaliser le vide qui se crée autour des personnages du show-business, ainsi que le manque de tout esprit critique de la part du public devant cette « faune des chanteurs et chanteuses de variétés qui envahissent aujourd'hui la planète » (Zadi, 1999 : 34, note en bas de page) :

L'artiste : Are you happy ?

Le public : Yeees !

L'artiste : Very happy ?

Le public : Yaaaa !!!

L'artiste : Well. Sing, sing with me (Zadi, 1999 : 34).

Encore, la mise en scène de certains programmes radiophoniques ou télévisés révèle une riche panoplie de phénomènes recherchés de manière volontaire par des journalistes sportifs (Zadi, 1999 : 40-41) qui s'amuse à jouer avec certaines sonorités. Cela signifie que les mass-médias ne peuvent que reproduire un modèle vide et stéréotypé, symbole de la pauvreté des cultures de masse comme c'est le cas de l'imperturbable Speakerine qui conclut à chaque fois : « Sans commentaire ! » (Zadi, 1999 : 32). L'effet produit par les situations représentées sur scène est partout identique, même si les modalités pour y arriver sont multiples. On passe du français populaire des appellations « gars » et « flic », au nouchi « la go », jusqu'aux vulgarismes (« on s'en fout »), mais on a aussi des scènes qui ne sont qu'un vide canevas où tout dépend du jeu de l'acteur-orateur choisi pour « commencer un fervent réquisitoire en une langue que lui seul peut comprendre ». Face à ce vide, à cette impossibilité linguistique sur scène, on comprend l'importance du péritexte pour les indications scéniques aux acteurs et pour entamer une sorte de dialogue avec les destinataires des pièces.

2. L'onomastique

La centralité de l'onomastique occupe depuis toujours l'univers théâtral, ce qui est d'autant plus valable dans le cas artistique de Zadi Zaourou où la manipulation

des noms est un artifice expressif hérité de la tradition orale. Les contes traditionnels *bété* tournaient autour de la figure du chasseur ou « l'initié des initiés », Djérgbeugbeu, toujours accompagné par son ombre-guide, l'esprit de sa « mère défunte » Daazuzukwo, sa source d'énergie puissante.

Le premier Didiga, *La Termitière*, met en scène un pays assujéti à un pouvoir à trois têtes, dont la première représente le Monarque, un être humain en chair et en os qui s'attribue un pouvoir surhumain. La deuxième, c'est *Ouga*, la force vitale du souverain et, dans la culture *bété*, le double de chaque personne. Enfin, la troisième, c'est *Woudigô*, dont le nom signifie « dévoreur de cerveaux » (Zadi, 2001 : 11), un être ensorcelant qui zombifie ses victimes par le labour incantatoire de ses mains.

Dans *Le Secret des Dieux*, les exemples sont variés et il est curieux de remarquer que le nom du Professeur *Shawarma* de l'Université renvoie à un plat libanais à emporter, très apprécié par le milieu étudiant abidjanais, ayant ici la fonction de souligner le total désintérêt des professeurs par rapport à leurs étudiants, mais constamment occupés à se manger les uns les autres à cause de leur faim de pouvoir. Ce pouvoir est bicéphale, l'Empereur porte un nom agni *Edoukou* et est constamment accompagné par son *Ouga*, le souffle. L'assistant *Doozi*, qui accompagnait le masque chez les Bétés, est ici un personnage ambivalent qui assure la transition entre les personnages sur scène et le public, et qui anticipe les moments saillants rien que par ses gestes et sa voix (Zadi, 1999 : 154).

