



ASPECTS DE L'ESPACE-CORPS DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE DIDIGA DE ZADI ZAOUROU

Sotchénou Polycarpe MONTCHO GOKOUNON

polycarpemontchogokounon@gmail.com

Université d'Abomey-Calavi, Benin

RÉSUMÉ

En choisissant d'étudier quelques aspects de l'espace-corps dans l'œuvre dramatique didiga de Zadi Zaourou, on a comme objectif de décrypter les types de discours que distille le traitement du corps des personnages dans le théâtre initiatique de l'auteur, notamment dans les pièces intitulées *L'œil*, *La Termitière* et *La guerre des femmes*. Globalement, l'espace-corps connaît divers traitements dans le corpus. Il y est perçu, selon le cas, comme un espace de gaieté, un symbole de domination, une matrice de l'expression du fantastique et du merveilleux. En tant qu'espace de gaieté et matrice de l'expression du merveilleux, l'espace-corps dans le didiga illustre le concept d'eucorpographie défini comme « toute esthétique du corps qui l'offre sur un jour radieux, plaisant, charmant, heureux. » Mais lorsqu'il est perçu comme symbole de domination et matrice de l'expression du fantastique, l'espace-corps dans le didiga fait penser au concept de dyscorpographie entendu comme « l'écriture du corps qui en révèle les distorsions, le malaise, la corrosion. » L'étude est faite suivant une démarche essentiellement basée sur la sociocritique et l'analyse du discours.

Mots-clés : espace-corps ; sociocritique ; analyse du discours ; eucorpographie ; dyscorpographie.

ABSTRACT

By choosing to study some aspects of body-space in the didiga dramatic work of Zadi Zaourou, we aim to decipher the types of discourse distilled by the body treatment of the characters in the author's initiatory theater, particularly in plays entitled *L'œil*, *La Termitière* and *La guerre des femmes*. Overall, the space-body experiences various treatments in the corpus. It is perceived there, depending on the case, as a space of gaiety, a symbol of domination, a matrix of the expression of the fantastic and the marvellous. As a space of joy and matrix of the expression of the marvellous, the space-body in the didiga illustrates the concept of eucorpography defined as "any aesthetics of the body which offers it on a radiant, pleasant, charming day, happy". But when it is perceived as a symbol of domination and matrix of the expression of the fantastic, the space-body in the didiga is reminiscent of the concept of dyscorpography understood as "the writing of the body which reveals its distortions, the malaise, corrosion". The study is carried out following an approach essentially based on socio-criticism and discourse analysis.

Keywords: space-body; sociocriticism; discourse analysis; eucorpography; dyscorpography.

INTRODUCTION

L'œuvre dramatique didiga de Zadi Zaourou apparaît globalement comme un art de la parole : la parole articulée (proférée), la parole du corps, la parole des instruments traditionnels de musique et la parole des lumières. Bien que ces quatre modes d'expression de la parole soient complémentaires dans l'univers du didiga, nous

estimons qu'il est possible d'appréhender chacune d'elles de façon spécifique pour en révéler les mécanismes d'élaboration ainsi que l'esthétique. C'est pourquoi, dans la présente étude, nous nous intéressons singulièrement au « *corps (...) considéré comme un texte invitant à son propre déchiffrement* » (Tossou, 2019, p.47) dans les pièces intitulées *L'œil* (Zadi Zaourou, 1983, pp.65-122), *La guerre des femmes* et *La Termitière* (Zadi Zaourou, 2001, 122p.). Car, dans ces pièces, « *l'espace-corps se propose comme un tableau scriptural générateur d'informations-adjuvant à l'appréhension de l'idéologie globale de la fiction prétexte.* » (Tossou, 2019, p.45). Sous quels aspects apparaît donc l'espace-corps dans l'œuvre dramatique didiga de Zadi Zaourou ?

L'analyse corpologique que nous faisons ici a pour objectif de décrypter les types de discours que distille le traitement du corps des personnages dans le théâtre initiatique de l'auteur, notamment dans les pièces intitulées *L'œil*, *La Termitière* et *La guerre des femmes*. Elle s'articule autour de deux axes dont le premier décrypte le corps en tant qu'espace de gaieté et symbole de domination dans le corpus. Le second axe se resserre autour de l'expression du fantastique et du merveilleux à travers l'espace-corps des personnages dans l'univers du didiga. L'ensemble de la réflexion s'adosse à la sociocritique et à l'analyse du discours.

