



## LE THÉÂTRE DE BERNARD ZADI ZAOUROU : UNE « ÉCO-DRAMATURGIE » ?

Edwige GBOUABLE

Université Félix Houphouët-Boigny

[gbouable@yahoo.fr](mailto:gbouable@yahoo.fr)

### Résumé

Certaines pièces de Bernard Zadi Zaourou sont ce qu'on pourrait appeler « une éco-dramaturgie ». Alliant écologie et dramaturgie, ce concept réfère à un théâtre qui met en scène la nature et ses implications dans le mode de vie des Hommes. Dès lors, les catégories dramatiques constituent un véritable réceptacle écologique qui montre bien le rapport d'interdépendance entre les humains, la nature, les animaux et la planète. Dans les œuvres de Bernard Zadi Zaourou, la faune, la flore, les cours d'eau sont des espaces qui servent de refuge ainsi que de lieu d'initiation aux personnages. Ces éléments environnementaux jouent un rôle essentiel dans le jeu théâtral puisqu'ils déterminent le parcours des protagonistes principaux et impactent leurs actions. Une telle interconnexion suscite un nouveau champ lexical qui nourrit le discours théâtral et implémente chez le lecteur-spectateur une autre conception de la nature. Il s'ensuit des significations diverses qui traduisent l'importance de l'écologie dans le devenir des sociétés actuelles. Son intérêt, dans le théâtre de Bernard Zadi Zaourou, permet d'inscrire le dramaturge ivoirien parmi les agitateurs de conscience face à la grande cause écologique contemporaine, au « *plus grand défi de l'histoire de l'humanité* »<sup>1</sup>

**Mots clés :** écologie – dramaturgie – politique – poétique – critique

### Abstract

Some plays of Bernard Zadi Zaourou are what could be called " an eco-dramaturgy". Combining ecology and dramaturgy, this concept refers to a drama which depicts nature and its entailments in humans' lifestyle. From then on, the drama categories constitute a real ecologic container that shows an interdependence relationship between humans, nature, animals and the planet.

In Bernard Zadi Zaourou's works, fauna, flora, waters are spaces which serve as refuge as well as initiation places for characters. These environmental components play an essential role in the drama game for, they determine the path of the main protagonists and impact their actions. Such an interconnexion arouses a new lexical field that feeds the drama discourse and offers the reader-spectator another view about nature. It ensues various significations that reflect the importance of Ecology in the future of the current societies. Its interest in Bernard Zadi Zaourou's drama enables to enroll the Ivoirian playwright among the consciousness agitators towards the big contemporary ecologic issue, to " the highest challenge in the history of mankind.

**Keyword:** Ecology- dramaturgy- politic – poetic –critique

### Introduction

Etablie comme un élément important des politiques socio-économiques de ces dernières décennies, l'écologie gagne du terrain dans divers domaines scientifiques. L'on parle en littérature et dans les arts, d'écopoétique, d'écocritique

---

<sup>1</sup> Titre du dernier ouvrage de l'astrophysicien français Aurélin BARRAU, paru aux éditions Michel Lafon en mai 2019.

ou encore d'écosémiotique. Quelle que soit la terminologie, ces nouveaux concepts portent sur les interactions entre la littérature et l'environnement naturel de l'Homme, sur la manière dont la nature est représentée dans un texte donné. Le théâtre de Bernard Zadi Zaourou semble s'inscrire dans cette vague d'écritures écologiques. La faune, la flore, les cours d'eau constituent, au sein de ses œuvres, des cadres d'expérience inter-personnages. Ces éléments de la nature sont également des entités essentielles du jeu théâtral. Ils déterminent le parcours des principaux protagonistes et impactent ainsi leurs actions. Une telle prégnance de la nature donne à penser que le théâtre de Bernard Zadi Zaourou est une éco-dramaturgie. De cette hypothèse fondamentale, découle la problématique suivante : quelles sont les éléments caractéristiques de l'éco-dramaturgie chez Zadi Zaourou et quelles en sont les significations saillantes ? Celle-ci sera élucidée à la lueur d'un corpus de cinq pièces : *La tignasse*, *Kitanmadjo*, *La guerre des femmes*, *La termitière* et *La luciole*. L'approche dramaturgique, l'écocritique, l'écosémiotique serviront à y analyser l'écriture de la nature. Cette étude s'organise en trois axes : de l'« *écocriticism* » (William Rueckert, 1996, p. 107) à l'« éco-dramaturgie » : rappel et prolongement théorique (I), caractérisation et mise en drame de la nature (II) et dramatisation de la nature : significations et enjeux (III).

### 1. De l'« *écocriticism* » à l'« éco-dramaturgie » : rappel et prolongement théorique

L'éco-dramaturgie prend en cours le débat sur la représentation de la nature et ses implications dans le mode de vie des Hommes. C'est pourquoi, avant de définir ce concept et d'en préciser les contours, il est nécessaire de rappeler le contexte théorique dans lequel il émerge. Ces trois dernières décennies ont enregistré, en effet, la prégnance de l'écologie au sein des sciences sociales et naturelles. Il s'en est suivi un mouvement critique qui soulève clairement les questions liées aux différentes conceptions et aux modèles de relation entre l'Homme et la nature. Le point de départ de ce mouvement est l'« *écocriticism* », un terme employé pour la première fois par William Rueckert, dans son fameux article « *Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism* (cité dans Gabriel Vignola, 2017, p. 107). Il faut cependant attendre les années 1990 avant de voir se déployer une critique affirmant clairement son identité et ses intentions. Gabriel Vignola en fait la description :