Autre personnage tiré de la tradition orale, *Katangbo* est le conteur qui, sur la place du village, dialogue avec son *agent rythmique*, *Doworé*, son double, dont la fonction est toujours de capter l'attention du public. Pour cela, il utilise systématiquement l'expression *Didiga zara*, une sorte de rappel codifié où le signifiant s'impose et auquel l'auditoire devra réagir rapidement en répétant cela selon une ancienne technique des conteurs basée sur la communication-participation. Ce type d'invocation consent au narrateur de comprendre si l'auditoire apprécie son récit : *Katangbo* raconte en une langue africaine non précisée, l'histoire (très classique) de la chèvre de Monsieur Séguin, et *Doozi*, transformé en agent rythmique, en souligne les temps forts en français. Pour nous faire comprendre tout ce qui se passe sur scène, nous n'avons que des indications scéniques et la suggestion de la note en bas de page qui, telle une suggestion pour une éventuelle mise en scène, suggère le recours à une autre langue africaine selon le public présent (Zadi, 1999 : 92).

Dans cette pièce, l'Initié est un personnage féminin dont le nom remonte à la mythologie grecque qui en fait l'exemple par excellence du châtement et de la

punition pour son hybris. Ayant osé nier la supériorité des dieux, elle dut survivre à l'assassinat de ses sept fils et de ses sept filles. Il s'agit d'un autre univers culturel, celui des racines classiques, qui est interpellé et inséré dans la pièce pour en renverser le sort : Niobé refuse de rester confinée dans l'oubli et se pose en tête du changement social passant ainsi de la punition de la tradition à la force de la révolte.

Les personnages féminins sont encore les protagonistes du dernier *Didiga* ayant pour titre *La Guerre des femmes* où c'est un autre mélange de renvois culturels tous azimuts qui s'impose. De la tradition bété, on découvre *Mahié*, le maître d'initiation des femmes capable de représenter une figure centrale pour leur survie et pour tout changement social (Zadi, 2001 : 7). De l'univers aussi bien francophone qu'anglophone de l'Afrique Occidentale, c'est *Mamie Wata* (ou Mummy Water) qui surgit de la mer, telle une sirène ou une déesse de l'eau qui peut changer le sort des gens qui la rencontrent, puisque c'est à la fois une séductrice et l'origine première de toute femme au monde. De l'univers prolifique des *Mille et une nuits*, on récupère le personnage de Shéhérazade dont la parole incantatoire s'étend sur le récit de la première rencontre entre l'homme et la femme et l'origine de l'humanité tout entière.

Bien que Zadi ne donne pas d'indication précise par rapport à la localisation des scènes, mis à part le fait qu'il fixe ses *Didiga* dans la réalité chaotique d'Abidjan (Zadi, 1999 : 42), il reste tout de même deux endroits qui portent des toponymes pour le moins curieux. Il s'agit avant tout d'un lieu qu'il connaît bien comme l'Université, dont le toponyme est changé en « Colline-aux-tourterelles », réceptacle de tous ces jeunes capables d'incarner l'espoir profond du pays et, dans les faits, de se mettre à la tête de la révolte. Le second, situé à l'opposé du Palais du Monarque centre du pouvoir, est le stade « Si Dieu le veut », à signifier la fatalité, le vide ou l'inéluctabilité de la soumission totale à la dictature face à quoi la parole se tait et on ne trouve que des didascalies décrivant un match-ballet.

3. Les réalisa

L'insertion des réalisa qui sont autant d'éléments culturels intraduisibles, ou « ivoirismes » (Bohui, 2013), constitue la portion la plus « évidente » lors d'une analyse textuelle (Gadet, 1989 : 19) et Zadi s'en sert à maintes reprises, allant du malinké des Sofas au bété des *Didiga*. Il ne faut pas oublier que toute production théâtrale africaine se compose, en général, de parole, de rythme et de symboles articulés autour de plusieurs éléments pragmatiques, à savoir couleurs, objets, chiffres et animaux. Ces derniers gardent leur valeur conventionnelle, tout en

acquérant ici une autre valeur plus profonde à interpréter à l'intérieur du contexte culturel choisi (Zadi 1986 : 160).