1. Le corps comme espace de gaieté et symbole de domination dans la dramaturgie didiga de Zadi Zaourou

Dans l'univers du didiga, l'espace-corps des personnages connaît un traitement pluriel. Tantôt, cette entité apparaît sous un jour heureux, charmant et plaisant, donnant à voir les personnages exulter ; tantôt, elle les révèle dans un rapport de maître à esclave, donc de domination. La présente section argumentative décrypte ces deux aspects du traitement de l'espace-corps dans le corpus.

1.1. Le corps : espace de gaieté dans le corpus

Dans l'œuvre dramatique didiga de Zadi Zaourou, l'espace-corps se perçoit parfois comme le support d'un message comique, divertissant et apaisant. Cela se justifie par les prosopographies – « *description de l'apparence extérieure d'un personnage* » (Hamon, cité par Tossou, 2019, p.71) – présentes dans les pièces et par les gestes suggestifs des corps engagés dans des mouvements, dans des élans rythmiques pour révéler ces corps dans une dimension singulièrement envoûtante.

Dans la pièce intitulée *L'œil*, c'est chez les personnages de Django et de Gringo que la parole du corps exprimée de façon ordinaire se cristallise dans le registre comique en raison de son caractère essentiellement ludique. Ainsi, à l'idée de gagner cinq cent mille francs CFA, qu'il présente sur fond d'hyperbole comme cinq millions, s'il trouve un œil humain à Sôgôma Sangui, Django s'isole et prête tout son corps à l'émission de parole comique. En effet, « *assis sur une hauteur* » (Zadi Zaourou, 1983,

p.86) au départ, et chantant, « *il descend de son promontoire et marche comme un dur du Texas* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87), « *se recroqueville de plaisir* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87) et « *marche, rêveur, fait soudain volte-face comme le font les durs des « Western » pour tirer au pistolet. Lentement, il regagne son promontoire.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87). Comme pour renchérir le discours comique de son corps, « *il redescend. Même démarche. Même gueule de dur.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87). Alors, « *très lentement, il regagne son promontoire en sifflant le chant d'Eddie Constantine, s'y installe et attend, le coude droit appuyé sur le genou, la main droite tenant le menton.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87). En ce moment précis, « *entre Gringo, son compagnon de toujours, son lieutenant, son partenaire des jeux impossibles...* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87). À présent, « *Django se lève, marche au-devant de son ami, lui tend la main et l'aide à se hisser sur le promontoire où il l'attendait.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87). Enfin, « *leurs mains claquent l'une contre l'autre ; c'est leur manière à eux de se saluer.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.87).

Comme on le constate, le discours produit par les corps de Django et de Gringo assure une fonction comique de l'ordre de la catharsis et vise à distraire le lecteur/spectateur de la pièce, car Sôgôma Sangui vient d'affecter désagréablement la psychologie du lecteur de par l'affectation punitive de Gounougo et la radiation pathétique de Koffi Kan de la fonction publique. À l'analyse, ce discours des corps s'inscrit dans un registre familier, dans le champ des actions ordinaires relevant de la banalité quotidienne, notamment avec les montées et les descentes de Django sur le « *promontoire* »/du « *promontoire* », avec le « *plaisir* » qu'il éprouve dans ce jeu enfantin, « *en sifflant le chant d'Eddie Constantine* » et en claquant finalement ses mains contre celles de Gringo en guise de salutations presque vulgaires. De fait, la parole de l'espace-corps chez Django et Gringo dans la pièce intitulée *L'œil* illustre le concept d'« *eucorpographie* » proposé par Okri Pascal Tossou et défini par lui-même comme « *toute esthétique du corps qui l'offre sur un jour radieux, plaisant, charmant, heureux.* » (2019, p.59). Dans les pages suivantes de la pièce, le claquement des mains des deux jeunes hommes « *des faubourgs populeux* » (Zadi Zaourou, 1983, p.86) fonctionne comme un refrain qui traduit leur joie de gagner la somme d'argent proposée par Sôgôma Sangui à celui qui lui aura trouvé « *l'œil d'un bonhomme vivant, bien vivant, pour le planter dans le trou de l'autre.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.89). Ainsi : « *Ils claquent à nouveau des mains, se lèvent, descendent du promontoire.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.88). « *Django éclate de rire et force le sourire de Gringo.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.89). « *Ils claquent leurs mains l'une contre l'autre. C'est le contrat. Ils remontent sur le promontoire et se tiennent un instant dans une attitude de profonde réflexion.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.90). « *Leurs mains claquent, l'une contre l'autre.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.91). « *Gringo approuve de la tête.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.91). « *Leurs mains claquent, l'une contre l'autre.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.91). « *Django, riant très malicieusement.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.91). « *Leurs mains claquent l'une contre l'autre. Ils se séparent*

