La dramaturgie du mythe dans *La guerre des femmes*

De la découverte de la femme par l'homme à la formation de la société humaine

Fétigué COULIBALY

École Normale Supérieure d'Abidjan

Résumé : L'Afrique a connu deux grandes générations. Pendant que la première, particulièrement conformiste, écrit le théâtre conformément au paradigme dramaturgique occidental, la seconde, quant à elle, se définit en s'opposant. Elle est anticonformiste et privilégie les questions relatives à l'authenticité, l'identité, l'affirmation de la personnalité et l'épanouissement du génie créateur africain. Bottey Zadi Zaourou, un dramaturge de cette deuxième génération, manifeste sa révolution dramaturgique par un retour aux sources africaines ancestrales. Ce ressourcement consiste, en réalité, en l'adaptation au théâtre et l'actualisation des mythes et légendes. Autrement dit, il en fait la toile de fond principale de sa fiction théâtrale. À travers cette théâtralisation, il informe, forme et instruit le lecteur-spectateur. En témoigne sa pièce, La guerre des femmes.

Mots-clés : théâtre, Mythe, théâtralisation, Inventivité dramaturgique, Liberté dramaturgique, Guerre, Cité des femmes, Cité des hommes

1 Introduction

Pour contrer le processus de désintégration des cultures et traditions africaines traditionnelles au profit du paradigme culturel occidental imposé comme le critère universel de référence, Bottey Zadi Zaourou choisit le retour aux sources ancestrales comme une forme d'auto-défense collective et une condition de survie pour le monde africain. Dans cette initiative de ressourcement, il pénètre le patrimoine culturel africain et transforme les mythes et légendes en objets dramaturgiques. Sa pièce, *La guerre des femmes*, une belle illustration de transformation du mythe, est

> « le résultat d'une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition : la légende du Sultan Shariar et de Shéhérazade[1] […], le mythe de Mamie Wata[2] consacré à ce génie océanique africain, le mythe Wê de Gneron Dékan, celui de Mahié du pays Bété et enfin, le mythe Adioukrou des femmes[3] qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant »[4].

Notre objectif, dans cette contribution, consiste à lire le mythe à travers la poétique du texte dramatique, c'est-à-dire à décrire le fonctionnement du mythe en lien avec l'intrigue, le langage verbal, le cadre d'évolution de l'action et des personnages.

2 Une action dramatique mythique

L'action dramatique, encore appelée fable ou intrigue, est une composition, un assemblage, un montage de faits ou d'évènements choisis et organisés suivant un ordre consciemment élaboré. C'est donc une histoire fabriquée de toutes pièces qui est, non pas une simple imitation de faits réels, mais plutôt une construction d'évènements suivant un ordre voulu qui n'est pas toujours celui de l'histoire réelle. Selon Alexandre Cioranescu, elle n'est pas

> « une pure imitation des faits réels, mais une mise en ordre et une concentration d'effets, avec suppression des détails inutiles et avec une prédominance de la logique des faits, qui ne caractérise pas toujours l'histoire réelle : c'est une construction bien plus qu'une tranche de vie »[5].

Le théâtre et le mythe demeureraient depuis toujours inséparables car le second a toujours été l'une des plus significatives sources d'inspiration du premier. En effet, Christian Delmas indique également que « c'est le théâtre, déjà véritable rite social […], qui, par le resserrement d'une structure narrative obligée et l'objectivité de sa représentation, paraît offrir la forme la plus favorable à l'imaginaire mythique »[6]. C'est pourquoi, depuis Homère, chaque auteur évoque les mythes selon ses propres critères artistiques, le public auquel il s'adresse et le contexte dans lequel il s'inscrit, avec une très grande liberté d'invention et de remodelage[7]. Ce rapprochement étroit entre le théâtre et le mythe révèle leurs origines lointaines car d'après Alfred Simon,

> « Le théâtre est là. Depuis toujours. Depuis si longtemps que les hommes ont demandé au mythe le secret de sa naissance. […]. Aux dieux qui lui

[1] La légende du Sultan Shariar et de Shéhérazade dont parle Bottey Zadi Zaourou, ici, tire ses origines de *Les mille et une nuits*, un recueil anonyme de contes populaires d'origine persane, indienne et arabe et constitué de nombreux contes enchâssés et de personnages mis en miroir les uns par rapport aux autres.

[2] Mamie Wata est une divinité aquatique, parfois décrite comme une sirène, mi-femme mi-poisson, ou comme une belle femme tenant un serpent, vénérée par divers peuples selon leurs cultures, en Afrique (de l'ouest, du centre et du sud), dans la diaspora africaine, les Caraïbes et certaines régions d'Amérique (du nord et du sud).

[3] Le mythe du pays Wê, celui de Mahié du pays Bété et celui des femmes du pays Adioukrou sont des mythes des peuples de l'ouest de la Côte d'Ivoire qui expliquent chacun à sa façon l'origine des temps et du monde.

[4] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 7.

[5] Alexandre Cioranescu, 1967, p. 3.

[6] Christian Delmas, 2002, p. 23.