L'année 1992 voit naître l'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE), suivie de la revue *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, lancée en 1993 par Patrick D. Murphy. Quelques années plus tard paraîtront deux ouvrages clés du corpus écocritique. L'un d'eux, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, édité en 1996 par Cheryl Glotfelty et Harold Fromm, est déjà porteur de la pluralité des fondements métaphysiques qui caractérise l'écocritique. (cité dans Gabriel Vignola, 2017, p. XVIII)

Il faut également noter l'ouvrage *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* de Lawrence Buell (1995), qui constitue l'un des principaux théoriciens de ce type d'étude. En effet, son livre constitue un véritable pilier de l'écocritique, non seulement parce qu'il semble qu'aucun ouvrage n'avait auparavant abordé la littérature dans une perspective écologique avec une telle ampleur, mais aussi parce que le livre de Buell a contribué à la reconnaissance du « *nature writing* » en tant que genre littéraire à part entière. Ce travail de pionnier a nourri certaines réflexions telles que celles de Pierre Schoentjes qui, soulignent Hicham-Stéphane Afeissa et Nonfiction (2015, para. 5), empruntent à Lawrence les remarques d'ordre théorique les plus intéressantes qui émaillent son ouvrage intitulé *Ce qui a lieu, essai d'écopoétique*. Depuis, l'écocritique (traduction française de la notion anglaise « *ecocriticism* ») suscite un intérêt croissant en tant que domaine de recherche des lettres et des études culturelles. L'écocritique problématise l'activité littéraire dans la perspective des modes de représentation de la nature ainsi que des rapports homme/environnement, tels qu'ils se trouvent exprimés par et dans les productions littéraires et artistiques. L'écocritique ne s'intéresse pas uniquement aux zones « naturelles ». Elle vise également des espaces moins évidents comme peuvent l'être la ville, la sphère privée, les espaces intérieurs et psychiques. Sans que l'on puisse à proprement parler de méthode en ce qui la concerne, l'écocritique constitue plutôt une approche thématique qui aborde les questions environnementales à l'aide d'outils et de modèles théoriques généraux empruntés aux études littéraires. Elle se prête donc aisément à un travail interdisciplinaire. Dans sa vision de cette approche, Lawrence Buell prône « *la re-conceptualisation des représentations textuelles qui favoriserait la reconnaissance de la double référentialité du texte littéraire : à la fois envers l'univers matériel (le monde) et l'univers discursif (le texte)* » (Gabriel Vignola, 2017, para. 8). Buell conçoit ce réajustement à partir d'une réflexion sur la mimésis, notamment « *la mimésis extérieure* »<sup>1</sup> (*Idem*) qui est l'articulation du paysage interne (projection qui se fait à l'intérieur d'un sujet) au paysage externe (celui que l'on voit). Une telle correspondance repose selon les termes de Lawrence Buell sur « *le savoir traditionnel non officiel auquel quelqu'un a été exposé* » (cité dans Gabriel Vignola, 2017, p. 94) c'est-à-dire sur une façon culturellement construite de lire et de comprendre les relations composant le paysage extérieur. Ainsi, pour Buell, l'écriture de la nature repose à la fois sur l'expérience individuelle du monde physique et sur les données culturelles qui donnent forme à cette expérience. L'acte d'écriture constitue, ici, un élément important de la représentation. Imprégné de la vie psychique, du positionnement idéologique et culturel de l'individu, il permet une mise en valeur des relations

---

<sup>1</sup> Ce concept est formulé à partir des notions de paysages externes et de paysages internes empruntés à Barry Lopez, un important théoricien du « *nature writing* » américain.

singulières avec l'environnement. Autant l'écocritique cherche à impacter par l'imaginaire littéraire des engagements écologiques, autant elle vise à saisir l'influence de l'écologie sur la culture, notamment littéraire. De ses réflexions, Buell ressort quatre critères pour définir le texte environnemental :

1. L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme une présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle;
2. L'intérêt humain n'est pas considéré comme le seul intérêt légitime;
3. La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte;
4. Une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte. (cité dans Hicham-Stéphane Afeissa et Nonfiction, 2015, para. 3)

S'inspirant de l'écocritique, Pierre Schoentjes écrit le premier essai d'écopoétique, pour pallier le déficit de ce type de critique littéraire en Europe, notamment en France, mais aussi pour l'adapter aux réalités européennes. La différence d'appellation rend compte aux dires de Hicham-Stéphane Afeissa et Nonfiction (2015, para. 2) :

de la façon dont la nature fait sens de part et d'autre de l'Atlantique : alors que les Américains conçoivent leur identité nationale en référence à la nature sauvage (la célèbre *wilderness*), les Européens voient plus volontiers dans leur environnement naturel un ensemble de paysages formant le poème de l'humanité, c'est-à-dire l'ensemble des lieux de leur séjour.