cependant que monte progressivement le chant des Cangaceiros. » (Zadi Zaourou, 1983, p.92).

On le voit, Django et Gringo sont dans une joie manifeste, dans une humeur riante parce qu'ils sont dans les bonnes grâces de Sôgôma Sangui qui les envoie en mission, celle de lui trouver « *l'œil d'un bonhomme vivant, bien vivant, pour le planter dans le trou de l'autre.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.89). Mais la corpographie dans le corpus n'offre pas seulement l'espace-corps sous un jour heureux. Elle le présente également comme une entité de domination qui écrase les sujets dominés, si bien qu'on a tendance à établir un rapport de maître à esclave entre l'espace-corps des tyrans et celui des victimes du pouvoir tyrannique.

1.2. Le corps : symbole de domination dans le corpus

Dans la pièce intitulée *L'œil*, dès le tableau I, la parole du corps commence à s'exprimer de façon ordinaire comme symbole de servitude à travers les didascalies expressives –qui invitent le lecteur à « *découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre* » (Molière, cité par Pruner, 2017, p.18). Ainsi, lorsque Sôgôma Sangui, irrité, ordonne à son planton, Séri, de lui faire venir ses deux chauffeurs, « *Séri s'incline légèrement et sort.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.69). La légère inclination de Séri, un simple employé subalterne, n'est qu'un mouvement automatique et spontané de son corps pour exprimer, comme il est de coutume dans les sociétés traditionnelles africaines, son sentiment de respect envers Sôgôma Sangui, le gouverneur régional à qui il a l'obligation d'accorder une considération admirative en raison des pouvoirs politique, économique et juridique qui lui sont conférés par le roi Tieffimba. La parole du corps comme symbole de soumission dans *L'œil* se lit également chez Gounougo et Koffi Kan, les chauffeurs victimes de la colère de l'autorité régionale.

En effet, en dépit de l'affectation punitive que notifie Sôgôma Sangui à Gounougo sur un ton martial mêlé de défi et d'injures – « *ta gueule!* », « *tu es un fumiste, Gounougo... un fumiste* », « *un voyou* » (Zadi Zaourou, 1983, p.69 et p.70) –, le chauffeur se montre « *obséquieux* » (Zadi Zaourou, 1983, p.69), puis « *se résigne et sort* » (Zadi Zaourou, 1983, p.70). Comme le suggère le signifiant « *obséquieux* », l'expression du respect à travers la parole du corps chez le chauffeur Gounougo est poussée à l'extrême et semble traduire la mainmise du gouverneur sur ce personnage symbolique qui a dû accepter, sans résister, la décision de son « *maître* », malgré son caractère désagréable et, au fond, surprenant. Après Gounougo, c'est Koffi Kan qui fait parler son corps dans une simplicité ordinaire devant le destinataire unique : Sôgôma Sangui. Koffi Kan, comme un bon enfant de cœur, a les « *bras croisés sur la poitrine, lisant son destin sur le visage du maître.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.70). Ensuite, « *le désespoir se lit sur son visage* » (Zadi Zaourou, 1983, p.70), mais il « *ne bouge pas* » (Zadi Zaourou, 1983, p.71), et les deux « *se foudroient du regard.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.71). Enfin, « *Koffi Kan fait une moue dédaigneuse et sort après avoir adressé à son chef un*

long « *tchrô...lo...ô... » » (Zadi Zaourou, 1983, p.71). La didascalie expressive précise que « *la colère le gagne.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.71). Toutefois, pendant longtemps devant Sôgôma Sangui, Koffi Kan fait preuve de retenue, de maîtrise de soi et de respect à travers tout le discours que produit son corps, car, on s'en souvient, il a les « *bras croisés* » comme le fait un jeune apprenant docile devant son maître/professeur, ou comme le fait un néophyte devant son maître d'initiation.*