Comme nous l'avons déjà vu dans la section consacrée à l'onomastique, parfois Zadi renverse la portée des éléments utilisés comme il arrive pour la termitière qui donne le titre à son premier *Didiga*. Chez les Bétés, c'est le nombril, c'est-à-dire le réservoir de la force vitale et le symbole de la synthèse des contraires, capable de relier le refuge des Ancêtres, des morts et des origines de la vie, au monde des vivants. Si la tradition ancienne voit en ce symbole toute sa puissance et sa positivité, voilà qu'au théâtre on le reprend pour en faire un élément négatif, d'asservissement au pouvoir dont elle garde le secret, renvoyant ainsi à une image sombre de l'Afrique, puisque sans espoir et destinée à sa perte en tant que « siège des forces de reniement national et de paupérisation » (Zadi, 1986 : 161).

Sur le plan rythmique, le choix de chaque instrument musical est révélateur d'une intention bien précise concernant le type de message à véhiculer. Le plus important est le dôdô ou arc musical, normalement joué par Zadi Zaourou lui-même lors des mises en scène. Il s'agit d'un ancien instrument diffusé dans les régions forestières de l'Afrique subsaharienne dont le son intervient rarement, mais toujours pour donner des nouvelles très importantes, pour faire progresser l'action, pour anticiper un événement ou stimuler la réaction des personnages sur scène. Tel est le cas du jeu de la graine dans *La Termitière* où, grâce à une scène de questions-réponses entre l'instrument et l'acteur, ce dernier arrive à trouver la solution du problème posé. Un autre instrument présent dans ces réalisations est le pédou, ressemblant à la flûte, mais porteur à chaque fois de sons mélancoliques et angoissants. Il intervient aussi en cas de conflit, ou pour annoncer une situation peu claire et mystérieuse. De manière plus grave, la double cloche ou kadjo sert uniquement pour annoncer un malheur, alors qu'un instrument plus connu comme le tambour ne s'active jamais seul, mais peut accompagner l'arc musical pour souligner les temps forts d'un récit.

Zadi récupère aussi d'autres éléments culturels comme certaines danses, du *katréka*, avec des pas codifiés et un rythme reconnaissable pour un public autochtone puisque connue dans la totalité de la Côte d'Ivoire (Zadi, 2001 : 103), au *tématê*, ballet de joie, d'initiation et de royauté. On a aussi certains objets intéressants. C'est le cas des *cauris*, omniprésents dans l'Afrique ancienne, des coquillages qui servaient en tant que monnaie pour les échanges ou les décors, mais qui étaient également des instruments de divination (Zadi, 1999 : 10).

Insérés dans cette production théâtrale sans aucune variante graphique, ces réalités ivoiriennes sont intégrés au texte prouvant ainsi que l'une des caractéristiques

principales du Didiga est son caractère hybride qui s'affiche non pas pour décrire la situation linguistique éclatée de laquelle il surgit, mais pour souligner la force et le potentiel de la récupération culturelle afin de fonder en cela sa propre richesse. C'est pour cela que pour les lexèmes les plus importants, Zadi explique, enrichit et accompagne la compréhension du texte écrit en ajoutant une note explicative en bas de page, quelques mots d'introduction ou un glossaire final, ce qui démontre son attention extrême pour toute sorte de destinataire.

Conclusion

Défenses et illustrations des langues-cultures de Côte d'Ivoire, ces pièces sont le résultat aussi bien des recherches de Bernard Zadi Zaourou sur l'oralité, que du monde chaotique et moderne de la ville où règne cette langue hybride et pourtant très efficace. Tous les éléments mis en relief prouvent le fait que l'authenticité et l'originalité de cette production se situent moins au niveau du contenu, qu'à celui de cette langue fluide et changeante qu'il réorganise de manière permanente (Hoedt, Piron, 2020).