[7] Suzanne Saïd, 1998, p. 33.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> demandent pour leur réjouissance « quelque chose à voir et à entendre », Brahma répond : « Revêtu des manifestations diverses de la vie, incarnant les différentes phases de l'action, j'ai fait le théâtre conforme au mouvement du monde… Au savoir sacré, à la science et aux mythes, il fournira un lieu d'audience et à la foule un divertissement : tel sera le théâtre ». D'origine divine, le théâtre est fondé comme fête et comme savoir. Le savoir du théâtre concerne la naissance du monde et l'origine de l'homme »[8]

De ce fait, l'action dramatique devient mythique car elle repose principalement sur les mythes et légendes qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière. Il ressort de ces mythes et légendes que :

> « À l'origine des temps donc, hommes et femmes vivaient en communautés séparées, s'ignorant l'une l'autre. À la faveur des aventures d'un chasseur, les femmes découvrent l'homme. Une guerre sans merci s'engage entre les deux communautés. Les femmes, sous la férule de Mahié leur chef et maître d'initiation, malmènent les hommes et mettent plusieurs fois en déroute leurs légions. À force d'observation et de ruse, les hommes finissent par découvrir que c'est un homme Zouzou, qui concentre entre ses mains la puissance de ces femmes. Zouzou est capturé. Mahié croit que ce dernier l'a trahie. Elle fait exécuter. Or, Zouzou était tout pour ces femmes qui vivaient à travers lui, idéellement, leur passion amoureuse et innocente, leur désir secret de découvrir le mystère du corps et de ses appels tout à la fois. […] Zouzou mort, les femmes se révoltent contre Mahié et décident de s'unir avec les semblables de Zouzou. […] C'est le fabuleux récit par lequel Shéhérazade fascine le sultan Shariar, le libère et se libère de son joug »[9].

L'aspect mythique se lit dans l'action dramatique lorsque celle-ci traite de faits ou d'événements dont le déroulement remonte au temps primordial et lointain, c'est-à-dire au temps hors de l'histoire. C'est dans cette perspective que s'inscrit la pièce zadienne, *La guerre des femmes* car elle puise toute sa quintessence de faits qui ont eu lieu dans le temps primordial, notamment l'origine de la société humaine. Elle met en scène un univers singulier où :

> « il n'existe pas de scission entre le monde des morts et le monde des vivants, entre le monde physique et le monde surnaturel, entre l'homme et la nature, entre la douleur et la joie… C'est un monde de participation, d'unité dans la diversité »[10]

La guerre et la création de la société humaine constituent les grands moments du mythe adapté par Bottey Zadi Zaourou au théâtre.

[8] Alfred Simon, 1965, p. 818.
[9] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 8.
[10] Wilbeforce A. UMEZINWA, 1978, p. 14.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

2.1 La guerre, un élément de dimension prophétique

La guerre des femmes est le titre de la pièce de Zadi Zaourou, mais un titre qui n'est point fortuit. En effet, le titre d'une œuvre, en Littérature de façon générale et particulièrement en littérature africaine, n'est jamais neutre ni un simple ornement lexical mais il fonctionne comme un condensé du contenu, voire le résumé de l'essentiel. À ce propos, Jean-Pierre Makouta Mboukou s'en explique :

> « les [auteurs africains] choisissent avec soin le titre de leurs œuvres. Celui-ci en effet n'est pas indifférent ; il résume en un, deux ou plusieurs mots, l'œuvre toute entière. Tout comme son contenu, le titre du roman est profondément réaliste, c'est-à-dire qu'il vise déjà la nature réelle de "l'objet" en évitant de l'idéaliser »[11].

Lui faisant écho, David Mbouopda ajoute que le titre de l'œuvre littéraire est non seulement « le premier guide du lecteur qui approche l'œuvre » mais aussi il « manifeste l'effort de l'auteur et du texte pour orienter la réception »[12]. Le titre de notre corpus *La guerre des femmes*, par sa formulation, paraît aussi séduisant que fascinant du fait qu'il aiguise, chez le public, non seulement, la curiosité mais aussi le questionnement. L'on est curieux de comprendre qui sont ces femmes en guerre ? D'où viennent-elles ? Et contre qui se battent-elles ? En effet, le terme de « guerre » revêt ici une valeur phénoménale d'autant plus qu'il influence toute l'histoire. Il est donc sémantiquement chargé. C'est le principal moteur de l'action. La guerre est, ici, nécessaire pour que s'accomplissent les événements dans le cours attendu jusqu'à leur achèvement. C'est l'élément catalyseur.

Le texte révèle qu'« à l'origine des temps, hommes et femmes vivaient en communautés séparées ignorant jusqu'à l'existence l'une de l'autre »[13] ; pourtant, suivant la prophétie, ces deux communautés doivent absolument fusionner et former la société humaine. Par les investigations d'un chasseur, ces deux groupes sociaux se découvrent et se livrent une guerre sans merci. Mais, au milieu des femmes, vit un homme, Zouzou, à qui elles vouent un amour au-delà du commerce de la chair. Il incarne non seulement leur puissance mais aussi leur joie de vivre. S'il ne leur est pas indispensable, il demeure tout de même incontournable et nécessaire. C'est lui seul qui est rompu aux arcanes de l'usage du cor parleur, instrument sacré de musique traditionnel, qui, donne force et vigueur aux femmes dans les situations tragiques comme la guerre. Cet instrument sacré, dont seul Zouzou détient le secret, « diffuse les ordres de Mahié, prévoit les manœuvres de l'ennemi et regroupe les légions quand telle ou telle colonne menace de craquer »[14]. Contre toute attente, il est capturé par les hommes lors d'une bataille. Sous la torture, il leur livre le secret des femmes. Pour ce forfait, il lui est bien évidemment réservé, à son retour, par Mahié, le chef de la communauté des femmes, le sort convenable à tous ceux qui sont accusés de trahison et que l'on nomme traîtres. Zouzou est mis à mort. Mais, sa mort implique le désarmement des