Par ailleurs, le visage de Koffi Kan dans ce contexte se perçoit comme l'expression d'« *une parole angoissante* » (Zadi Zaourou, 2001, p.131) provoquée par la rude pression et menace de Sôgôma Sangui sur le chauffeur puisque, dans ce visage, « *le désespoir se lit* », en témoigne la « *moue dédaigneuse* » qu'il fait et qui est accompagnée du « long « *tchrô...lo...ô... » » avant sa sortie. Autant d'indices qui cristallisent la parole du corps dans *L'œil* dans le champ de la domination, du rapport de maître à esclave. Les mouvements du corps de Sôgôma Sangui lui-même dans le passage suivant l'illustrent bien :*

Sôgôma Sangui rumine sa colère et se calme peu à peu. Toutes les minutes, il jette un coup d'œil à sa montre. (...) Il se lève, ajuste sa veste et regarde sa montre à nouveau. À ce moment, on frappe à la porte. Sôgôma Sangui regarde encore sa montre, marche vers la porte et l'ouvre. Ses collaborateurs entrent, tous dignement vêtus. Ils le saluent très respectueusement: « Monsieur le gouverneur... » (Zadi Zaourou, 1983, pp.71-72).

Lu sous un angle psychanalytique, l'ensemble de la parole du corps de Sôgôma Sangui avant l'ouverture de la porte trahit le dérèglement des sens de l'autorité régionale qui, ne sachant plus à quel saint se vouer, « *rumine sa colère* ». Cette parenthèse de l'effolement de Sôgôma Sangui se manifeste par le regard très fréquent qu'il a sur son horloge : « *Toutes les minutes, il jette un coup d'œil à sa montre.* » C'est dire que, le temps qui passe ne passe plus véritablement dans son imaginaire. Et comme pour chasser l'ennui, les paroles de son corps s'accumulent suivant un rythme ternaire et se présentent dans la didascalie expressive comme une hypotypose marquée par la juxtaposition et la coordination de courtes propositions indépendantes : « *Il se lève, ajuste sa veste et regarde sa montre à nouveau.* » ; « *Sôgôma Sangui regarde encore sa montre, marche vers la porte et l'ouvre.* »

Chez Sôgôma Sangui donc, la parole du corps comme symbole de domination est essentiellement ancrée dans le registre de la parole angoissante. À preuve, un peu plus loin dans la pièce, pendant qu'il reçoit un appel téléphonique, son corps produit spontanément et automatiquement un discours qui témoigne de sa colère, en tant que « *maître* », contre l'interlocuteur : « *il fronce les sourcils* » (Zadi Zaourou, 1983, p.74), « *extrêmement ennuyé* » (Zadi Zaourou, 1983, p.74), « *il raccroche nerveusement* » (Zadi Zaourou, 1983, p.74), « *pas du tout content* » (Zadi Zaourou, 1983, p.74), « *il se lève néanmoins et va répondre assez sèchement* » (Zadi Zaourou, 1983, p.75), « *il raccroche brutalement* » (Zadi Zaourou, 1983, p.75), « *il allume un cigare nerveusement* » (Zadi Zaourou, 1983, p.76), « *le téléphone sonne. Il se lève rageusement et va répondre.* » (Zadi

Zaourou, 1983, p.76), « *avec arrogance* » (Zadi Zaourou, 1983, p.76), « *Il tient sa tête entre ses mains. Pensif.* » (Zadi Zaourou, 1983, p.77).

