Occurence didascalique et théâtralité :
l'exemple de *La termitière* de Zadi Zaourou

Kamagate Bassidiki

Lettres Modernes, Université de Bouake

Introduction

Le théâtre apparaît à maints égards comme la représentation d'énonciations-discours fictives. Cette perception tend à faire du dramaturge un dialoguiste. Pourtant, il ne faut pas s'y méprendre. Ecrire un texte théâtral implique un effort au plan de l'écriture en dehors des dialogues.

La masse lexicale d'une œuvre théâtrale se repartit entre les dialogues, les annotations et indications qui les accompagnent en vue de la mise en scène. Le texte non dialogué constitue les didascalies. Si celles-ci disparaissent au moment de la représentation, elles gardent toutefois une pertinence nodale dans l'appréhension de toute la littérarité du texte dramatique dont elles font partie intégrante puisque « les didascalies sont dans le texte dramatique la seule partie où l'auteur s'exprime directement.[1] »

La fréquence des didascalies dans les textes dramatiques a connu une importance variable au cours des siècles. Leur quasi inexistence dans le théâtre classique se trouve inversée dans le théâtre moderne où leur nombre s'est accru au point de supplanter parfois la masse dialogale. Le théâtre négro-africain n'échappe pas à cette culture à foison des didascalies dans certaines œuvres dont *La termitière* du dramaturge ivoirien Zadi Zaourou.

De formation universitaire, Zadi Zaourou a toujours œuvré pour la renaissance de la tradition orale dont il s'inspire dans ses créations. *La termitière* semble l'aboutissement de ce melting-pot enrichissant de la tradition et de la modernité :

> La tradition orale africaine exerce une forte influence sur l'art dramatique de l'Afrique moderne. Cette influence est particulièrement sensible dans le Didiga, esthétique dramatique que mes compagnons et moi avons pratiquée de 1980 à 1992. A cet égard, La termitière apparaît comme le manifeste de cette esthétique.[2]

Dans cette transposition moderne de la forme traditionnelle, les didascalies jouent un rôle cardinal. Ceci explicite notre réflexion portant sur écriture didascalique et création théâtrale. Nous envisageons montrer comment les didascalies confèrent à cette œuvre sa théâtralité.

[1]-Eric Duchâtel, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin/Masson, 1998, P. 12.
[2]-Zadi Zaourou, Introduction à *La termitière*, Abidjan, NEI/Editions Neter, 2001, P.78.

I- L'identification de l'occurrence didascalique dans *La termitière*

De l'incipit de *La termitière* à la fin du tableau VI, l'on compte 907 lignes. Cette étendue contient 124 interventions dialoguées présentes sur 332 lignes. Se faisant, les dialogues occupent 36,60 % de la pièce contre 63,40 % de didascalies. Il en ressort alors que chez Zadi Zaourou, le texte didascalique l'emporte sur le texte dialogal avec pour corollaire une remise en cause de la prédominance de la parole.

La masse didascalique d'une pièce de théâtre se repartit entre les didascalies internes et les didascalies externes. Les didascalies externes se différencient du texte dialogique par la typographie (utilisation de l'italique) ou la mise entre parenthèse pour signifier qu'elles ne sont pas prononcées par le personnage. Les didascalies internes sont des indications repérables dans les répliques des personnages. Les didascalies externes constitueront l'objet de l'analyse. Elles se subdivisent en didascalies initiales et intégrées. Cette abondance de didascalies dévoile l'esthétique de l'auteur, c'est-à-dire son art de la composition de la pièce.

1-Les didascalies initiales

Elles favorisent l'établissement de la « carte d'identité » de l'œuvre, son authentification. Ces didascalies concernent le titre, la liste des personnages, la structure de la pièce.

Le titre, *La termitière*, constitue une énigme et désempare le lecteur du fait de l'inattendu qu'il matérialise. L'auteur situerait son intrigue dans une société de termites et non dans une communauté humaine. Ce fait inhabituel soulève quelques interrogations : s'agit-il du référent termitière connu ou d'un autre référent ? Dans quelle mesure l'auteur métaphorise-t-il le terme ? Si tel est le cas, à quel signifié rattache-t-il le signifiant « termitière » ? Ces questions demeurent encore lorsque le lecteur découvre le sous-titre de l'œuvre : Didiga I. Mais celui-ci n'apporte aucun éclairage majeur dans l'optique d'une résolution des questions posées par le titre. En lui-même, ce sous-titre est aussi opaque et inaccoutumé que le titre. Malgré tout, ils marquent déjà l'originalité de la création de Zadi Zaourou : ils justifient ainsi leur dénomination de didascalies attributives et distinctives même s'ils ne spécifient pas le genre pratiqué par l'auteur.