[11] Jean-Pierre Makouta Mboukou, 1980, p. 226.
[12] David Mbouopda, 2007, p. 1.
[13] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 29.
[14] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 47.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

femmes et, par conséquent, leur défaite. Les femmes, atteintes dans leur chair et paralysées en leur âme avec cette mort, s'opposent à leur chef, Mahié, et décident de s'unir aux semblables de Zouzou, c'est-à-dire aux hommes. Mahié qui perçoit, à sa juste valeur, la détermination de ses filles qui implique sa propre fin et celle de son règne, leur avoue :

> « oh misère…, misère ! Eh bien ! que s'accomplisse le destin des femmes. Je savais que ce jour viendrait. Eh bien, femmes, mes filles, mes sœurs, le temps est venu de voir s'accomplir la prophétie. Depuis des temps, j'attendais ce jour. Il est là. Adieu. Mais, je vivrai pour vous protéger malgré vous. Allez, unissez-vous »[15].

Ainsi, se disloqua leur communauté des femmes au profit de celle des hommes.

2.2 La création de la société humaine

Les femmes ont rejoint les hommes pour vivre ensemble et former la communauté humaine. Si, avec la mort de Zouzou, elles ont choisi de faire la paix avec les hommes, c'est une attitude bien stratégique. Elles ont compris combien les hommes sont, pour elles, des monstres cruels et sanguinaires. Pour ce faire, elles ont décidé de livrer autrement la bataille. Elles entendent vivre auprès des hommes, avec eux, en eux et user d'autres moyens pour éteindre en eux la bête et sauver le genre féminin de leur joug. C'est Mahié, leur chef, qui leur a offert ces moyens durant des moments initiatiques. Celle-ci a appris à ses filles à se connaître elles-mêmes, à connaître et maîtriser leur corps et celui de l'homme, à entretenir un homme dans la vie de couple. Cette phase initiatique est illustrée par un dialogue entre Mahié et sa confidente, l'une des filles :

> MAHIÉ : – « Descends en toi-même et pense ton corps. À quelle partie de ton corps pourrait bien correspondre le cauri ? »
>
> LA JEUNE FILLE : – « *(Après avoir longuement réfléchi)* À la petite prairie au creux des trois vallons du crime. Elle borne ces vallons. Un sentier la divise contre elle-même, la prairie ; exactement comme cette raie qui divise le cauri contre lui-même »
>
> MAHIÉ : – « Oui, justement ; on l'appelle le cauri du crime. Mais… d'ordinaire, le chemin du cauri est ouvert, ma fille. Pourquoi donc le tien est-il fermé ? »
>
> LA JEUNE FILLE : – « *(Souriant timidement)* Il se ferme quand les vallons de l'est et de l'ouest se rapprochent et le recouvrent. Mais… dès qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, mère il s'ouvre… comme le sentier du cauri. »
>
> MAHIÉ : – « As-tu jamais emprunté ce chemin. »
>
> LA JEUNE FILLE : – « Souvent. À la rivière. Quand je me baigne. »

[15] *Ibid*, p. 52.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

MAHIÉ : – « Hors de l'eau ? »

LA JEUNE FILLE : – « Jamais ! Tu nous l'as interdit, mère, le jour où tu nous as saignées toutes dans le bosquet du serment. »

MAHIÉ : – « Cette nuit, avant de l'en dormir, emprunte-le consciemment, lentement. Caresse aussi la petite termitière qui se dresse timidement à l'entrée. »[16].

La détermination de Mahié, dans l'initiation du genre féminin, devient une mission que lui ont confiée les dieux et Dieu pour plus de convivialité, de fraternité, de sincérité, de bonté et d'amour au sein de la société humaine mais aussi pour la pérennité de l'espèce humaine.

Le cours des événements semble s'inscrire dans une logique, en apparence, prédéfinie qui laisse percevoir qu'en dépit de l'ignorance de l'existence de l'un et de l'autre sur la terre, l'homme et la femme paraissent destinées à vivre ensemble pour le bien-être du genre humain. Dans ce processus, Mahié semble avoir une contribution prépondérante qui consiste à préparer physiquement, psychologiquement et socialement la femme à l'intégration sociale, en général, et à la vie conjugale, en particulier. Elle fait de l'initiation le mode privilégié de communication et de transmission des connaissances. Ses cours initiatiques enseignent à la femme comment user des pouvoirs, des potentialités de séduction et les merveilles de corps pour édulcorer les ardeurs diaboliques de l'homme, le ramollir et le désarmer. L'on comprend pourquoi l'homme, d'hier à aujourd'hui, quel que soit son statut social, se trouve, à un moment donné, dans l'obligation de descendre de son piédestal devant la femme, quel que soit l'âge de celle-ci. Elle détient cette force, ce pouvoir, de Mahié. Son corps est le lieu de sédimentation ou encore le siège du sacré et du secret, des plaisirs et des jouissances les plus inexplicables. C'est également une arme redoutable dont la femme use et abuse à souhait. Au-delà de tout commerce de la chair, le corps féminin constitue un instrument divin qui fonctionne comme une sorte de matrice de laquelle découle le processus de la procréation, c'est-à-dire la perpétuation de l'espèce humaine sur terre. Dans une autre phase initiatique, Mahié explique à la femme comment user de son enveloppe charnelle :