En synthèse, l'espace-corps dans la pièce intitulée *L'œil* apparaît, d'une part, comme une entité de gaieté. D'autre part, il est perçu comme un symbole de domination chez le gouverneur régional qui en abuse pour écraser les autres personnages. S'il en est ainsi, le traitement de l'espace-corps dans la dramaturgie didiga fait penser au fantastique et au merveilleux.

2. L'espace-corps : matrice de l'expression du fantastique et du merveilleux dans la dramaturgie didiga

On sait bien avec Tzvetan Todorov que, pour parler de fantastique dans une œuvre littéraire, « *il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.* » (1970, p.37). Le corpus qui fait l'objet du présent travail de recherche offre donc l'occasion d'étudier le fantastique à travers l'espace-corps en ce sens que c'est le monde quotidien où nous vivons qui y est représenté, symboliquement.

2.1. Le fantastique à travers la parole du corps dans le didiga

Dans *La Termitière*, l'espace-corps des présumés fossoyeurs du pouvoir tyrannique subit un traitement macabre qui crée une atmosphère lugubre suscitant divers sentiments et impressions chez le lecteur et les personnages : la peur, l'hésitation, le malaise, le scandale, la déchirure, le mystère, l'inexplicable, l'inadmissible. Car, « *Ouga-la-main-de-fer, Woudigô le dévoreur de cerveaux, deux redoutables esprits qui protègent le monarque* » (Zadi Zaourou, 2001, p.77), agissent dans la cour royale comme des personnages fantastiques. De par les actes funèbres concordants et complémentaires qu'ils posent, on peut dire que, dans cette pièce, le pouvoir politique est dirigé par un monstre à trois têtes. La main d'Ouga, le double du monarque, est une « *main d'effroi* » (Zadi Zaourou, 2001, p.95) qui frappe et tue « *quand elle voulait, n'importe où et qui elle voulait.* » (Zadi Zaourou, 2001, p.95). La conjonction de subordination « *quand* » situe les meurtres d'Ouga dans un temps indéfini, ce qui signifie que, de jour comme de nuit, il est à l'œuvre pour mettre fin à des vies humaines. La locution adverbiale « *n'importe où* » laisse comprendre qu'au-delà de la cour royale qui est son domaine d'actions privilégié, il n'est point d'espace dans le royaume où la main d'effroi d'Ouga ne passe et n'assassine. La preuve, lorsque dans la pénombre du sous-bois, l'Initié découvre « *des tâches suspectes sur le sol* » (Zadi Zaourou, 2001, p.117), « *du sang !* », le sang d'« *une toute jeune fille* » (Zadi Zaourou, 2001, p.117) fraîchement abattue par Ouga, et pousse « *un gémissement rauque de rage* » (Zadi Zaourou, 2001, p.117), « *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. » (Zadi Zaourou, 2001, p.117).

Le fantastique réside, ici, dans l'action mystérieuse de la main d'Ouga qui sème au sein du peuple la panique, le désordre inexplicable et incompatible avec la tranquillité habituelle d'antan ; un peuple devenu « *peuple de zombis* » (Zadi Zaourou, 2001, p.112), contrairement à ce qu'il était au début de la pièce où, hommes et femmes vivent dans l'harmonie, la joie, la paix et la quiétude.

En dehors d'Ouga qui est un esprit de l'ordre diabolique, il y a Woudigô dont la physionomie et les actes de terreur trahissent aussi le fantastique dans *La Termitière*. Il a un pouvoir surnaturel qui lui permet de transformer les victimes à exécuter en zombis. Vêtu « *de peau de civette et de pendeloques de perles* » (Zadi Zaourou, 2001, p.109), il pratique, lui, « *l'envoûtement* » (Zadi Zaourou, 2001, p.109) et l'« *hypnose* » (Zadi Zaourou, 2001, p.109) dans la cour royale. En s'affublant de la « *peau de civette* », Woudigô s'assimile à ce mammifère carnivore pour nuire aux présumés fossoyeurs du triumvirat. Il accomplit les crimes dans une chambre réservée à cela, « *la chambre mystérieuse* » (Zadi Zaourou, 2001, p.109) où il y a un « *autel des sacrifices* » (Zadi Zaourou, 2001, p.109) appelé « *chevalet de torture* » (Zadi Zaourou, 2001, pp.109-110). Ces relevés textuels forment dans la pièce un champ lexical de la « *mort* ».