Pour découvrir le genre de la termitière, le lecteur est contraint de se référer à la distribution des rôles dévoilant la liste des personnages : « Les comédiens par ordre d'entrée en scène. » Les termes « comédiens » et « scène » impliquent que le lecteur est au théâtre. Dès lors, « Didiga I » s'appréhende comme « l'épisode I » d'une création théâtrale. Toujours est-il que le tissu social offert par la liste des *personae dramatis* permet de recenser quatorze personnages auxquels il faut adjoindre quatre musiciens. La majorité des personnages sont

désignés par un groupe nominal (Les danseurs, Le Peuple, Le Récitant, l'Initié, La Vieille, Le Monarque, La Termitière, Le Rebelle, L'Officiant, Les Termites, Les filles pubères, Les Conjurés). Seuls Ouga et Woudigô sont identifiés par un nom propre. A l'analyse, l'emploi de l'article défini comme déterminant des noms élucide que Zadi Zaourou met en scène des types, c'est-à-dire des personnages aux fonctions définies, inchangeables. Quoiqu'il en soit, la liste des personnages développe un ancrage réaliste humain inhérent à leur nom et en contradiction avec le titre. Nous sommes dans une société humaine et *La termitière* se pose alors en titre métaphorique. La distribution représente donc une didascalie majeure puisqu'elle confirme que le théâtre est une mimésis de la réalité sociale ; d'où son appartenance aux macrodidascalies.

Par ailleurs, une œuvre dramatique se distingue d'une autre par sa structure externe. Zadi Zaourou a procédé à un découpage en tableaux ayant chacun un titre et qui autonomise, fige les actions qui s'y déroulent. Le découpage facilite la détermination de la progression de l'action et le tableau d'investigation qui établit la présence des personnages. Considéré par Sanda Golopentia comme mésodidascalie, c'est-à-dire didascalie intermédiaire, le découpage assure la jonction entre didascalies initiales et didascalies intégrées.

2-Les didascalies intégrées

Les didascalies de *La termitière* constituent l'expression patente d'un décloisonnement des genres chez Zadi Zaourou. En effet, avec elles, le théâtre résolument littéraire se réalise, notamment grâce à celles que Sanda Golopentia[3] appelle « didascalies littéraires », c'est-à-dire celles qui font de la description et celles qui sont d'essence narrative :

> Les didascalies littéraires donnent des informations restreintes sur l'espace, le temps, les personnages et leurs actions intradiégétiques dont les lecteurs ont appris à se servir, en les associant à d'autres expériences littéraires et vécues par le jeu complexe de la lecture et de la relecture.[4]

Ce type de didascalies abonde dans l'œuvre du dramaturge ivoirien :

> Enfin, il parvient, en se traînant, auprès d'une petite vieille femme à l'aspect repoussant qui flageole sur ses jambes tordues. Son visage grimaçant se dissimule à l'ombre d'une tignasse hirsute. Ses haillons cachent à peine les plaies dont son corps est recouvert et qu'elle gratte continuellement sans parvenir à se soulager. (Tableau II, p.98)

Le portrait dévalorisant de la vieille femme invite à une représentation mentale du personnage nécessaire au discernement de son inutilité apparente. Elle ne semble ne pouvoir être d'aucun secours pour le néophyte en détresse comme le fait remarquer le gérondif « en se traînant », expression essentielle à la perception des circonstances de la rencontre. Pris dans la nasse de

[3] -Sanda Golopentia, « Jeux didascaliques et espaces mentaux » in *Jouer les didascalies*, Toulouse, PUM, 1999, PP.15-41

[4]-Sanda Golopentia, op.cit., P.20

ses difficultés, il n'est pas certain que le néophyte s'apitoie sur le sort de quelqu'un d'autre. Pourtant, la rencontre de la vieille femme invalide n'est point fortuite. Elle dégage un des aspects nodaux de la composition de la pièce de Zadi Zaourou : le recours à des formes de la littérature orale traditionnelle vu ce que Pierre N'Da dévoile à propos de cette femme hideuse :

> Cette vieille femme est présente dans de nombreux mythes et contes africains. Dans les traditions, tout le monde sait que cette créature étrange n'est autre qu'un génie ou un être surnaturel sous les apparences d'un être humain. Elle est le plus souvent décrite comme une personne d'une laideur repoussante et atteinte, de surcroît, d'une infirmité abominable qui détourne d'elle, même les cœurs les plus sensibles[5].