« Ces paroles que je te confie, Gôbo, enfouis-les sous la pierre de ton cœur et conserve-les jusqu'au jour où vous serez captives. (Elle promène Gôbo, lui parle, s'arrête par moments et reprend sa marche) Oui. Le temps est venu pour moi de quitter la terre. L'âge d'or a vécu, ma fille. Notre cité est cerclée de sang et l'orage approche. (Exibant l'une de ses deux hachettes). Tous ces nœuds que tu vois seront défaits. La femme tombera sous le joug de son double, l'homme. Oui, l'homme. (Un temps) Quand tu seras seule avec l'homme avec qui tu passeras la première nuit, observe bien sa nudité. À la lisière de sa prairie qui est à tous points semblable à la nôtre, tu découvriras un arbre sans feuillage. Il porte un fruit qui renferme deux fèves. Ne t'acharne pas sur le fruit. Tu tuerais l'homme. Caresse plutôt

[16] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 33-34.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

l'arbre. Il grandira et grossira subitement. À vue d'œil. Ne t'effraie pas. Couche-toi sur le dos. Amène ton double à s'allonger sur toi, de tout son long. Les tisons que tu portes là, sur ta poitrine, le brûleront d'un feu si doux qu'il roucoulera comme une colombe. Il s'abandonnera à toi. Engage alors son arbre dans ton sentier ; fais en sorte que lui-même lui imprime un rythme :
Haut-bas !
Haut-bas !
Haut-bas !
Tu verras. Ses yeux se révulseront et il s'oubliera dans une jouissance indicible. Quand tu le verras ainsi désarmé et à ta merci, ne le tue pas mais retiens que toi seule pourras l'envoûter de la sorte, chaque fois que tu le voudras, toi. Ce pouvoir, c'est l'arme nouvelle que vous laisse. Dis à toutes mes filles, le moment venu, qu'elles en fassent bon usage et qu'elles n'oublient jamais que nous sommes en guerre et que la paix des hommes ne sera jamais qu'une paix de dupes ! Quelques lunes plus tard, tu sentiras grossir ton ventre. Ne t'en épouvante pas. Je te dirai de quelles plantes tu devras te servir pour que l'être humain qui aura ainsi germé dans ton sein vienne sans encombre à la vie. (Un temps). Gôbo, la femme est un mystère. Elle est le mystère de la vie et c'est pourquoi jamais elle ne doit mépriser la vie ni cautionner ceux qui la détruisent crapuleusement ! Va… et reviens me voir demain, puis les autres jours. Le temps qui me reste à vivre si court qu'il me faut te parler maintenant. Chaque jour. (Elle lui prend la main gauche et lui place au poignet un admirable bracelet de bronze). Que ce signe t'inspire. Va ! »[17]

Si Mahié, maître initiateur du genre féminin, n'a formulé et dispensé ces enseignements que depuis le temps primordial, aujourd'hui, elle enseigne la femme depuis le sein de sa génitrice.

La structure dramaturgique servant de forme plastique à l'intrigue est tissée autour de tableaux qui abondent de façon exponentielle dans le texte. Si l'usage des "Tableaux" ne relève pas d'une innovation dramaturgique de Bottey Zadi Zaourou, leur nombre, par contre, surprend et devient une sorte d'entorse faite à la tradition théâtrale, et opère donc comme une révolution dramaturgique. Ce découpage répond sans doute à la volonté du dramaturge de rompre avec les modèles de création importés de l'Occident pour s'affirmer et marquer l'africanité de son écriture dramatique parce qu'il veut absolument accoucher d'une écriture dramatique qui soit aux antipodes de la tradition théâtrale. Par ce processus de différenciation ou de rupture, il entend montrer la nécessité de faire correspondre à une action dramatique singulière un découpage tout spécial.

[17] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 35-36.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

3 L'espace et les personnages

L'espace et les personnages constituent des composantes fondamentales du texte de théâtre et sont généralement donnés par les didascalies.

L'espace est une donnée à l'œuvre aussi bien dans le réel que dans la fiction. Autrement dit, si, dans la vie réelle, toute action humaine se déroule nécessairement et toujours dans un espace, il en est de même pour l'action dramatique. Au théâtre, il n'y a pas d'action sans espace parce que :

> « si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents »[18].