Contrairement à l'écocritique qui met l'accent sur l'engagement et les implications éthiques, voire politiques d'une description de la nature, l'écopoétique insiste sur la dimension esthétique de la représentation de la nature. Il s'agit de considérer l'écriture et la forme des textes comme une expression de la pensée écologique et une incitation à la faire évoluer. L'écopoétique vise à réorganiser les assises de la littérature pour lui permettre de représenter l'environnement par la complexité des structures linguistiques et le caractère composite de l'espace. L'on pourrait conclure à la suite des écopoéticiens que la valeur écologique d'un texte littéraire ne saurait être uniquement d'ordre thématique. Elle est avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique. L'écopoétique est une approche qui porte sur l'analyse de la mise en évocation de la nature, des techniques d'injection de l'écologie au sein de l'univers artistique. Il s'agit, en somme, de l'évaluation d'une poétique qui met les structures littéraires au service de la politique environnementale, de la cause écologique.

Au cours des dix dernières années, s'est aussi développée l'écosémiotique. S'appuyant sur la conception du signe de Charles Sanders Peirce et la théorie de l'*Umwelt*<sup>1</sup> de Jakob von Uexküll, cette autre approche écologique met en valeur le

---

<sup>1</sup> Concept clé de la biosémiotique qui renvoie au fait que chaque individu perçoit son environnement en fonction de ce qui lui est significatif, vital. Cf. Jakob Von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain*, trad. de l'allemand et annoté par C. Martin-Freville, Paris, Payot & Rivages, 2010 [1934], p. 33

rapport de continuité qui existe entre la culture et la nature. Celle-ci est ancrée dans une démarche fondamentalement liée à l'écologie scientifique qui permet de problématiser la question du langage, de la représentation et de la littérature différemment. Il s'agit d'une perspective inspirée des modèles de l'écologie, telle qu'elle se développe en sciences naturelles. Un tel travail de refondation passe, selon les écosémioticiens notamment Wendy Wheeler, par une remise en question du signe saussurien et une orientation vers des théories du signe compatible avec une conception écologique du monde. L'écosémiotique, en effet, insiste sur l'idée forte de Charles Sander Peirce selon laquelle « *l'univers entier est perfusé de signes. On y perçoit la dimension écologique du signe, car celui-ci est pensé comme un attribut non seulement de la communication humaine, mais de l'ensemble des formes de communication ayant cours dans la nature* » (cité dans Gabriel Vignola, 2017, § 5.448). Contrairement à Saussure, Peirce considère que le référent est partie prenante de tout signe, bien qu'un référent puisse parfois renvoyer à un concept abstrait ou imaginaire. Le caractère conventionnel d'un symbole ne peut être identifié à un arbitraire pur, puisqu'un symbole est nécessairement inscrit dans un processus évolutif dont il résulte. C'est ce processus qui lui confère son sens toujours lié de près ou de loin à une expérience du monde et de la réalité sociale qui l'a fait naître. La signification du signe, en fonction de son contexte, est en principe infinie puisqu'un signe a continuellement la capacité de renvoyer à un autre signe.

L'écosémiotique allie la conception peircienne du signe aux théories de la représentation du monde de Jakob von Uexküll. Celui-ci a élaboré le concept d'*Umwelt*, concept clé de la biosémiotique qui réfère « *au fait que chaque espèce, que chaque individu au sein de chaque espèce, perçoit son environnement en fonction de ce qui lui est significatif aux fins de sa survie et d'après les sens que lui confère son anatomie* » (cité dans Gabriel Vignola, 2017, p. 33). En effet, considéré dans une perspective écosémiotique, l'environnement social, culturel, émotionnel, affectif d'un humain est constitué, au même titre que son environnement physique, par un ensemble de signes. L'*Umwelt* est donc constitué par la perception spécifique à chaque individu en tant qu'espèce environnementale. C'est sur cette base que Wendy Wheeler propose d'invalider la dichotomie nature-culture : « *La nature et la culture, expliquent-elle, ne sont pas des choses séparées ; la culture est la façon dont la nature a évolué en nous.* » (cité dans Gabriel Vignola, 2017, p. 105). Signes linguistiques, nature et culture s'inscrivent dans un mouvement évolutif qui fait varier aussi bien la vision environnementale de l'homme que le langage pour l'exprimer.

Il en résulte que les théories nées des rapports de l'Homme à son environnement appréhendent la littérature comme un réceptacle d'éléments naturels que l'on analyse à partir de réalités intra-textuelles et extra-textuelles (constituées de données culturelle, biologique et psychique). L'objectif de ces approches littéraires est de mettre en avant le contenu écologique des textes et de parvenir *in fine*, par

l'esthétique et l'imagination, à une réinvention des interactions entre l'homme et la nature.

L'éco-dramaturgie est également un concept qui rend compte de la relation qui s'établit entre la littérature et l'environnement. Il traduit plus précisément le rapport et l'apport de l'art dramatique à la pensée écologique. Ce concept se saisit à partir de la notion même de dramaturgie. Celle-ci englobe à la fois les outils d'analyse des productions théâtrales et l'ensemble des techniques d'écriture, de mise en scène et de réception par lesquelles un auteur et ou un metteur en scène écrit une pièce ou crée un spectacle. L'éco-dramaturgie, dès lors, pourrait se définir de deux manières. Elle renvoie à une approche qui implique dans l'analyse des pièces, une dimension écologique. Les différentes catégories dramatiques qui constituent des voies d'entrée dans l'univers théâtral, sont saisies comme une projection, dans les créations, de ce que Buell appelle le « *paysage extérieur* ». Elles sont, en effet, les marques d'une esthétique de l'environnement qui entoure le dramaturge et sa production. Les langages verbaux et non verbaux de l'œuvre théâtrale sont étudiés dans l'optique de faire ressortir les valeurs ou le message écologique qu'ils renferment. Dès lors, la nature constitue une composante importante dans l'approche de la pièce de théâtre. Au sein d'une telle étude critique, l'analyste utilise des outils (propres à la dramaturgie), dans leur connexité avec la nature. L'étude dramaturgique se fait à partir des éléments environnementaux qu'offre le texte. Il s'agit, en somme, de lire le texte ou le spectacle d'un point de vue singulier, celui de la nature et d'en bousculer ainsi la réception convenue.