Le morcellement interne au texte théâtral n'est qu'apparent, puisque les variations étudiées en investissent le fonctionnement dans sa totalité. C'est ainsi que s'impose l'exemple d'une forme ivoirienne ancrée dans la tradition, ouverte à toute réalité proche, dévoilant, de par sa promotion du Moussa, l'exigence du développement d'une fonction identitaire qui est aujourd'hui incarnée par le nouchi, faisant en cela œuvre de visionnaire.

Grâce à sa production dramatique aux traits nationaux, Bernard Zadi Zaourou trace les pistes à parcourir et incarne les réalités de passage, arrivant à harmoniser les motifs linguistiques et culturels les plus éloignés tout en œuvrant à une solide réconciliation des mots et des choses. En cela réside sa grandeur, ce qui continue d'alimenter les études qui lui sont consacrées (Soupé, 2021).

Bibliographie

Corpus des pièces analysées

Zadi, B. Z. 1975. *Les Sofas*, suivi de *L'Œil*. Paris : P. J. Oswald ; Paris, L'Harmattan, 1985.

Zadi, B. Z. 1985. *La Tignasse*, suivi de *Kitanmadjo*. Abidjan : CEDA.

Zadi, B. Z. 1999. *Il Segreto degli Dei*. Torino : La Rosa (édition bilingue français-italien sous la dir. d'A. P. Mossetto, traduction de N. Raschi).

Zadi, B. Z. 2001. *La guerre des femmes*, suivie de *La Termitière*. Abidjan : NEI / Neter ; Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire / Teatro e poesia in Costa d'Avorio, Torino, L'Harmattan Italia, 2002 (édition bilingue français-italien, traduction de N. Raschi).

Bibliographie générale

- Bailly, D. 1987. « Français de Moussa - français maquis répétez ; on vous entend très... bien ». *Notre Librairie*, n° 87, p. 81-84.
- Bielemeier, G. 1986. « C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga ». *African Series Studies*, n° 8, p. 63-77.
- Bohui, D. H. 2013. *Petit recueil d'ivoirismes*. Paris : Publibook.
- Boutin, A. B., J. N. Kouadio 2016. « Abidjan, une métropole de plus en plus francophone ? ». *Le français en Afrique*, n° 30, 14 p.
- Dérive, J. et M.-J. 1986. « Francophonie et pratique linguistique en Côte d'Ivoire ». *Politique africaine*, n° 23, p. 42-56.
- Detey S., La variation du français parlé en FLE : des recherches linguistiques sur la francophonie aux questionnements didactiques sur l'authenticité, dans Jeng, A.-C., Montoneri B. et M.-J. Maître (éd.), *Échanges culturels aujourd'hui : langue et littérature*, New Taipei City, Tamkang University Press, 2017, pp. 93-114.
- Dion R., Lüsebrink H.-J., Riesz J. 2002. *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec : Éditions Nota bene.
- Dufiet, J.-P. 2001. L'oralité de la langue de la victime et du tortionnaire dans la représentation théâtrale de la Shoah. In : Margarito, M., Galazzi, E., Lebhar Politi, M. *Oralità nella parola e nella scrittura. Oralité dans la parole et dans l'écriture*. Torino : Cortina, p. 157-176.
- Dufiet, J.-P., E. Ravazzolo (sous la direction de) 2023. *L'oralità nella traduzione del testo teatrale*, Mediazioni, n. 33, (à paraître).
- Équipe IFA 2004. *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. Paris : Edicef / AUF.
- Gadet, F. 1992. *Le Français populaire*. Paris : PUF.
- Gadet, F. 2006. *La variation sociale en français*. Paris : Ophrys.
- Gadet, F., Ludwig, R. 2015. *Le français au contact d'autres langues*. Paris : Ophrys.
- Gauvin, L. 1997. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala.
- Greenberg, J.M. 1963. *The languages of Africa*. Mouton: The Hague.
- Gueunier, N., Genouvrier, É., Khomsi, A. 1978. *Les Français devant la norme*. Paris : Champion.
- Hoedt, A, Piron, J. 2020. *Le français n'existe pas*. Paris : Le Robert.
- Huannou, A. 2000. Francophonie littéraire et identités culturelles, Actes du Colloque du Grelef (Cotonou, 18-20 mars 1998). Paris : L'Harmattan.
- Kouadio, J.N. 1990. Le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? In : Gouaini, E. et N. Thiam (éds.). *Des langues et des villes*. Paris : ACCT / Didier Erudition, p. 373-383.
- Kouadio, J.N. 2008. « Le français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n° 40/41, p. 179-197. SIHFLES. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/dhfls/125> [consulté le 10 septembre 2022].
- Lafage, S. 1982. « Esquisse des relations interlinguistiques en Côte d'Ivoire ». *Bulletin de l'Observatoire du Français Contemporain en Afrique Noire*, n° 3, p. 9-27.
- Ngalasso-Mwatha, M. 2010. Avant-propos. In : Ngalasso-Mwatha, M. (éds.). *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 11-25.
- Ploog, K. 2002. *Le français à Abidjan. Pour une approche syntaxique du non-standard*. Paris : CNRS Editions.