Celui-ci, relevant de l'inventivité du dramaturge et jouissant, par conséquent, d'une nature purement verbale, fonctionne comme le circonstant de l'action, son cadre d'accomplissement, c'est-à-dire le territoire d'évolution et d'épanouissement des personnages et le lieu de déploiement de leur « dire » et de leur « faire ». Ainsi, devient-il un produit d'écriture, c'est-à-dire un effet de texte, un opérateur de lisibilité mais aussi un élément essentiel de la « vraisemblabilité » du texte théâtral. En tant que figuration de l'espace référentiel et construction fictive fonctionnalisée ou finalisée qui fait système à l'intérieur du texte théâtral, l'espace confère au texte de théâtre l'apparence de vérité et l'impression de réalité car :

> « dans la mesure où le théâtre représente des activités humaines, l'espace théâtral sera le lieu de ces activités, lieu qui, de toute nécessité, aura un rapport (de mime ou distance) avec l'espace référentiel des actants humains »[19].

Inextricablement lié aux effets de représentativité, l'espace théâtral s'éloigne de l'espace référentiel par un travail de création, de stylisation et de symbolisation du dramaturge si bien que la dimension spatiale, dans le texte de théâtre, dépasse de loin la simple indication de lieu. Ce n'est que par cette médiation qu'il parvient à représenter l'espace référentiel et à renvoyer au contexte socioculturel sur lequel il est codé. En effet, il a un pouvoir de structuration qui lui permet de participer au fonctionnement et à la production de la signification du texte théâtral, ce qui lui confère une dimension à la fois idéologique et axiologique.

La spatialité dans *La guerre des femmes*, où se déploient les personnages, présente une double dimension à la fois terrestre et aquatique, c'est-à-dire qu'il y a, d'un côté, la terre et, de l'autre, la mer. Les personnages investissent ces deux espaces, passant dynamiquement et aisément de l'un à l'autre. Si le théâtre est d'abord et avant tout une représentation dans l'espace, force est de noter que, dans *La guerre des femmes*,

[18] Anne Ubersfeld, 1978, p. 152.
[19] Anne Ubersfeld, 1978, p. 152.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

l'un des deux espaces s'avère peu habituel, la mer. Elle est le lieu privilégié des déesses aquatiques comme Mamie Wata et ce sont elles qui permettent à toute personne ordinaire d'y accéder, et pour cause, c'est Mamie Wata qui a permis à Shéhérazade de descendre à sa demeure jusque dans les profondeurs maritimes. En fait, la mer constitue un type d'espace particulièrement problématique, c'est-à-dire pratiquement impossible à représenter sur scène. Or, l'espace théâtral est par essence destiné à la pratique de la mise en scène. Les indices spatiaux, dans *La guerre des femmes*, tels que les donnent les indications scéniques, montrent que les personnages évoluent dans deux espaces distincts mais de nature totalement différente, notamment la terre et la mer. Le tableau ci-dessous récapitule l'ensemble des indices spatiaux

NATURE DE L'ESPACE	INDICES SPATIAUX
ESPACE TERRESTRE	« le palais du Sultan Shariar » (p. 14), « au palais » (p. 16), « le palais » (p. 20), « au château » (p. 24), « au palais » (p. 26), « la jungle » (p. 29), « la cité des hommes » (p. 31), « la cité des femmes » (p. 33), « le palais » (p. 37), « au cœur de la forêt vierge, une clairière » (p. 39), « au palais » (p. 40), « la cité des hommes » (p. 42), « la cité des hommes », « au palais » (p. 46), « la cité des femmes » (p. 49), « la cité des femmes » (p. 50), « le palais » (p. 53), « le palais » (p. 57), « l'église » (p. 61), « le palais » (p. 64), « dans la ville » (p. 67),
ESPACE MARITIME	« vers la mer », « devant l'océan » (p. 18), « jusqu'à ma demeure », « profondeurs de la mer » (p. 19), « vers la mer » (p. 68)

Il ressort que, suivant les indices spatiaux, les personnages ont plus investi l'espace terrestre que celui de l'eau, c'est-à-dire l'action dramatique, dans son déroulement, a plus investi la terre par rapport à la mer. Autrement dit, en termes de pourcentage, elle s'est déroulée sur la terre à 95% et sur la mer à seulement 5%. La terre est ici le lieu privilégié du déroulement de l'action dramatique par rapport à la mer parce que l'être humain ne vit que sur terre et non dans l'eau. Toutefois, la mer occupe ici une place particulièrement irréductible et importante. Elle est non seulement la demeure des divinités aquatiques comme Mamie Wata, mais également le lieu de quête initiatique pour Shéhérazade. En effet, le Sultan Shariar, accusant sa femme de comploter contre lui, l'assassine et, ne pouvant contenir sa colère, prend une décision particulièrement tragique :

> « à compter de ce jour, chaque famille de mon royaume offre à chacune de mes nuits une fille jeune et belle. Toi, mon grand Vizir, organise-moi un mariage tous les matins. Le soir venu, je coucherai avec mon épouse du jour. Au lever du jour, je la ferai décapiter. Et il en sera ainsi tant que je serai assis sur le trône d'Arabie »[20]. Arriva le tour de la belle Shéhérazade

[20] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 14.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> d'entrer dans la couche du Sultan. Mais, « à peine couché, Shariar s'enfonce dans un sommeil qui en dit long sur ses fatigues de la journée. Shéhérazade que le sommeil a désertée après ce qu'elle vient d'entendre, profite de cette occasion inespérée pour fuir, au prix de mille précautions, vers la mer qui a prêté son beau rivage à la construction du palais Shariar »[21].