La présence de la vieille explicite indubitablement les emprunts au conte avec l'envahissement de la pièce par le merveilleux, le fantastique. Ainsi, la dramaturgie de Zadi est aux antipodes de la règle de la vraisemblance, ce creuset du théâtre classique. La transformation de la vieille femme l'atteste :

> Pendant que le néophyte observe dans le miroir sa propre image, commence la première métamorphose de la petite vieille. Au terme de cette métamorphose, elle apparaît sous la forme d'une jeune fille vêtue d'un juste au corps qui exprime de manière éclatante l'extraordinaire beauté des formes. (Tableau II, p.98)

Dans cette didascalie, avec l'expression « au terme de cette métamorphose », le dramaturge s'autorise l'emploi de la technique narrative de l'ellipse qui lui permet d'indiquer qu'un changement s'est opéré sans pour autant donner à voir le processus de transformation exigible pour une représentation théâtrale. La surprise du néophyte et du lecteur-spectateur est alors plus grande. Le dramaturge parvient à faire coïncider les émotions du personnage et celles du lecteur-spectateur, brisant ainsi le quatrième mur. Le lecteur-spectateur devient acteur. Comme le personnage, il est ébahi. La pièce s'érige en mise en scène de l'indicible voire de l'impensable, trait caractéristique de l'esthétique du Didiga. L'inimaginable se pose en réalité imposante et impressionnante au mépris de tout cartésianisme :

> Le néophyte fait un bond en arrière et assiste, impuissant, à la métamorphose de ce qui restait encore d'humain en la jeune fille. Devant lui, se dresse maintenant une immense termitière toute admirable d'équilibre et de majesté. (Tableau II, P.101)

L'évaluatif laudatif « admirable d'équilibre et de majesté » introduit la part commentative révélatrice de la présence d'une instance invisible qui décrit et raconte les faits, les évènements. Dès lors la distorsion de la réalité peut se concevoir au théâtre qui en devient fiction, ce domaine de l'imaginaire seul à même d'exprimer les mystères qui échappent à

[5]-Pierre N'Da, « Identité et expression d'une écriture romanesque africaine moderne » in *En-Quête*, N°16, Abidjan, EDUCI, 2006, P.37

l'esprit critique. La prosopopée « c'est alors que la Termitière parle » peut ainsi défier l'entendement humain.

Outre le conte, le merveilleux, *La termitière* offre une dimension épique inhérente à la lutte entre l'Initié et Ouga. L'affrontement qui les oppose devient épopée, car la puissance de Ouga est hyperbolisée et l'issue du combat incertain :

> L'Initié s'est redressé, il arrache sa tunique qu'un villageois recueille, jette sa canne à un autre et bondit sur Ouga en hurlant de défi. C'est le début d'un duel impitoyable dont l'issue semble incertaine. Brandissant en emblèmes la tunique et la canne, le peuple est tendu vers l'Initié en un geste de soutien. Derrière le rempart de Ouga, le monarque de son côté supporte son combattant. Crispés, haletants, les assaillants s'affrontent farouchement, mais sans jamais se toucher. Les assauts se succèdent. L'Initié recule, puis revient au combat. Ouga dégage alors sa main droite et foudroie son adversaire qui s'effondre. (Tableau VI, P.122)

Les verbes d'action « s'est redressé », « arrache », « s'affrontent », « se succèdent » « recule », « revient », « dégage », « foudroie », « s'effondre » rendent possible la dramatisation par l'accentuation de la tension dramatique contenue dans les participes « crispés », « hurlants » et le syntagme verbal « les assauts se succèdent ». Le romanesque découle ici de l'héroïsation du personnage zadien à travers l'affrontement de son double. La noblesse de l'Initié éclate tout comme l'ignominie de Ouga.

Au total, la présence du conte, du merveilleux, du fantastique et de l'épique fait de *La termitière* un véritable récit théâtral. Cette esthétique nouvelle est plus à même d'exprimer l'Afrique par l'intégration de quelques formes de la littérature traditionnelle. Toutefois, cette tentation du romanesque chez Zadi Zaourou ne lui fait pas oublier l'essentiel du théâtre : la représentation.

II-le fonctionnement des didascalies dans le théâtre de Zadi Zaourou

L'importance accrue de la masse didascalique chez Zadi Zaourou a des incidences sur sa dramaturgie. En fonctionnant, les didascalies déteignent sur la façon de donner vie au spectacle et au texte.

