

## L'ÉCRITURE DE LA TOTALITÉ DANS *LA GUERRE DES FEMMES* DE BOTTEY ZADI ZAOUROU

**François Tchoman ASSEKA**

Maître -Assistant de Théâtre

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action

Culturelle (INSAAC), Côte d'Ivoire

[tchomanfrancois@gmail.com](mailto:tchomanfrancois@gmail.com)

**Résumé :** *La guerre des femmes* est un théâtre à vocation initiatique qui a tété aux mamelles des contes, des mythes et légendes africains. Les récits fabuleux, tel un humus, ont fourni l'essentiel de sa matière. Grâce à la puissance unifiante de l'Art, l'œuvre théâtrale de l'Ivoirien Bottey Zadi Zaourou ambitionne de semer la graine de la paix parmi les peuples avec en arrière-plan, l'universalité. Élaborée dans une perspective sociocritique, la présente étude s'inscrit dans la contemporanéité et la globalisation. S'inscrivant en porte-à- faux contre les canons dramaturgiques préétablis, la dramaturgie de Zadi Zaourou reste un outil novateur et révolutionnaire. Nous parvenons donc aux résultats selon lesquels son écriture théâtrale est celle de la liberté, de l'innovation et de la transculturalité.

**Mots clés :** contemporanéité, globalisation, novateur, totalité, universalité.

### THE WRITING OF TOTALITY IN WOMEN'S WAR BY BOTTEY ZADI ZAOUROU

**Abstract:** The Women's War is a theater with an initiatory vocation which has suckled African tales, myths and legends from the breasts. Fabulous stories, like humus, provided most of its material. Thanks to the unifying power of Art, the theatrical work of the Ivorian Bottey Zadi Zaourou aims to sow the seed of peace among peoples with universality in the background. Developed from a sociocritical perspective, this study is part of contemporaneity and globalization. In contrast to pre-established dramaturgical canons, Zadi Zaourou's dramaturgy remains an innovative and revolutionary tool. We therefore arrive at the results that theatrical writing is that his of freedom, innovation, and transculturality.

**Keywords:** contemporaneity, globalization, innovative, totality, universality.

### Introduction

L'assujettissement des écrivains négro-africains à des paradigmes de production littéraire ou artistique importés de l'Occident est perçu comme une forme d'aliénation, un étouffement de leur génie créateur. Stimulés par l'ardent désir de s'affirmer complètement, les voix de nouveaux écrivains dont Bottey Zadi Zaourou (2001) vont s'élever pour dénoncer cette forme de recolonisation. Férés de la plume, ils vont de ce pas s'affranchir des normes et des canons sacrés imposés par les Occidentaux. Bottey Zadi Zaourou est donc une figure emblématique de cette génération d'auteurs dont la création dramatique transgresse les normes dramaturgiques préconçues. Son écriture théâtrale, novatrice, séditeuse et révolutionnaire est la preuve tangible de sa liberté artistique et citoyenne. Son entreprise de rendre nègre la langue française qui l'a colonisé, a favorisé l'émergence

d'une production qui exprimait la sensibilité noire africaine dans toute son authenticité. Zadi montre que l'art du théâtre contemporain ne doit pas être appréhendé comme une obéissance scrupuleuse des canons édictés par les concepteurs traditionnels du théâtre occidental. C'est à juste titre que S.L. Tansi (1986 : 33-34) affirme : « Écrire, c'est choisir le scandale comme moyen d'expression. Il y a scandale, parce que l'écrivain voit plus loin que son temps, plus loin que les choses. » Cela sous-entendait que l'écriture est bien pensée et soigneusement mise en page par un illuminé. Il convient de décoloniser les savoirs. Cette disposition majeure conduit à l'émancipation, à l'épanouissement et au progrès véritable des nations jadis sous l'influence coloniale. Pour y parvenir, Zadi Zaourou invite les lecteurs-spectateurs à se délecter d'une pièce de belle facture, *La guerre des femmes*. Cette œuvre dramatique est gratifiante eu égard au transfert des compétences qu'elle stimule. Elle fait la part belle au dialogue des cultures, à l'intergénéricité, à l'interdisciplinarité et à la globalisation. Ces idées nobles relatives à la culture sont renchériées par Blédé L. (2016 : 34) en ces termes : « Nul n'ignore que les cultures ont besoin de s'interpénétrer sans se détruire puisque c'est de rencontres qu'elles arrivent à l'épreuve du temps. » En conséquence, le théâtre de Zadi est un savant mélange de genres tels que le conte et le mythe. Pour toucher l'affectivité du lecteur-spectateur, l'auteur part d'une guerre menée par les femmes contre les hommes. Or, l'on sait de la femme qu'elle est le parachèvement de la créature, qu'en lien avec sa conformation biologique, elle est génitrice, tendresse et en est la garante. Pour cette raison, l'on doit à cet être fragile et anodin, respect et dignité. Son théâtre est également le réceptacle d'autres arts et disciplines tels que l'histoire, le chant, la musique, la danse et la régie. À ce sujet, B.Z. Zaourou (2001 : 77) écrit : « Dans *La Termitière*, j'ai choisi de construire un équilibre-le plus harmonieux possible-entre la parole proférée, la parole du corps, la musique, les lumières et les sons. » C'est, au fond, ce qui suscite le sujet ci-après : « L'écriture de la totalité dans *La guerre des femmes* de Bottey Zadi Zaourou ».