Dans sa fuite, elle se retrouve au bord de la mer où elle sollicite l'aide de Mamie Wata qui lui répond favorablement et descend avec elle jusque dans sa demeure au fond de la mer. Là-bas, Mamie Wata l'initie à la maîtrise et à l'usage des potentialités magiques du corps féminin au contact de l'homme et lui demande de rejoindre le palais :

> « tu es mon soleil d'avenir, Shéhérazade ; ma voix, ma main, mon regard. Tu ne peux demeurer plus longtemps ici. (Un temps). Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta passion féminine. Révèle-lui d'autres mondes, d'autres merveilles. […]. Et surtout, révèle-lui ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans nos veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir ».[22]

Après son initiation, Shéhérazade rejoint le Palais et la couche du Sultan Shariar. Elle met en application les enseignements de la reine des eaux et parvient à maîtriser, adoucir, assujettir et contenir la folie meurtrière du Sultan Shariar qui ne veut plus l'abandonner. Ainsi, la belle Shéhérazade a-t-elle sauvé sa vie mais également celle des autres filles du pays.

Dans *La guerre des femmes*, il s'opère toute une catégorisation de personnages fondée sur la complexité de leurs statuts et de leurs actions. En effet, il y a des personnages ordinaires qui réalisent des actes ordinaires mais aussi d'autres qui sont à la fois ordinaires et extraordinaires. Ceux-ci composent des actes qui s'inscrivent dans leur double nature. Les personnages ordinaires sont le Sultan Shariar, le Vizir, le peuple, les femmes (de la cité des femmes), les hommes (de la cité des hommes), le chasseur, Zouzou. Quant à ceux qui sont dotés d'une double nature, leur permettant d'accomplir des actions tant dans le réel que dans le surnaturel, ils ne sont qu'au nombre de trois, en particulier Mahié, Shéhérazade et Mamie Wata. En effet, Mahié est un personnage ordinaire parce qu'elle a dirigé la communauté des femmes et leur a fait subir d'importantes initiations. Toutefois, elle devient aussi surnaturelle dans la mesure où, lorsqu'après la mort de Zouzou les femmes ont décidé unilatéralement de rejoindre la cité des hommes, Mahié s'est volatilisée dans la nature, s'est rendue devant l'océan et a pris une dimension spirituelle en se métamorphosant, en Mamie Wata « pour renaître aux femmes dont elle savait que le sort après elle serait peu enviable »[23]. Mamie Wata, elle, est, dans la conception et la cosmogonie africaine, le génie ou la déesse des eaux. Elle est donc, par essence, un esprit, un génie, une divinité qui vit dans les profondeurs des eaux. Cependant, elle prend, par moment, une forme

[21] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 18.
[22] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 23.
[23] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 53.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

humaine et surtout féminine, c'est-à-dire se matérialise physiquement, en chair et en os, arrive dans le monde des vivants et communique avec les hommes. Ce qui en fait un être ordinaire. Elle avoue être, non pas « un personnage de conte mais un être de lumière »[24] et ajoute : « je suis Mamie Wata. Mahié, c'est moi. Zouzou, c'est encore moi. Je suis l'esprit de la femme et l'esprit de l'homme. C'est pourquoi je suis l'unité parfaite de chiffre 7 ; 7 = 1, Didiga ! »[25].

Quant à Shéhérazade, elle est l'une des belles filles du pays qui, à l'instar de bien d'autres filles, mariée au prince Shariar est destinée à être exécutée le lendemain au réveil comme l'exige la loi dudit prince. Mais, à peine couché, Shariar plonge dans un sommeil comateux. Alors, Shéhérazade, pour se dérober de la folie meurtrière du prince, disparaît discrètement du palais, se rend au bord de la mer et sollicite le secours de Mamie Wata. Celle-ci sort de l'eau, l'accueille et descend avec elle dans sa demeure souterraine. Là-bas, elle ouvre à Shéhérazade sa main pleine de connaissances. Non seulement elle lui enseigne le sens de la vie et des signes mais elle lui confie aussi une mission, celle de libérer la gente féminine du joug des hommes. Ainsi, lui dit-elle :

> *« tu es mon soleil d'avenir, Shéhérazade ; ma voix, ma main, mon regard. […]. Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta passion féminine. Révèle-lui d'autres mondes, d'autres merveilles. Parle-lui de l'Afrique-mère. Et surtout, révèle-lui ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans nos veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir. Rassure-toi. Ton récit touchera son cœur et nuit après nuit, tu lui voleras ta vie et la vie de toutes celles qu'il guette encore comme un guépard »*[26].

Ce séjour dans la demeure de Mamie Wata, c'est-à-dire dans les profondeurs de l'océan et le retour de Shéhérazade en font un être doté d'une dimension surnaturelle. Les personnages de *La guerre des femmes* sont donc à la fois ordinaires et mystérieux et évoluent dans un univers tout aussi normal et surnaturel.