1-Le théâtre, un art de la représentation

Comme si l'importance des didascalies de narration et de description lui a fait craindre de dévoyer l'objet de sa création, le texte didascalique de Zadi Zaourou renferme de nombreux mots destinés à rappeler au lecteur que sa pièce n'est pas une pièce pour un fauteuil mais un texte destiné à la représentation. Le vocabulaire théâtral scénique dont regorge l'œuvre poursuit cette mise au point. Au-delà de la double nature du texte dramatique (une écriture destinée à la représentation) qu'ils exposent, les mots comme « scène » (p.87, 97, 111), « salle » (p.91), « plateau » (p.95, 97, 117), « projecteur » (p.95, 97 , 107, 120),

« régie » (p.115), « rideau » (p.117) contraignent le lecteur à s'improviser praticien : il doit lire le texte en se le représentant.

Par ailleurs, et comme d'autres dramaturges, Zadi Zaourou tente de garder la mainmise sur sa pièce par l'emploi de didascalies auctoriales destinées à en guider la mise en scène. Il peut alors définir les modalités d'occupation de l'espace scénique à travers la mise en place des acteurs : « Le peuple sort côté cour qui sera une fois pour toutes l'espace du peuple et de l'Initié. Le récitant qui entre côté jardin est pris par un projecteur qui le suit dans ses déplacements où il délimite les espaces… » (Tableau I, p.95) Le verbe « délimite » sous-entend le recours à l'expérience de spectateur du lecteur qui est supposé savoir que « côté cour » correspond à sa droite en tant que spectateur et « côté jardin » à sa gauche. Cette distinction « côté cour » et « côté jardin » renvoie à deux espaces scéniques élucidant l'analyse que l'auteur lui-même fait de l'espace scénique : « Un espace essentiellement binaire qui rend compte de l'antagonisme sur lequel se fonde le mouvement interne de l'œuvre[6]. » Cette bipolarité spatiale confère à l'œuvre un certain réalisme social : la masse populaire et la classe dirigeante ne sauraient s'enchevêtrer au nom de la ségrégation sociale fondatrice de toute communauté. Le peuple et les dirigeants ne se rencontrent qu'à l'occasion de quelques évènements dont l'avènement et l'exécution imposent la subdivision de la scène en trois comme le signifie cette didascalie de la page 111 :

> Durant toute cette scène, l'accent est mis sur l'utilisation des espaces scéniques délimités : le Rebelle et l'Initié entrent à gauche, côté peuple. L'Initié sort également à gauche. Woudigô, Ouga et le Monarque entrent et sortent à droite. L'affrontement a lieu dans la zone d'incertitude, au centre du plateau ; l'Initié est à gauche, Ouga à droite ; entre eux le Rebelle. (Tableau III)

Les indices de mobilité « entrent », « sortent » et les adverbes locatifs « à droite » « à gauche » « au centre » décrivent avec minutie le détail du mode d'occupation de la scène. Zadi Zaourou outrepasse sa fonction d'auteur pour s'improviser auteur-metteur en scène. Il ne se contente pas d'instruire un éventuel metteur en scène, il lui enseigne la mise en scène de sa pièce.

Dès lors, les didascalies recouvrent de nombreux termes de déplacement avec l'emploi de « évoluant au fond de la scène » (p.108), « il arpente » (p.112), «il étend sa marche à gauche puis à droite, et vient se placer au centre » (p.112), « le monarque s'avance vers le peuple » (p.121). Ces indices de mobilité explicitent l'une des caractéristiques focales du théâtre : il est un art du vivant même si l'inanimé peut y acquérir un statut sémiologique à

[6]-Zadi Zaourou, op.cit, P.82

l'image du miroir. On retient de tout ceci que Zadi Zaourou a pensé à la mise en scène de sa pièce, conformément à cette observation de Christian Biet et Christophe Triau :

> On conviendra du fait qu'elles (les didascalies) sont aussi là pour maîtriser et diriger le jeu des comédiens et la lecture du spectateur. Comme si les écrivains, en consignant les indications, cherchaient à conserver le contrôle de leur texte sur une scène qui ne leur appartient pourtant pas, ou à limiter par leurs interventions l'imagination du lecteur et le métier des praticiens[7].

En d'autres termes, les didascalies infèrent la lecture et le spectacle.