En vue d'appréhender et d'élucider l'objet de cet art globalisant, nous dégageons la problématique de l'étude autour des préoccupations suivantes : Comment la liberté et l'innovation sont-elles mises en action dans *La guerre des femmes* ? Comment la transculturalité s'appréhende-t-elle dans la pièce ? Quel pourrait-être l'enjeu de l'écriture de *La guerre des femmes* ? Ce sujet laisse dégager l'hypothèse selon laquelle l'écriture de *La guerre des femmes* est totale. Dans une perspective sociocritique conceptualisée par Claude Duchet (1971), cette étude porte successivement sur la liberté et l'innovation dramatique de Zadi, la transculturalité dans la pièce et l'enjeu de son écriture.

### 1. La liberté artistique dans *La guerre des femmes* de Bottey Zadi Zaourou

Après la période des indépendances, qui suppose la liberté politique des peuples africains, la liberté littéraire devrait leur échoir. Pour cette raison, Bottey Zadi Zaourou a inauguré une écriture théâtrale négro-africaine neuve et affranchie de la pureté normative imposée par l'Occident. Il rompt ainsi, à l'instar d'autres écrivains décolonisés, le cordon ombilical qui le liait aux Occidentaux sur le plan littéraire et artistique. Auteur subversif et révolutionnaire, sa création est dorénavant innovante. Elle est l'expression de la liberté au sens hugolien du terme, comme le souligne M. Liouré (1963 : 51) : « Le libéralisme en littérature. » c'est la promotion de l'invention d'une écriture littéraire différente et libre, mettant en exergue l'autonomie, la maturité et l'aptitude aux écrivains à prendre des

initiatives. Ayant fait sienne cette liberté, Zadi crée sur la scène continentale et internationale un langage dramatique neuf, fondé sur le « Didiga, c'est-à-dire un théâtre à vocation initiatique ». (p.7). Cette liberté dramaturgique est examinée sous l'angle de l'innovation, de l'originalité avec pour fondement la totalité de l'art.