4 La pertinence idéologique de la dramaturgie du mythe

Le mythe, une construction imaginaire, c'est-à-dire un ensemble de croyances et de représentations idéalisées, non consignées par l'histoire et transmises par la tradition, se déroule toujours dans un temps primordial et lointain, un temps hors de l'histoire. Le dictionnaire de la langue française des XIX^{e} et XX^{e} siècles, *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)*, le définit comme

> « un récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social ». Claude Lévi-Strauss ajoute qu'« un mythe se rapporte

[24] *Ibid*, p. 19.
[25] *Ibid*, p. 68-69.
[26] Bottey Zadi Zaourou, 2001, p. 23.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> toujours à des événements passés avant la création du monde […] ou […] pendant les premiers âges […] en tout cas […] il y a longtemps »[27].

En lien direct avec la structure religieuse et sociale de la société qui l'a forgé, il se veut explicatif des événements primordiaux et des phénomènes cosmiques ou sociaux, notamment l'origine du monde, de l'homme, de la faune et de la flore. Autrement dit, il traduit les réponses que les peuples apportent aux grandes questions insolubles. De nos jours, le mythe connaît une prospérité certaine grâce à la portée littéraire, particulièrement dramaturgique, qu'il prend sous la plume des auteurs au point qu'une véritable appropriation du mythe a lieu à travers le prisme des préoccupations contemporaines. C'est dans cette perspective que Bottey Zadi Zaourou a procédé à la théâtralisation du mythe de Mahié et de la légende de Shéhérazade dans *La guerre des femmes*. Cette théâtralisation prend diverses significations. En effet, le dramaturge n'entend pas simplement, à travers cette initiative, former et informer le lecteur-spectateur sur les questions relatives à l'origine de la société humaine et à la libération de la femme de la barbarie de l'homme mais surtout sortir de l'anonymat les valeurs culturelles ancestrales, les revaloriser et exprimer la maturité des dramaturges africains.

4.1 La réhabilitation et revalorisation du patrimoine culturel africain

L'Occident, par son processus d'expansion et de domination politique, économique et culturelle pratiqué en Afrique depuis des siècles, a provoqué, presque définitivement, l'effondrement des valeurs culturelles ancestrales, les langues maternelles y comprises. Devant ce qu'il convient d'appeler une véritable tragédie culturelle, Bottey Zadi Zaourou prend l'initiative d'éclairer les mentalités africaines pour une prise de conscience. Il réhabilite les traditions orales, notamment les mythes et les légendes, à travers le théâtre présenté comme le moyen de communication de masse mais aussi le « moyen le plus rapide de parler aux hommes »[28]. Ces ressources culturelles ancestrales sont menacées de disparition car

> « nos monuments à nous, écrit Alioune Diop, ce sont les traditions orales qui meurent avec les vieillards qui meurent, véhiculées par de multiples langues souvent imperméables les unes aux autres. Les autorités traditionnelles chez nous n'ont plus d'audience ni de moyens d'expression. Nos institutions subissent l'irruption agressive de la modernité. Nous sommes, dans le monde, un peuple fragile »[29].

La disparition, pour tout africain, de ce qui constitue ses racines intrinsèques, c'est-à-dire ses origines ancestrales, implique inéluctablement son acculturation mais aussi son hybridité.

C'est pour sauver les peuples africains de cet état de fait, empêcher qu'ils deviennent des étrangers sur la terre de leurs ancêtres que Zadi Zaourou théâtralise les mythes et légendes. Il entend, en effet,

[27] Claude Lévi-Strauss, 1974, p. 331.
[28] Jean-Michel Devésa, 1996, p. 163.
[29] Alpha Issouf Sow, 1977, p. 9.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « réactualiser la culture noire pour en assumer la permanence, pour qu'elle devienne une culture qui contribuerait à l'édification d'un ordre nouveau, d'un ordre révolutionnaire où la personnalité africaine pourrait s'épanouir »[30].

Zadi Zaourou pousse allègrement les peuples africains vers une sorte de « redéfinition de soi », c'est-à-dire il les invite à s'imprégner davantage de leurs sources culturelles ancestrales, à juguler l'aliénation culturelle pour enfin reconquérir leur personnalité, leur identité propre. Cette communion intime avec le monde des Ancêtres est une condition de reconstitution du passé avili, de réorientation du présent et de construction de l'avenir. Elle passe aussi par la reconquête de noms authentiques car

> « jadis, on nous vola nos noms ! Notre fierté ! Notre noblesse […] ! Pierre, Paul, Jacques, Toussaint ! Voilà les estampilles humiliantes dont on oblitéra nos noms de vérité. […], nos noms, puisque nous ne pouvons les arracher au passé, que ce soit à l'avenir ! […] C'est d'une nouvelle naissance, Messieurs, qu'il s'agit ! »[31].