L'éco-dramaturgie est également perçue comme une technique particulière de montage, de construction d'une œuvre ou d'un spectacle théâtral. Les éléments constitutifs de l'écriture dramatique renvoient à des réalités environnementales. Leur fonctionnement est impulsé par une volonté écologique que le dramaturge met en avant et qu'il communique au lecteur-spectateur. Au niveau de la réception, se développent des mécanismes de monstration du « monde vert » qui impactent la lecture et la compréhension du public.

Dans le cadre de cette étude, l'éco-dramaturgie ne s'appréhende pas comme une forme d'analyse critique, une approche du texte dramatique. Elle est saisie comme un genre singulier d'écriture théâtrale qui rend compte d'un engagement, d'une vision du monde fondée sur l'intégration de comportements écologiques aux habitudes des humains. En clair, l'éco-dramaturgie renvoie à un ensemble de pièces qui fait de la nature, le cœur de l'histoire représentée et la matière de l'écriture dramatique. Celles-ci suscitent un autre type de lecteur-spectateur dont la perception se formate progressivement au goût écologique. L'éco-dramaturgie enrichit, dès lors, le débat sur l'écologie à travers les mécanismes de la mimésis que renferme le genre dramatique. Elle peut être saisie à la fois comme une

démarche analytique singulière et une poétique de l'écologie. En cela, l'éco-dramaturgie fait échos aux différentes théories qui émaillent la littérature dans ses rapports avec l'environnement.

Ces différents éléments théoriques ont permis d'avoir un aperçu de l'histoire des analyses critiques portant sur les liens existants entre littérature et écologie. Bien qu'ils présentent des dissemblances dans l'approche de la réalité environnementale, leurs objectifs restent cependant similaires : œuvrer à la circulation de la pensée écologique. L'on s'en servira pour voir comment les pièces de Bernard Zadi Zaourou représentent la nature et quelle vision écologique en ressort.

## 2. Caractérisation et mise en drame de la nature

La nature apparaît sous plusieurs aspects dans le théâtre de Bernard Zadi Zaourou.

Le premier élément caractéristique est un champ lexical qui traduit une forte présence des éléments environnementaux au sein des pièces. Il s'agit des lexèmes « *marigot* » (*La tignasse*, p. 15), « *océan* » et « *mer* » (*La guerre des femmes*, pp. 18, 68) qui relèvent du milieu aquatique. Dans *La luciole*, les éléments du firmament sont suffisamment évoqués. L'on a des mots comme « *étoiles, soleil, lune, éclairs, arc-en-ciel, luciole* ». L'on y trouve également le lexique de la végétation composé de : « *grotte, pré, forêt, fleurs* » (p. 5). *La guerre des femmes* convoque des phénomènes naturels, notamment « *les éclairs* » et « *le tonnerre* » (p. 28), signes d'un orage qui traduit l'atmosphère tendue dans la clairière où se trouvent Mahié et ses femmes. La faune est représentée à travers la présence de bêtes sauvages comme « *la panthère* » — que cherche à tuer un chasseur — et « *le gorille* » — à qui l'on offre une jeune vierge — (*La guerre des femmes*, p. 29), de « *grillons* » et de « *verres de terre* » qui servent de canal entre La dame et ses ancêtres, hommes du souterrain (*La luciole*, p. 6).

Ce champ lexical de la nature est renforcé par l'emploi de figures de style qui constituent une autre forme d'évocation de l'environnement. La personnification est une figure importante de la stylisation des éléments environnementaux. Elle se perçoit principalement à travers le dialogue entre les personnages et les composantes de la nature. En témoigne l'adresse « *d'une femme d'âge mûr* » au gorille tapi dans son gîte. La bête, indique la didascalie, « *répond par un grognement sourd et sort en trombe* » (*La guerre des femmes*, p. 29). La luciole, représentée (par une lampe tempête), sert de compagne et d'interlocutrice à la dame qui lui confie ses inquiétudes et ses amertumes :

La dame :-[...] Avoue quand même que c'est un peu fort, petite luciole. S'ils l'ont tué, qu'ils nous rendent au moins son corps pour que nous accomplissions les rites

nécessaires au repos de son âme. Il ne s'est quand même pas évaporé ! (*péniblement elle descend de la cime et parcourt le pré*).

La luciole :-.....

La dame :- Oui, oui c'est vrai, tu as parfaitement raison petite luciole. Ils l'ont bel et bien présenté à la télévision, ce soir-là, pour dire à tout le royaume qu'il était « un mauvais garnement, un subversif, un indiscipliné qui avait tramé avec un malfrat de son espèce, un complot pour attenter à la vie du Colonel régissant ».

La luciole :-.....