Quoi qu'il en soit, le peu de dialogues dans l'œuvre inscrit d'avance celle-ci dans la représentation à laquelle il accorde la primauté. La quasi absence de paroles la rapprochant d'un mimodrame. Par conséquent, le jeu des acteurs, le dispositif de représentation et la gestuelle l'emportent, et la pantomime en émerge :

> Le monarque qui semblait jusqu'alors plongé dans la somnolence se redresse soudain et jette un regard sévère sur ses courtisans qui rectifient aussitôt leur position relâchée. Ensuite, il se lève lentement. Les Termites s'empressent du geste comme s'ils craignaient qu'il tombe. Le monarque s'avance alors avec lourdeur et majesté, se faisant un peu attendre, jette un regard au peuple qui, comme les Termites, rectifie sa position. Il attaque ensuite seulement le discours du trône : Rien que des gestes ! (Le Peuple et les Termites se lèvent pour applaudir. Pleins feux sur la scène alors que jusqu'ici, seuls les deux groupes étaient éclairés.) » (Tableau IV, P.113)

On est tenté de soupçonner le dramaturge d'avoir voulu produire des « actes sans paroles ». Le mime, les gestes, le corps, la gestuelle profèrent autant de paroles que la parole elle-même, suivant ce postulat d'Eugène Ionesco : « Mais tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage.[8] »

Aussi, avec la pantomime, l'auteur produit-il un témoignage objectif de faits, d'évènements que le lecteur-spectateur découvre dans leur forme plastique. L'initiation, la lutte contre la dictature sont des épreuves physiques et morales dont les difficultés sont plus perceptibles par l'entremise des actes que par le biais de la parole. Avec Zadi Zaourou, il n'y a pas de place pour l'âgon antique ou le monologue classique ; d'où l'intervention du jeu de scène : « Pendant tout ce dialogue, la jeune fille travaille le néophyte de son regard et de ses mains, mais sans jamais avoir le moindre contact avec lui. » (Tableau II, P.99) Ce jeu de scène établit l'attitude proxémique des personnages en mettant en relief leurs relations interpersonnelles. Suivant les variantes de la proxémique soulignées par Pavis, on retrouve l'attitude corporelle globale, la distance corporelle définie par le bras, l'échange des regards. Sans repousser le néophyte, la jeune fille ne crée pas non plus de l'intimité entre eux. L'absence de contact pourrait ainsi signifier l'impureté du néophyte, son immaturité

[7] Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, P.579.
[8]-Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, P.194.

impliquant une poursuite de son initiation. L'amour de la jeune fille se mérite, exige assez de soupirs. Le jeu de scène est renforcé par l'utilisation du tableau vivant, c'est-à-dire l'immobilité du néophyte évocatrice d'une œuvre d'art. Mais l'exemple le plus patent de ce type de pose picturale est la métamorphose de la jeune fille en termitière : « Devant lui, se dresse maintenant une immense termitière toute admirable d'équilibre et de majesté. » (Tableau II, P.101) La pose plastique adoptée par la jeune fille devient fédératrice de tension dramatique : s'il est digne d'amour, le néophyte s'emploiera à faire recouvrer à la jeune fille sa splendeur qu'il vient d'admirer. Le lecteur-spectateur est plongé dans un jeu de l'incertitude, du suspens et d'attente angoissée.

Dans *La termitière*, ces tableaux vivants font planer le mystère, car ils établissent avec le lecteur-spectateur une symbolique de l'impensable (la métamorphose de la jeune fille) et de la menace (la posture de Ouga) : « A peine le monarque est-il couché qu'il s'endort d'un lourd sommeil peuplé de rêves où lui reviennent des bribes de son propre discours, entre de sonores ronflements. Près du lit, Ouga veille dans l'obscurité qui envahit le palais. » (Tableau III, P.109) Le tableau suggère la terreur à travers l'atmosphère lugubre qui règne dans la pièce. Ainsi, les didascalies déterminent réellement le mode de la représentation, la mise en scène même si la pantomime, le jeu de scène, les tableaux vivants qui en résultent créent la discontinuité dans l'action dramatique.

2-*La termitière,* un montage dramaturgique

La termitière n'offre pas une intrigue implexe. Mais sa simplicité ne paraît pas évidente car l'œuvre présente une structure fragmentée et non linéaire, résultat de la composition même de la pièce.