4.2 L'expression de la maturité des dramaturges africains

La dramaturgie du mythe est un message fort que Bottey Zadi Zaourou adresse à l'Occident qui a, politiquement et intellectuellement, colonisé l'Afrique. Les dramaturges africains ont, par conséquent, toujours écrit le théâtre en suivant, à la lettre, les modèles de création théâtrale importés depuis l'Occident. Dans ce sens, ils perçoivent à travers ce conformisme littéraire ou dramaturgique une autre forme de colonisation, cette fois, d'ordre purement intellectuel ou littéraire. Alors, Zadi Zaourou, à l'instar de bien d'autres dramaturges africains avec lesquels il forme la deuxième génération, décide de mettre un terme à cette nouvelle colonisation dont ils considèrent être victimes. Contrairement à leurs prédécesseurs qui se sont contentés d'admettre cette hégémonie littéraire en vouant un respect scrupuleux aux modèles de création théâtrale d'origine occidentale, Zadi Zaourou et ses compagnons empruntent la voie de la rupture et de la transgression. En effet, en lieu et place des actes et scènes qui sont les grandes unités dramatiques de découpage ou de structuration du texte de théâtre, le dramaturge ivoirien prend ici le parti de la subversion, de la liberté et de l'innovation. Comme le souligne Jean-Marie Adiaffi, « la renaissance littéraire, en ce qui nous concerne, est la finalité ultime de nos recherches. Partir de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes »[32]. En effet, l'écriture dramatique de Zadi Zaourou plonge ses racines dans les arcanes du patrimoine africain en général et ivoirien en particulier. En outre, aux contes, légendes et mythes ivoiriens, il adjoint la légende de l'Arabie, en particulier la légende de Shéhérazade. Ainsi, il a décidé, avec ses pairs frondeurs de rompre avec la tradition théâtrale et de prendre certaines initiatives. Condamnant énergiquement toute forme de conformisme, ils choisissent

[30] Barthélémy Kotchy et Lilyan Kesteloot, 1993, p. 124.
[31] Aimé Césaire, 1963, p. 37.
[32] Jean-Marie Adiaffi, 1983, p. 20.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

d'écrire autrement le théâtre sous les tropiques. Pour eux, la liberté d'artiste ne peut s'accommoder de règles établies et fonctionnant comme des tabous paralysant l'expression de leur génie créateur. C'est pourquoi, pour jouir pleinement de la liberté de créateur, la liberté dramaturgique, Zadi Zaourou a plongé ses racines dans les arcanes des cultures et traditions africaines ancestrales. De cette aventure, il revient avec des mythes et légendes qu'il met en scène. Dans *La guerre des femmes*, preuve concrète de cette aventure dans les profondeurs abyssales du patrimoine culturel ancestral, il adapte les mythes et légendes au théâtre, c'est-à-dire les transpose dans un dispositif exclusivement théâtral. Cette initiative zadienne est consécutive au fait qu'il veut prouver aux Occidentaux que l'esclave a enfin gagné en maturité et en sagesse et qu'il a les aptitudes nécessaires de créer au même titre que le maître, voire mieux. Par conséquent, plus qu'une nécessité, il s'avère désormais indispensable qu'à la liberté politique acquise, doit suivre la liberté littéraire, notamment dramaturgique. Le mythe s'incarne ainsi dans les formes dramaturgiques africaines.

5 Conclusion

En définitive, l'adaptation du mythe au théâtre plonge le lecteur-spectateur dans un univers singulier où se déroulent des événements et où évoluent des personnages à caractère surnaturel à un temps totalement hors de l'histoire. La création de la société humaine par la cité des hommes et celle des femmes qui ignoraient l'existence de l'une et l'autre et la libération de la gente féminine de la cruauté des hommes constituent autant de faits découlant de cette théâtralisation du mythe. Cette belle initiative dramaturgique révèle la maturité des dramaturges africains, leur inventivité dramaturgique mais aussi leur liberté de créateurs libres. Ainsi, *La guerre des femmes*, une forme dramaturgique africaine, devient le lieu d'incarnation et de recyclage des mythes et ceux-ci, à leur tour, constituent une féconde source d'inspiration dramaturgique.

Bibliographie

ADIAFFi Jean-Marie, « Les maîtres de la parole », *Magazine littéraire* n° 195, 1983.

ALFRED Simon, *Le théâtre, le mythe et la psyché*, Éditions Esprit, Nouvelle série, N° . 338 (5), 1965), p. 818-823.

CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.

DEVESA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

CIORANESCU Alexandre, « Baroque et action dramatique : le dehors et le dedans », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne, 1967. DELMAS Christian, « Du mythe au XVIIe siècle », In Littératures classiques, hors-série, Mythe et histoire dans le théâtre classique, Hommage à Christian Delmas, 2002, pp. 23-31.

GALLAND Antoine, Les mille et une nuits, Paris, Veuve Desbleds, 1847.

KOTCHY Barthélémy et KESTELOOT Lilyan, Aimé Césaire : l'homme et l'œuvre, Paris, Présence Africaine, 1993.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

MAKOUTA MBOUKOU Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, NEA, 1980.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

MBOUOPDA David « Les œuvres de fiction des écrivains français d'Afrique noire et leurs titres », in *Ethiopiques* n° 79, Littérature, philosophie et art, 2ème semestre 2007.

SAÏD Suzanne, *Approches de la mythologie grecque. Lectures anciennes et modernes*, Paris, Belles Lettres, 1998.

SOW Alpha Issouf, « Prolégomènes », *Introduction à la culture africaine*, Paris, Unesco, Union Générale d'Éditions, 1977.

TRAORE Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978.

UMEZINWA Wilberforce A., *La Religion dans la littérature africaine. (Étude sur Mongo Beti, Benjamin Matip et Ferdinand Oyono*), Kinshasa, Presses Universitaires du Zaïre, 1978.

ZADI ZAOUROU Bottey, *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI, 2001.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973