- Prignitz, G. 2001. « La mise en scène du plurilinguisme dans l'œuvre de Jean-Hubert Bazié. Une représentation sociolinguistique du Burkina Faso ». *Cahiers d'Études africaines*, n° 163-164, p. 795-814.
- Raschi, N. 2002. « Quand le tronc se fait caïman ». *Drammaturgie* di Costa d'Avorio. Roma : Bulzoni.
- Raschi, N. 2009. « Le kaléidoscope linguistique dans le théâtre de Zadi Zaourou ». *RIME*, n° 2, p. 85-104.
- Ravazzolo, E. 2023. La représentation du français parlé dans les œuvres dramatiques de Xavier Durringer et Joël Pommerat, Dufiet, Jean-Paul et Elisa Ravazzolo (sous la direction de), *L'oralità nella traduzione del testo teatrale*. Mediazioni, n° 33.
- Ricard, A. 1995. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala.
- Robillard, D., Beniamino, M. (sous la direction de) 1993 et 1996. *Le Français dans l'espace francophone. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, tome I et II. Paris : Champion.
- Soupe L. T. J., *Libisibilité de la liberté dans le théâtre de Zadi Zaourou*. Paris : L'Harmattan Côte d'Ivoire.
- Zadi, B. Z. 1978. *Césaire entre deux cultures*. Abidjan : NÉA.
- Zadi, B. Z. 1986. « Qu'est-ce que le Didiga ? ». *Annales de l'Université d'Abidjan*, Tome XIX, p. 142-155.

Notes

1. Ce nom, venant du personnage créé en 1966 par Sergio Corbucci, est emprunté au cinéma western spaghetti italien et symbolise la figure du caïd. Célèbre dans l'univers culturel ivoirien, il est lié aux débuts du nouchi des années 80, lorsque les jeunes en échec scolaire fréquentaient les salles de cinéma dans les quartiers populaires d'Abidjan (Treichville, Adjamé, Abobo, Yopougon).
2. La Compagnie Didiga a mis en scène les pièces suivantes : *La Termitière* (1981), *Les rebelles du bois sacré* (1983), *L'œuf de pierre* (1983), *Le Secret des Dieux* (1984), *Voyage au pays de l'or* (1984), *La guerre des femmes* (1985) et *L'homme au visage de mort* (1989). L'auteur a complété son triptyque de *Didiga* au théâtre (*La Termitière*, *Didiga I* ; *Le Secret des Dieux*, *Didiga II* ; *La guerre des femmes*, *Didiga III*) que nous avons analysé. Comme on pourra aisément le remarquer, les dates de composition sont très éloignées dans le temps par rapport à leur publication.