La dame :- Oui, oui...je me souviens. Il avait porté ce jour-là la belle chemise Pathé O' que je lui avais offert pour son anniversaire. Tu te souviens petite luciole ? Il avait aussi porté sa gourmette en or. (*La luciole*, p. 26)

Les plantes et les arbres, comme en témoigne Gondo, parlent. « *Ils disent leur propre nom et ce à quoi servent leurs écorces, leurs racines, leurs feuilles.* » (*La tignasse*, p. 17). La personnification est par moments doublée d'une comparaison qui accentue l'humanisation de la nature. C'est le cas dans le propos de Edjn qui s'assimile à la luciole dans *La tignasse* : « *je suis toujours un peu semblable à la luciole ; je porte sous l'aisselle ma propre lumière, ma petite provision de lumière.* » (p. 25). Les étoiles font partie de l'incipit de la pièce *Kitanmadjo*. Elles sont un personnage qui tient sa place dans la progression de l'histoire. Leur intervention apporte une solution au malaise que connaît le fils de l'homme. La didascalie à la page 100, indique que les étoiles, ayant compris la cause de cette souffrance, « *fredonnèrent le remède, l'unique remède au fils de l'ogre qui en fut profondément affecté. Partir. Il fallait qu'il parte, le fils de l'homme, l'ami si cher et malade d'inassouvis désirs* ».

La symbolique est également utilisée par le dramaturge pour mettre en scène la nature dans *La termitière*. Ce mot renvoie selon *Le petit robert* (1993, 2501) à « *un monticule de terre durcie, provenant des rejets de termites et percé de galeries ventilées* ». Bernard Zadi Zaourou procède à un travail d'encodage de ce signe linguistique pour lui donner une portée sémantique importante, mais aussi une fonction dramatique indéniable sur laquelle l'on reviendra. La termitière, comme l'explique l'auteur lui-même, représente dans sa pièce, un « *foyer symbolique* » (Bernard Zadi Zaourou, 2001, 137), c'est-à-dire, un ensemble de symboles qui varient du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> degré et qui enrichissent l'emploi métaphorique de la termitière. C'est dans le prologue qu'opère le processus de symbolisation :

[...] « Si la termitière vit  
 Qu'elle ajoute de la terre à la terre »  
 Signe  
 Car la voici  
 Nombri de la Terre-mère  
 Bouche de la Terre-mère  
 Narine et regard de la terre libérant une fois l'an sa légion d'éphémères  
 Termitière  
 Oh ! Route du ciel depuis l'ancêtre à la barbe frileuse  
 Echelle entre ciel et terre depuis les temps très anciens [...] .  
 (*La termitière*, p. 89)



La termitière, dans cette première partie du prologue, est une marque de fécondité, d'abondance et d'unité («*nombril de la terre*»). «*Echelle entre ciel et terre*», elle renvoie à une fusion totale de l'ésotérique et de l'exotérique, du sacré et du profane. Elle symbolise le savoir, le parfait équilibre entre les choses et les hommes. Dans la seconde partie du même prologue, la termitière connaît une autre transmutation sémantique. Ce bloc de terre est assimilé à Ouga le tyran qui confine le peuple dans l'indigence la plus absolue. Celui-ci en est le symbole:

Ouga fut donc transformé en termitière. Et c'est aux portes de la cité qu'elle germa la termitière invisible et mystérieuse. Sa permanence signifiait que la guerre de Ouga pouvait ressurgir à tout instant, que le ciel pouvait à nouveau périr de strangulation, que la main pouvait surgir de l'ombre à nouveau et frapper l'aïeul aussi bien que la fille pubère et anonyme. Aveuglement. (*La termitière*, p. 95).

Il en résulte que la termitière n'évoque plus un espace de fertilité et d'équilibre, mais plutôt le siège des forces destructrices. Elle est un signe de méconnaissance et de négation de l'épanouissement intellectuel. De la parfaite harmonie qu'elle incarnait, la termitière est devenue un élément de déstabilisation sociale, l'emblème de la violence : «*sa permanence signifiait que la guerre de Ouga pouvait ressurgir à tout instant. Que le ciel pouvait à nouveau périr de strangulation*». Cette dimension symbolique de la termitière lui vaut d'occuper, comme les autres éléments environnementaux sus-indiqués, une place importante dans le dispositif théâtral. En effet, la nature revêt plusieurs fonctions dramatiques. Elle fait partie du système des protagonistes et contribue à la progression de la fable. Dans *La termitière*, le bloc de terre prend la parole pour communiquer au néophyte, «*le secret de la désintégration*» du pouvoir malfaisant de Ouga. Ce discours venant de la nature impulse l'action dramatique. Il arme physiquement, spirituellement le néophyte désormais initié et change ainsi le cours de l'histoire. Fort des recommandations de la termitière et mû par la misère du peuple, l'initié affronte et terrasse Ouga. La termitière apparaît comme un «*stimuleur*» qui décuple les forces du héros et provoque le dénouement du conflit opposant les opprimés et le monarque tyran. La nature sert également de cadre à l'action dramatique. C'est dans les profondeurs de la jungle mystérieuse que le néophyte entame sa longue marche initiatique. Tout le deuxième tableau de la pièce rend compte des différentes péripéties traversées par le héros. Il y est aux prises avec des génies, des forces surnaturelles qui éprouvent son endurance et sa détermination. Cette quête menée au sein de la forêt détermine et impacte les autres actions du personnage. La nature est en outre un espace de ressourcement, de recharge d'énergie positive. Dans les fins fonds de l'océan, Shéhérazade reçoit les enseignements de Mamie Watta la sirène des eaux. Il s'agit du récit mythique de l'histoire des femmes que Shéhérazade doit conter à son geôlier pour l'attendrir et se soustraire de son courroux. L'océan, habité par la sirène des eaux (dans *La guerre des femmes*), tout comme la jungle (dans *La termitière*) sont des «*espaces laboratoires*» où les héros sont préparés, conditionnés à retourner la situation