En effet, les jeux de scène, la pantomime et les tableaux vivants prédiquent de *La termitière* une composition en tableaux que confirment les mésodidascalies qui traitent du découpage (la structure externe) des pièces. Certes la quête libertaire du néophyte, devenu l'Initié, sert de fondement à la structure de la pièce. Mais au lieu de présenter ce personnage dans la permanence de sa quête, l'auteur procède par rupture, par coupure, par contraste afin de justifier la nécessité de la quête. Chaque tableau cristallisant en soi et pour soi un fait, un évènement. Le recours à une structuration en tableaux facilite une peinture des actions au détriment du récit. Zadi Zaourou peint plus aisément des tranches de vie par la représentation de personnages aux prises avec des réalités sociales ignominieuses, révoltantes. Aussi, dans *La termitière, les* tableaux portent des titres et des numéros.

NUMEROS	TITRES	LIEUX ET CONTENU
I	Hymne au travail I	Une place publique : prologue dévoilant les avatars intervenus dans la vie de la communauté.
II	La termitière	La jungle : triomphe du néophyte des difficultés de la quête initiatique.
III	La main	Le palais du monarque : présentation de l'opposé du néophyte qui perd son premier combat face à Ouga.
IV	Les communiants	La cour du monarque : allégeance du peuple au monarque ; inaction face à l'oppression.
V	L'hymne au travail II	Le sous-bois : découverte du visage dictatorial du pouvoir : crimes, violence, misère du peuple
VI	La ronde des conjurés	La brousse et le palais du monarque : alliance des opposants au régime et victoire finale de l'Initié sur Ouga.

En réalité, la pièce de Zadi Zaourou obéit à une structure antithétique, les différents tableaux s'opposant deux à deux. Ainsi les tableaux I et V se contredisent quant aux conditions de vie du peuple pendant que les tableaux IV et VI se neutralisent. Les tableaux II et III se repoussent grâce à leur parallélisme, à cette espèce de technique cinématographique de l'unanimisme qui donne à voir simultanément des situations ou des personnages interdépendants ou contrastés. Dès lors se réalise le montage dramaturgique tel que défini par Pavis. Avec cette technique, « La fable est brisée en unités autonomes. Refusant la tension dramaturgique et intégration de tout acte à un projet global, le dramaturge ne profite pas de l'impulsion de chaque scène pour « lancer » l'intrigue et cimenter l'action.[9]»

Par ailleurs, la répétition paradoxale de l'hymne au travail antéposé au tableau II et postposé au tableau IV dévoile la cohérence de l'intrigue et la fonction dramaturgique du néophyte : il est le sujet d'une quête pour la liberté de son peuple. L'intercalage du tableau III consolide l'effet de contraste, expression de la lutte du Bien contre le Mal. En fait, l'action de *La termitière* progresse par contrepoint et non par enchaînement. Aussi peut-on mieux appréhender la thématique majeure de l'œuvre : la satire du pouvoir politique.

[9]-Patrice Pavis, op. ; cit. P.218

III-les incidences de l'occurrence didascalique dans le théâtre de Zadi Zaourou

Englués dans les multiples difficultés d'un continent en proie à toutes les misères, les écrivains africains imprègnent, pour une large part, leurs œuvres des contingences socio-historiques de l'évolution de la société globale. La pièce de Zadi Zaourou porte les stigmates de son contexte de création.

1-*La termitière,* un théâtre d'agit-prop

Le théâtre d'agit-prop trouve sa formalisation, dans l'engagement du dramaturge à défendre ou à dénoncer une réalité sociale ou politique qui prévaut au sein de la société. Le théâtre se met alors au service d'une idéologie en s'intéressant étroitement à l'actualité politique.

Lorsqu'en 1981 la pièce est créée, la quasi-totalité des pays africains vivaient le parti unique dont le corollaire est la pensée unique médiatisée par Zadi Zaourou au tableau IV, scène de la communion du monarque et du peuple. Or ce manque de liberté d'expression fait le lit du totalitarisme, de la dictature : « C'est alors qu'apparaissent Ouga et le monarque. D'un geste de « la main d'effroi » Ouga abat le rebelle qui s'effondre en hurlant sous la torture. » (Tableau III, P.110) Le didascale jette ainsi au visage du lecteur-spectateur la barbarie du pouvoir, le musellement du peuple. Tout opposant est mâté. Le choc reçu indique l'inacceptabilité de la situation.

D'ailleurs, les relents propagandistes et contestataires du dramaturge s'appréhendent dans les macrodidascalies à travers les noms des personnages. Ce sont des types représentatifs de l'affrontement du pouvoir et de l'opposition. D'un côté nous avons l'Initié, le défenseur des opprimés et le Rebelle, l'insoumis et de l'autre le Monarque dépositaire d'un pouvoir personnifié et divin sous-entendu par la présence des esprits adjuvants que sont Ouga et Woudigô. Les esprits rendent compte de la mythification et/ou de la mystification dont s'entourent de nombreux régimes afin de mortifier le peuple. Le mythe de protecteurs surnaturels annihile toute velléité de révolte chez le peuple qui craint de voir s'abattre sur lui la colère, la malédiction des esprits. Ceci élucide l'initiation du néophyte. Seul un esprit éclairé peut combattre un esprit malfaisant. L'ancrage dans l'actualité politique en devient métaphorique.