Dans l'accomplissement de ses actes de cruauté cannibalesque, lorsque la puissance maléfique de Woudigô le dévoreur de cerveau est insuffisante devant une victime, lorsqu'il est à bout de forces pour donner la mort aux présumés opposants du pouvoir tyrannique, Ouga et le monarque lui viennent à la rescousse. C'est ainsi que, pour en finir avec un rebelle téméraire dans la chambre mystérieuse, les trois personnages fantastiques conjuguent leurs efforts :

L'homme, devenu le rebelle, bondit au bas de l'autel-chevalet de torture et terrasse Woudigô en criant d'une voix terrible (...). Woudigô recule en rampant : son pouvoir est insuffisant. 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. (Zadi Zaourou, 2001, p.110).

L'agression du personnage « *devenu le rebelle* » est violente et fatale. Le surgissement d'Ouga et du monarque s'accompagne de la peur. Face à cette scène d'épouvante, le lecteur ne manque pas de recevoir sa dose de choc psychologique quand il représente dans son imaginaire cette scène de torture dont la finalité est la mort du « *rebelle vaincu* » (Zadi Zaourou, 2001, p.111) à qui Woudigô ordonne de « *retourner sur l'autel* » (Zadi Zaourou, 2001, p.111) pour y subir le rituel d'assassinat. Le fantastique provient, ici, des actes de cruauté posés par Ouga, Woudigô et le monarque, et qui provoquent l'effroi chez les personnages ainsi que chez le lecteur, car « *les événements évoqués dans les récits fantastiques installent le personnage autant que le lecteur dans la peur. Une peur qui les déboussole, les trouble et les met dans un monde de désordre mental.* »

(da Silva, 2018, p.57). À présent, nous analysons le merveilleux à travers l'espace-corps dans le corpus.

2.2. Le merveilleux à travers la parole du corps dans le didiga

C'est dans *La guerre des femmes* que, la parole du corps s'inscrit beaucoup plus dans le champ du merveilleux et de la spiritualité si on considère le phénomène de la métempsychose et l'aspect androgyne de Mahié, véritable chef de guerre dont le corps spirituel – l'âme ou l'esprit – habite Mamie Wata et Zouzou, mais aussi Gôbo et Shéhérazade après leur initiation :

Mamie Wata

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 ! (Zadi Zaourou, 2001, p.69).

À partir de ce passage, on comprend que l'âme de Mahié a la possibilité de se dédoubler et d'animer simultanément plusieurs corps physiques. Il s'agit là de l'ubiquité et du mystère, car, selon les théories de Descartes, « l'âme est unie à toutes les parties du corps conjointement » (2017, p.58), « l'âme est véritablement jointe à tout le corps » (2017, p.58), « on ne peut pas proprement dire qu'elle soit en quelque-une de ses parties à l'exclusion des autres » (2017, p.58), mais « elle s'en sépare entièrement lorsqu'on dissout l'assemblage de ses organes » (2017, p.59). Et voilà que Mahié vivante, c'est encore Zouzou vivant, c'est encore Mamie Wata vivante, trois apparences de corps physiques aminés par un même corps spirituel. À l'analyse, ces trois corps physiques (*Mamie Wata, Mahié et Zouzou*) présents dans cette étrange révélation et habités par le même corps spirituel, par le même esprit, rappellent le mystère de la Trinité chez les chrétiens, mystère selon lequel l'unique Dieu habite au même moment et partout le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Dans le récit merveilleux de Shéhérazade à Shariar, elle avait déjà présenté Mahié comme un esprit :

Shéhérazade

- Les esprits ne se suicident jamais, Shariar. Ils existent par leur victoire sur la mort et ne peuvent mourir. Non... elle s'est métamorphosée en Mamie Wata pour renaître aux femmes dont elle savait que le sort après elle serait peu enviable. (Zadi Zaourou, 2001, p.53).