dramatique initiale. « *L'essentiel de ma vie [dira le personnage éponyme], je l'ai passé en forêt au milieu des fauves et des génies [...]* » (Kitanmadjo, p.120). Le fils de l'ogre ajoute-t-il, « *m'a pris en grande amitié, et il m'a enseigné, tout le temps que j'ai vécu dans la forêt, les secrets de l'or, de la brousse et des génies* » (p. 129). Il s'agit également dans cette pièce, d'un séjour initiatique aux mystères de la nature. Kitanmadjo en ressort édifié. C'est un chasseur extraordinaire qui contribue par ses exploits à la prospérité de son village. Dans *La luciole*, le pré représente le cadre de vie de La dame. Elle a fait de la grotte sa demeure et des fleurs qui l'entourent ses interlocutrices. Ces « espace-natures » sont soumis dans leur mise en drame, à la double énonciation théâtrale : les didascalies et le dialogue. Dans la couche didascalique, les éléments environnementaux participent aux conditions d'énonciation du dialogue. Gondo, le guérisseur, et Esmel, le malade, échangent dans un coin de brousse, devant un marigot (*La Tignasse*, p. 15). Cette source d'eau capte leur attention et constitue par la suite l'objet de leur discours. En réalité, la nature constitue le fondement de la fable et, au-delà, celui de l'esthétique qui sous-tend cette mise en drame : « *Le didiga* ». Le « *didiga* », en effet, est un mot renvoyant originellement à un art particulier que pratiquaient les chasseurs en pays Bété<sup>1</sup>. Celui-ci est donc à la base, lié à la chasse ainsi qu'aux aventures mystérieuses, mystiques et épiques qui s'y rattachent. Bernard Zadi Zaourou (2001, p. 124) écrit à ce propos :

Les chasseurs, au cours des longues randonnées en forêt qui les tenaient éloignés du village durant des jours et des jours, couraient de multiples et redoutables aventures. Lorsqu'ils rentraient au village, ces héros qu'admirait le peuple parce qu'ils conjuraient la famine et symbolisaient le courage et l'abnégation, se plaisaient souvent à conter au public leurs merveilleuses épopées : corps à corps avec la jungle, course-poursuite, bras de fer avec la bête, victoires in extremis sur la mort etc...Et ils contaient aussi leurs propres métamorphoses et la métamorphose des êtres, des phénomènes et des choses, celle surtout des bêtes qu'ils traquaient.

Il en résulte que le *didiga* correspond aux récits poétiques de parties de chasse qui, loin de se réduire à la traque de gibiers, sont des moments de rencontre avec les univers de la nuit, de la faune et de la flore. Le *didiga* est donc adossé aux phénomènes naturels qui ont la particularité de dépasser l'entendement humain. Bernard Zadi Zaourou parlera, dans la version moderne de cet art, d'esthétique de l'impensable, c'est-à-dire de ce qui défie la raison. Cette écriture de l'inimaginable exprime la nature dans toutes ses composantes, toutes ses dimensions (mystique, symbolique, thérapeutique, poétique, initiatique) et traduit également les rapports de l'homme à la nature puisqu'elle met en scène des personnages dans un corps à corps avec leur environnement. Le *didiga* moderne est un art complexe qui, à l'image de la nature qu'il représente, a un caractère hétérogène. Il se compose de danse, musique, parole médiatisée, conte, légende, mythe ; toute chose rendant la structure des pièces difficile à cerner. A titre d'exemple, *La tignasse* est organisée

<sup>1</sup> Ethnie de Côte d'Ivoire localisée dans la région ouest du pays.

de façon externe, en tableau, tableau rythmique et système symbolique. Chaque élément de la structure tient un rôle dramaturgique bien précis et fonctionne comme un compartiment qui renferme une échappée de la vie quotidienne. L'auteur (1984, pp. 87-90) s'en explique dans la postface de l'œuvre :

[...] Le système symbolique traduit dans sa forme achevée l'idée maîtresse de l'auteur. Elle est par conséquent le noyau irréductible de l'œuvre, le socle sur lequel repose toute la pièce. [...]. Ce système n'est pas donné d'emblée. C'est un processus qui s'accomplit progressivement, à mesure de l'évolution dramatique de la pièce dont il constitue le moteur [...] Ce que j'appelle tableau constitue un moment de (ou des) récits qui entrent dans la composition de l'œuvre. [...] Et tous ces récits évoluent et interfèrent de tableau en tableau, assurant selon une autre logique la progression dramatique de l'œuvre. On le voit, le tableau dans ma terminologie, est fort différent du tableau rythmique. La tendance principale du premier est à la considération du signifié tandis que la tendance principale du second est la considération du signifiant, même si l'une ne nie pas les formes ni l'autre le sens.

Ce découpage iconoclaste de la pièce répond à une volonté de dire autrement les réalités humaines, notamment la nature qui en constitue un élément essentiel. Sa prépondérance dans les pièces de Bernard Zadi Zaourou et le choix de l'esthétique qui sous-tend sa mise en drame, sont révélateurs de la vision du dramaturge, mais surtout de l'importance qu'il accorde à la nature et des significations multiples qui en découlent.