Quand Zaourou dit les difficultés de l'initiation du néophyte, il énonce le courage et l'abnégation dont doivent faire preuve les leaders d'opinion. Ils doivent s'agripper, s'accrocher à leur conviction pour s'attirer la sympathie du peuple dont l'engagement à leurs côtés est indispensable : « L'Initié s'est redressé, (…) et bondit sur Ouga en hurlant de défi. C'est le début d'un duel impitoyable dont l'issue semble incertaine. Brandissant en emblèmes

la tunique et la canne, le peuple est tendu vers l'Initié en un geste de soutien. » (Tableau VI, P.122) La lutte doit être collective et non solitaire. En prenant part à la lutte libératrice, le peuple prend conscience de sa force et s'affirme comme le véritable dépositaire du pouvoir, le contre pouvoir à même de mettre fin à toute imposture dictatoriale. Les leaders qu'il se donne ne doivent se voir que comme des hérauts et non des héros. L'héroïsme en politique est le présage à une nouvelle dictature.

En réalité, la termitière est une image. A travers elle, Zaourou enseigne que l'ignorance, l'apathie et la résignation sont les ennemies des peuples opprimés. Elles les empêchent de voir dans leur nudité démentielle, aliénante les oppresseurs. Pour recouvrer la liberté, ils ont besoin d'une formation comme celle de l'Initié : « La musique s'arrête. C'est le miracle ! Le néophyte retrouve la vue en même temps que ses forces. Mieux, il voit désormais au-delà des mirages et la termitière est sous ses yeux ; il la voit ; il communie avec elle. » (Tableau II, P.104) Découvrir les obstacles permet de les éviter. Et voir la termitière, c'est exorciser ses peurs ; c'est non seulement dessiller ses yeux, mais surtout sa conscience. La termitière, c'est la foi en ses convictions, en ses aptitudes pour aller quérir la liberté. La pièce requiert donc une connaissance du contexte politique pour ne pas être perçue comme un simple conte : la termitière est une métaphore du pouvoir à abattre. La vue de la termitière équivaut à un éveil des consciences. Zaourou invite le peuple à prendre la mesure de la dictature qui l'oppresse et à œuvrer pour la démocratie, cet exercice du pouvoir par le peuple. En tant que théâtre d'agit-prop, son texte critique virulemment la mauvaise gestion du pouvoir politique ; d'où sa forme satirique.

2-La vocation satirique des didascalies

Le théâtre zadien présente une analyse impitoyable du pouvoir africain qui ne se distingue surtout que par une violence et une férocité insignes :

> « Dans la pénombre des sous-bois apparaît l'Initié vêtu de son pagne rouge et de sa tunique. A la main il tient la canne à rainures qu'il a reçue lors de son parcours initiatique. Des tâches suspectes sur le sol attirent son attention. Il se baisse, y pose les doigts, frotte. Sur son visage se lit une expression d'horreur : du sang ! Tendu, inquiet, il cherche et ne tarde pas à découvrir une forme prostrée : c'est une toute jeune fille. Il se précipite, lui tâte le pouls. Une profonde détresse envahit ses traits. Elle est morte. C'est le crime. Crime sordide que celui qui prend pour victime une créature innocente et anonyme. L'Initié qui semble très préoccupé pousse un gémissement rauque de rage impuissante et de chagrin, puis part rapidement dans la direction d'où il est venu. Soudain, une main sortant on ne sait d'où s'abat sur lui. Ce ne peut être que « la main d'effroi ». Il pousse un hurlement et disparaît dans les ténèbres en direction du village. » (Tableau V, P.117)

L'image de la dictature qu'il dépeint élucide la forme satirique de son théâtre : il est un censeur des vices et abus politiques.