La métamorphose du corps physique de Mahié en corps physique de Mamie Wata est extra-diégétique. La réincarnation de son corps spirituel suggère l'idée de l'hermaphrodisme puisque ce corps invisible (Merleau-Ponty, 1964, p.295) anime aussi bien les corps physiques masculins que ceux féminins : « Je suis l'esprit de la femme et l'esprit de l'homme » (Zadi Zaourou, 2001, p.69), finit-elle par avouer. Disons que l'originalité du merveilleux à travers la parole du corps dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou réside dans sa dimension spirituelle qui montre les personnages principaux de la pièce comme des membres d'une même secte, ayant un corps

spirituel commun qui se dédouble et transmigre pour animer chacun de leur corps physique, où qu'ils soient. Selon Soupé, par exemple :

Mahié se réinvente dans le corps mâle de Zouzou qui a pour rôle de veiller sur « le cor parleur » (...).

Mahié et Zouzou cohabitent avec les femmes dont Gôpo (sic), l'autre figure de sa métamorphose. Initiée plus spécialement au plaisir de la chair au tableau VIII, Gôpo (sic) illustre la part sensible et féminine de Mahié. Avec la conscience des délices de son corps, Gôpo (sic) devient le double de Mahié chargé de la réalisation concrète d'une société composite telle qu'imaginée et expérimentée dans la cité des femmes par la présence de Zouzou. (2019, p.84).

CONCLUSION

On retient au terme de cette étude qui a pour objectif de décrypter les types de discours que distille le traitement du corps des personnages dans le théâtre initiatique de Zadi Zaourou, notamment dans les pièces intitulées *L'œil*, *La Termitière* et *La guerre des femmes* que, l'espace-corps y connaît divers traitements. Il y est perçu comme un espace de gaieté, un symbole de domination, une matrice de l'expression du fantastique et du merveilleux. Ces divers aspects de l'espace-corps identifiés et analysés dans les pièces intitulées *L'œil*, *La Termitière* et *La guerre des femmes* justifient que, dans le didiga, la parole du corps est prégnante. En tant qu'espace de gaieté et matrice de l'expression du merveilleux, l'espace-corps dans le didiga illustre le concept d'« eucorpographie » défini comme « toute esthétique du corps qui l'offre sur un jour radieux, plaisant, charmant, heureux. » (Tossou, 2019, p.59). Mais lorsqu'il est perçu comme symbole de domination et matrice de l'expression du fantastique, l'espace-corps dans le didiga fait penser au concept de « dyscorpographie » entendu comme « l'écriture du corps qui en révèle les distorsions, le malaise, la corrosion. » (Tossou, 2019, p.59). L'espace-corps se perçoit donc, dans l'œuvre dramatique didiga de Zadi Zaourou, sous divers aspects, le tout aidant à faire de l'art de l'impensable, une esthétique singulière dans le champ littéraire négro-africain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, R. (2016). *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin.
- BANU, G. & UBERSFELD, A. (1992). *L'espace théâtral*. Paris : CNDP.
- BERGEZ, D. et al. (2002). *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan/VUEF.
- CALAS, F. et al. (2000). *Méthode du commentaire stylistique*. Paris: éd. Nathan/HER.
- DESCARTES, R. (2017). *Les Passions de l'âme*. Paris : Librairie Générale Française.
- DUCHET, C. (1979). *Sociocritique*. Paris : Nathan.
- FROMILHAGUE, C. (2010). *Les figures de style* (2^e édition). Paris : Armand Colin.

- LALIBERTÉ, H. (1998). Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique. *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 23.
- MAINGUENEAU, D. (2000). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan.
- MERLEAU-PONTY, M. (2016). *Le visible et l'invisible*. Paris : Éditions Gallimard.
- PRUNER, M. (2017). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin.
- SOUPÉ, L. T. J. (2019). Le corps dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou : revendication du genre et conquête de liberté pour un espace de troisième genre. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*. Vol. 6.
- TOSSOU, O. P. (2019). *Corpographie et corpologie*. Cotonou : Éditions Plumes Soleil.
- ZADI ZAOUROU, B. (1983). *L'œil* (précédé de : *Les Sofas*). Paris : L'Harmattan.
- ZADI ZAOUROU, B. (2001). *La guerre des femmes* suivie de *La Termitière*. Abidjan : NÉI/Neter.