### 1.1 L'intergénéricité et l'interartialité

La totalité de l'art théâtral est perçue comme une nouvelle tendance scripturale mêlée de roman, de contes, de poésie, de mythes, de légendes, mais également d'expressions artistiques diverses telles que la musique, la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, la régie. C'est la marque du théâtre post dramatique; d'où l'observation de J. Chevrier (1989 : 232) selon laquelle l'intergénéricité est la règle pour les œuvres postcoloniales « dans la mesure où les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre...), héritée des modèles occidentaux, font de plus en plus l'objet d'une remise en question. » Cette remise en question est partagée par l'écrivain ivoirien J.M.A. Adiaffi (2000 : 5) qui, évoquant simultanément l'écriture intergénéricité et interartiale, a appliqué le qualificatif agni (langue locale de Côte d'Ivoire du groupe akan) de « « *N'zassa* », « genre sans genre » qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genre : romans, nouvelles, épopée, théâtre, essai, poésie. » En effet, dans ses œuvres, l'on trouve le genre, le langage qui lui semble exprimer avec plus d'énergie, de vigueur ce qu'il ressent fondamentalement et intérieurement dans sa relation avec l'écriture. *La guerre des femmes* est un savant mélange de genres tels que le conte et le mythe, en se fondant sur l'esthétique du *Didiga* ou art de l'impensable, assimilée à la tradition, pour une nouvelle orientation de la vie des peuples et de ses concitoyens. Le personnage héros se dévoile dans l'œuvre dramatique. Il se distingue par sa jeunesse, sa bravoure, sa patience, son courage, sa persévérance, son intelligence quoique défavorisé socialement. Pour mettre à exécution ces qualités humaines, il est primordial d'avoir une formation initiatique. Ainsi, face à toutes les formes d'oppression et de violence, qui le mettront à rude épreuve, il sortira vainqueur. Dans ce sens, Shéhérazade survivra grâce à son intelligence et aux astuces. Elle sauvera, encore une fois, son mariage en perpétuant la reproduction. Elle est ainsi dans le projet de perpétuation chère au Dieu créateur. En effet, le Sultan Shariar a institué la violence depuis que l'un de ses esclaves « a osé s'asseoir sur son trône à la cime du mont Venus et-suprême défi- (II) a joué à la flûte avec son sceptre. » (D. Bailly, 2004 : 20). La belle Souad a commis l'adultère en partageant le lit avec ce dernier. Shariar ne peut se ressaisir face à cet acte abominable. Désormais, il soumet sa femme au plaisir bestial pour condamner cet acte adultérin et légitimer le pouvoir d'exercer tout droit de vie et de mort sur elle, et il en sera toujours ainsi : Shariar (Tableau 1 : 15) : [... ]toi, mon 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 sur le trône d'Arabie. Après moult exécutions de ses épouses, arrive le tour de Shéhérazade, une jeune fille douce, qui prend le malin plaisir de conter à Shariar l'histoire que lui a inspirée Mamie Watta, la mère des eaux, qu'elle appelle affectueusement « Mère ». (Tableau 1 : 18). La belle princesse échappe à la mort programmée en séjournant dans le courant marin avec celle-ci. Elle reçoit donc une initiation d'elle et une autre de Mahié dans la forêt. À l'instar du héros du *Didiga* le chasseur, Shéhérazade symbolise le courage, l'abnégation de ce chasseur qui maîtrise parfaitement le langage des animaux et des êtres surnaturels. Shéhérazade est devenue l'héroïne grâce à son courage et à sa ruse :

*Au palais .Shariar, Shéhérazade.*

**Shéhérazade**

*Elle se prosterne, prend la main que lui tend le Sultan, se redresse, fléchit légèrement les genoux.*

- Monseigneur...

**Shariar**

Comment t'appelles-tu... petite fille ?

**Shéhérazade** (*très timidement*)

- Shéhérazade. (Tableau I, p.16).

Par ailleurs, les didascalies figurent en bonne place dans ce conte dramatisé. Ces indications scéniques, partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs, selon M. Pruner (1998:16), sont descriptives et narratives. Elles se dévoilent au tableau I qui consacre l'entrée en scène de Shéhérazade : *Sur fond de musique, entrée de Shéhérazade. (Elle entre au palais où l'accueille le monarque).* (P.15). Au tableau II, ces didascalies apprennent aux lecteurs que Shariar est en train de promener sa nouvelle épouse dans le palais (p.17). Le tableau IV décrit les actions des deux personnages cités et la partie de chasse ayant permis à Mahié, chef des femmes d'apercevoir un homme (un chasseur) : Les femmes ayant disparu dans la jungle, le chasseur sort de son fourré. Mais Mahié qui ferme toujours la marche de ses filles l'a aperçu... (Tableau VI : 30). Il est frappant de constater le foisonnement des didascalies dans les tableaux X, XIII et XVII où le dialogue est totalement absent. Le texte se mue en une narration des événements. Il s'agit, au tableau X, de la description de la guerre entre les hommes et les femmes. Mahié, ayant constaté que leur seul homme Zouzou a été découvert et grièvement blessé par les hommes du camp ennemi, a donné l'ordre de battre en retraite. (p.39). Le tableau XIII présente le « rituel d'inhumation de Zouzou » (p.49). Le tableau XVII, quant à lui, narre « un conflit ouvert de tous les couples. » (p.63). Ces textes fonctionnent d'après, F.-T.-S.F. Fix (200 : 26), tel un « mode d'expression pantomimique dans la représentation. »