Dans *La termitière,* Zaourou fustige, décrie la dictature afin de faire triompher la liberté. La victoire de l'Initié sur Ouga vise à extirper de la société le mal politique qui la ronge et l'aliène : « De toute sa hauteur, il pèse sur Ouga qui s'affaisse lentement ; simultanément, le monarque privé de sa force, s'écroule sur lui-même comme une poupée de chiffon. » (Tableau VI, P.122) La chute du pouvoir dévoile que le dramaturge a en horreur la dictature à laquelle il ne laisse aucune chance de se reformer. Aux yeux de Zaourou, on ne guérit pas de la dictature. Son intolérance à l'égard de ce type de gouvernement souffle que celui-ci est une gangrène dont le seul remède est l'amputation. Le dictateur est assez méchant, assez fourbe et pernicieux dans ses actes pour ne point mériter une quelconque clémence. Foncièrement abject, le peuple doit s'atteler à le détruire avant qu'il ne soit indéracinable.

Dès lors, la forme de la satire chez Zadi Zaourou peut reposer sur la lutte physique entre l'oppresseur (Ouga et le Monarque) et l'oppressé (l'Initié et le Rebelle). Plus qu'une satire qui se veut parfois très raffinée, ce théâtre apparaît plus comme la censure du pouvoir politique. Il en montre toutes les laideurs. La violence dont celui-ci s'imprègne laisse peu de chance au compromis. S'accommoder les dérives dictatoriales relève plutôt de la compromission.

Pour autant, Zadi Zaourou n'est point un anarchiste ou un adepte des coups d'Etat qui rythment la vie politique africaine. C'est pourquoi dans sa pièce, l'Initié ne triomphe pas seul du Monarque. Il bénéficie du soutien du peuple. Le groupe l'emporte sur le mal : la révolution populaire paraît plus à même de construire, de réaliser l'idéal politique fait de liberté, de démocratie dont *La termitière* est l'ébauche.

Conclusion

Pour l'essentiel, les didascalies externes auxquelles notre étude s'est intéressée traduisent l'esprit d'innovation à l'origine de la création de *La termitière*. Pour Zadi Zaourou, le théâtre est un art total. Les gestes, l'expression corporelle, le jeu scénique ne doivent pas être assujettis aux seules paroles au risque de desservir le genre, cet art du spectacle. En favorisant le jeu au détriment du dialogue, le dramaturge fait de l'occurrence didascalique la clé de voûte du jeu tragique mis en scène dans sa pièce. L'importance des didascalies traduit, en effet, le tragique de la condition des Africains des « soleils des indépendances ». La parole aménuisée dans le texte exprime le musellement d'un peuple privé de liberté d'expression. Et quand on ne peut pas dire son ras- le-bol, l'on agit. C'est pourquoi avec les didascalies, Zadi Zaourou initie les peuples martyrisés d'Afrique à la liberté d'action. Son théâtre en devient éminemment politique et militant.

En fait, la dramaturgie de Zadi Zaourou semble plus en adéquation avec son idéologie politique. En faisant agir ses personnages au lieu de les faire parler abondamment, il parvient à enseigner que face à la dictature, il faut moins de paroles et plus d'actions. On ne met pas fin à la dictature en parlant mais en agissant. Face au mal, l'action seule est porteuse d'espoir. La thématique politique et sociale consubstantielle à la littérature africaine en sort renforcée. Pour lui, le théâtre a des fonctions didactiques et pédagogiques par l'entremise de la distanciation inscrite dans le recours à l'hétérogénéité générique explicitée par les didascalies littéraires.

Bibliographie

Biet (Christian) et Triau (Christophe), *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2006, 1050 pages.

Duchâtel (Eric), *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1998, 95 pages.

Ionesco (Eugène), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1966, 371 pages.

Jukpor (Ben K'Anene), *Etude sur la satire dans le théâtre ouest africain francophone*. Paris, L'Harmattan, 1995, 320 pages.

Kablan (Adiaba Vincent), « La pertinence didascalique dans Rhinocéros d'Eugène Ionesco », *Revue du CAMES*, Série B, vol.006 N°1-2, Ouagadougou, 2004, pp.191-198.

Martinez (Monique Thomas), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirai, 1999, 134 pages.

N'da (Pierre), « Identité et expression d'une écriture romanesque africaine moderne ». Abidjan, *En-Quête* , 2006, N° 16, PP.25-48.

Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996 et Armand Colin, 2000, 447 pages.

Pruner (Michel), *La fabrique du théâtre*, Paris, Editions Nathan/HER, 2000 et Armand Colin, 2005, 266 pages.

Scherer (Jacques), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Compagnie des éditions de la Lesse, coll. « Les écritures du sud », 2006, 215 pages.

Zadi (Bottey Zaourou), *La termitière* précédée de *La guerre des femmes*, Abidjan, NEI/Editions Neter, 2001, PP.71-122.