### 3. Dramatisation de la nature : significations et enjeux

L'analyse des implications de la mise en drame des éléments environnementaux dans le théâtre de Bernard Zadi Zaourou prend en compte les paramètres culturels et idéologiques. En effet, la représentation de la nature n'est rien d'autre que la résultante de ce que Lopez et Buell appellent le « *paysage intérieur* » considéré sous l'angle « *d'une projection à l'intérieur d'une personne* » d'une partie du « *paysage extérieur* ». Jacob Von parle de l'*Umwelt*, c'est-à-dire de la perception singulière de la nature par un individu, en fonction de ce qui lui est vital. Dès lors, l'ensemble de signes que contient un texte donné correspond et même repose, comme le dit Buell, sur « *le savoir traditionnel non officiel auquel quelqu'un a été exposé* » (cité dans Gabriel Vignola, 2017, p. 94). En l'espèce, Bernard Zadi Zaourou s'est fortement imprégné des pratiques traditionnelles de sa sphère culturelle. Il a très tôt été à l'école de la culture bété où il a été éduqué par deux grands maîtres de la parole : d'abord, son oncle Bottey Zégbi Jean-Marie dit Jean-Marie III ; puis, par Gbazza Madou Dibéro<sup>1</sup>. Le dévouement de Bernard Zadi Zaourou pour la connaissance

<sup>1</sup> « Bottey Zégbi Jean-Marie, qui avait une solide connaissance du droit traditionnel, était sollicité dans tout le pays bété de Soubré pour rendre la justice. Bernard Zadi, dans sa tendre enfance, l'avait souvent accompagné dans ses déplacements. C'est lui qui a assuré son éducation de base en lui enseignant la langue, l'histoire et la géographie de la région. Mais c'est véritablement à partir de 1970, l'année où Bernard Zadi achève ses études universitaires et commence à enseigner à l'Université d'Abidjan, que cet oncle parachève sa formation à l'occasion de fréquentes rencontres. ». Cette initiation dont témoigne Bruno Gnahoulé Oupoh (dans *La littérature ivoirienne*, Paris-Abidjan, Karthala-CEDA, 2000, p. 262.) a développé selon Zadi

de la tradition s'accroît avec son statut de chercheur convaincu de l'apport des expériences anciennes à la compréhension des réalités actuelles. Sa représentation de la nature correspond ainsi à sa vision du monde et des différentes relations qui s'y tissent. Il la perçoit, en effet, de diverses manières. La nature est saisie comme un lieu d'initiation. C'est dans cet espace d'apprentissage que les personnages-héros tirent leur connaissance ainsi que la maîtrise de l'environnement humain et non humain qui les entoure. Ils y conversent avec les plantes, les consultent et reçoivent d'elles l'attitude à tenir, les solutions aux problèmes qui leur sont posés. La personnification de la nature (analysée plus haut) illustre bien sa capacité à transmettre ce qu'elle contient comme richesse. « *Prends donc cette toile rouge et la tunique que voici. Va ! Va !! Vaaa !* » (*La termitière*, p.106). Telles sont les recommandations de la termitière au néophyte qui « *abandonne les habits ordinaires dont il était vêtu, se couvre de la nouvelle tenue, s'incline une dernière fois devant la termitière, brandit sa canne et pousse un rugissement de joie et de triomphe. A partir de cet instant seulement, il est initié* » (p.106). Le bloc de terre joue ici le rôle du maître d'initiation. Il décide, après l'avoir enrichi de connaissances, de l'aptitude du héros à libérer le peuple des griffes du dictateur.

La nature est également perçue comme un espace sacré renfermant des forces surnaturelles qui s'interconnectent aux humains pour leur révéler la quintessence des choses de ce monde.

Elle est un réceptacle d'énergies positives et un lieu de ressourcement pour les personnages. En témoigne le sentiment de paix que ressent Esmel devant l'eau du marigot qui coule. Le cours d'eau lui procure un « *plaisir extraordinaire* ». Le bien-être de cet étudiant en médecine s'explique aussi par sa guérison obtenue avec les plantes médicinales. L'environnement non humain revêt ainsi les caractéristiques d'une officine dans laquelle l'homme trouve des remèdes en vue de garantir sa santé physique et psychologique. Gondo, le « *tradi-praticien* » qui a sauvé Esmel de l'empoisonnement et le Karamoko de sa paralysie, reconnaît les vertus de la nature. « *Ma main [confie-t-il] peut puiser dans cette forêt qui est notre pharmacie à nous autres pauvres gens et rendre la vie à l'enfant qui souffre, à la femme qui souffre, à l'homme qui souffre et même à vous, les blancs de la ville.* » (*La tignasse*, p. 17).

Il ressort, de ces tableaux qualitatifs de la nature, que l'espace non-humain revêt un intérêt certain que le dramaturge essaie de partager avec le lecteur-spectateur. Une telle représentation rend compte d'une vision du monde qui s'inscrit dans une perspective écologique. La nature ne représente pas qu'un cadre particulier chez l'écrivain Ivoirien. Elle fait partie intégrante de l'histoire des Hommes. La compatibilité entre l'humain et l'environnement sauvage que traduisent les pièces

---

Zaourou, son « *goût de la parole et [son] sens de la dialectique* ». Elle a même conditionné ses sujets de réflexion et ses choix esthétiques.

de Bernard Zadi Zaourou s'explique par l'idéologie culturelle de l'auteur. En tant qu'africain, le dramaturge conçoit son identité en référence au monde naturel qui l'inspire et féconde ses créations. En effet, Bernard Zadi Zaourou est fortement imprégné des pratiques ancestrales qui mettent la nature au cœur de l'existence humaine. Le choix de l'esthétique du didiga pour représenter la vie sauvage dans ses interactions avec l'Homme n'est pas fortuit. C'est une forme théâtrale qui est en adéquation avec la conceptualisation de l'environnement naturel que Buell saisit comme un « *processus plutôt que comme une constante* » (cité dans Hicham-Stéphane Afeissa et Nonfiction, 2015, para. 3). Autrement dit, avec le didiga, le lecteur-spectateur est amené à revoir son appréhension du monde sauvage et à l'intégrer dans ses projets socio-économiques. Tout dans cette pratique scénique endogène à la culture bété renvoie à une prise de conscience de ce qui constitue l'écosystème du vivant. Les végétaux, la faune, les cours d'eau, le firmament et les objets sont pleins de vie et impactent le monde humain. L'on comprend mieux la réaction d'Esmel, l'étudiant en médecine dans *La tignasse*. Le contact avec le village et les plantes qui ont contribué à le guérir, a changé son approche des pratiques anciennes fondées sur l'utilisation des éléments de la nature. Esmel prend conscience de la richesse et de l'importance des plantes pour le développement des sociétés :

Esmel (*en lui-même*).— La forêt, une pharmacie... (*un temps*) — C'est tellement vrai ! (*vivement*) Mais pourquoi le pays n'a-t-il jamais pensé à une chose pourtant si évidente. Un trésor, cette forêt..., pour notre science médicale ! (p. 7)

Sa mue est d'autant plus totale qu'il rejette le serment d'Hypocrate à la prise de la toge, au profit de l'« *éthique de GONDO, le médecin paysan [qui lui] impose notamment de ne jamais spéculer sur la santé du patient pour s'enrichir, la vie de l'homme étant sacrée et toujours plus désirable que toute fortune* » (p. 61)

Il ressort de ces propos, des valeurs humanistes qui exigent aussi bien le respect de la vie humaine que celui de la nature. Le sens que revêt le monde non-humain chez Bernard Zadi Zaourou oblige l'Homme à plus de responsabilité dans sa relation avec son environnement. Cet auteur incite à travers sa politique scripturale, à repenser les mécanismes de dramatisation de la nature, en vue d'un impact important sur les lecteur-spectateurs.

## Conclusion

Le théâtre de Bernard Zadi Zaourou répond aux critères de définition du texte écologique perçue à travers les différentes éco-théories. Premièrement, l'environnement non humain est fortement présent comme cadre de vie et d'action des personnages, comme réalité linguistique et élément du dispositif dramaturgique. Deuxièmement, les différentes significations que prend la nature chez l'écrivain Ivoirien traduisent une fusion entre la vie sauvage et l'existence

humaine. Dès lors, la nature devient aussi importante que les hommes qui la côtoient. Troisièmement, la valeur éthique des pièces engage la responsabilité de l'homme dans le traitement des éléments environnementaux.

Au total, la production dramatique de Bernard Zadi Zaourou constitue une éco-dramaturgie du bien-être pour répondre à ce qu'Aurélien Barrau appelle « *le plus grand défi de l'histoire de l'humanité* »<sup>1</sup>. Cela fait du dramaturge ivoirien, l'une des figures de proue de la révolution écologique et sociale nécessaire à la survie de la planète.

## Bibliographie

### Corpus

- Zadi, Z. B. (1984). *La tignasse suivi de Kitanmadjo (drame)*. Abidjan : CEDA.  
Zadi, Z. B. (2001). *La guerre des Femmes suivi de La termitière*. Abidjan : NEI.  
Zadi, Z. B. (2009). *La luciole*. Abidjan : NEI/CEDA.

### Livres

- Barrau, A. (2019). *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité. Face à la catastrophe écologique et sociale*. Paris : Éditions Michel Lafon.  
.Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.  
Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject Éditions.  
UEXKÜLL J. V. (2010)[1934], *Milieu animal et milieu humain*, trad. de l'allemand et annoté par C. Martin-Freville, Paris, Payot & Rivages.

### Articles et thèse

- Hicham, S. A. et Nonfiction, « À la découverte de l'écopoétique, étude de la relation entre littérature et environnement naturel » retrieved from [www.slate.fr/story/101/231/decouverte-ecopoetique](http://www.slate.fr/story/101/231/decouverte-ecopoetique)  
Rueckert, W. (1996). « Literature and Ecology » in C. Glotfelty & H. Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press.

---

<sup>1</sup> Titre du dernier ouvrage de l'astrophysicien français Aurélin BARRAU, paru aux éditions Michel Lafon en mai 2019.

- Vignola, G. (2017), « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature » in *Sémiotique et écologie, Revue d'exploration sémiotique*, n° 5  
retrieved from <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique>.
- Wheeler, W. (2006), « Figures in a Landscape: Biosemiotics and the Ecological evolution of Cultural Activity », *L'Esprit Créateur*, vol. 46, no 2.
- Zadiz, B. (1982), *La parole poétique dans la poésie négro-africaine*. Thèse de doctorat d'État, Université de Strasbourg.