Zadi montre, par cet extrait, que la cohabitation de l'homme et de la femme n'est pas toujours aisée, que chaque conjoint(e) a besoin de faire des concessions pour la sauvegarde du couple. Il est intéressant de savoir que Shéhérazade joue à la fois le rôle de personnage et de conteur. C'est sa narration et son attitude appréciable qui ont dissuadé Shariar et l'ont détourné de son dessein funeste à son égard. Il est aussi curieux de cerner le rôle des principaux personnages. Pour y parvenir, Zadi Zaourou utilise le jeu de la métamorphose, réitéré dans le conte, qui lui donne assez de saveur. À cet effet, notre choix est porté sur Mahié, Shéhérazade, Zouzou, Mamie Wata et Gôbo. Mahié, chef de communauté féminine et à la tête d'une armée de femmes telle la Jeanne d'Arc française dite la pucelle d'Orléans, joue un rôle de dédoublement. Jeanne d'Arc a été condamnée au bûcher non seulement pour avoir les armes pour défendre sa patrie la France contre les Anglais, mais pour avoir porté des habits d'homme, dont l'armure, sur les champs de bataille. Dans la cité des femmes, le personnage de Mahié se dédouble : l'un se métamorphose en un homme appelé Zouzou et l'autre en une jeune femme du nom de Gôbo. Zouzou a pour rôle de tenir le « Cor parleur » (Tableau X : 39). Il dirige le théâtre des opérations. Rompu au maniement des armes, il est physiquement et spirituellement efficace, opérationnel. Mahié et Zouzou vivent avec les femmes, dont Gôbo, l'autre être

métamorphosé. Ce corps féminin est initié au plaisir de la chair, c'est-à-dire à la sexualité, au tableau VIII :

#### **Mahié**

Cette nuit, avant de t'endormir, emprunte-le consciemment, lentement. Caresse aussi la petite termitière qui se dresse timidement à l'entrée. (p.34).

Gôbo est la parfaite illustration de la sensibilité et la féminité de Mahié. Les hommes, ayant découvert les femmes par un chasseur, n'ont pas coopéré avec celles-ci mais ont décidé de les combattre et de les soumettre. Au cours d'un combat, ils parviennent à neutraliser Zouzou, lui arrachent le secret de la puissance guerrière des femmes avant de le libérer. Zouzou meurt sacrifié par Mahié, croyant qu'il a coopéré avec les hommes et leur a livré le secret des femmes. Non contentes des agissements de celle-ci, les femmes décident de rejoindre leurs adversaires d'hier. Mahié, esseulée, va en exil en disparaissant dans l'océan. Pour dire vrai, Gôbo devient Shéhérazade pour continuer son œuvre auprès des hommes. Si Shéhérazade réussit à dompter le Sultan Shariar, Gôbo, quant à elle, se met au service des autres femmes et de Babélé en les initiant au plaisir de la chair. À l'issue de la mission dont elle est investie, Mahié dont Zouzou est en réalité le double, se métamorphose en Mamie Wata :

#### **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 ! (Tableau XIX, p.69).

In fine, Gôbo et Shéhérazade sont des êtres féminins par qui l'érotisme est connu et pratiqué. Elles seraient encore les figures métamorphosées de Mahié, par conséquent, de Zouzou et de Mamie Wata. Une analyse approfondie permet de saisir que Mahié est le dédoublement de tous ces personnages que sont : Zouzou, Gôbo, Shéhérazade et Mamie Wata. Cette démonstration se veut une belle illustration de l'hybridité. L'espèce humaine ne peut se perpétuer par un seul individu. C'est l'image de la troisième cité créée par le couplage homme-femme. D'où le sens de la totalité de l'écriture de l'auteur. B. Z. Zaourou (2001 : 78) confirmant, à toutes fins utiles, que l'art dramatique africain tire sa source nourricière de la tradition orale : « La tradition orale africaine exerce une très forte influence sur l'art dramatique de l'Afrique moderne. Cette influence est pratiquement sensible dans le *Didiga*. » Si le théâtre de Zadi est tributaire de la littérature orale, il n'y a pas de raison que *La guerre des femmes* ne le soit pas :

*La guerre des femmes* est le résultat d'une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition : la légende du Sultan **Shariar** de **Shéhérazade** qui est à l'origine des Contes des mille et une nuits, le mythe de **Mamie Wata** 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 qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant. C'est ce dernier mythe qui a servi de matière première au tableau des funérailles de Zouzou. (p.7).

Au regard de ces mythes, ces contes et ces légendes *La guerre des femmes* est manifestement un creuset de genres. L'on comprend aisément que ces différents textes qui l'ont alimentée, qui lui ont servi de source, sont des hypotextes et elle-même hypertexte.

Naturellement, le rapport des mythes et des légendes aux textes théâtraux ne peut être optimal que lorsqu'on recourt à l'intertextualité qui n'est autre que l'étude de l'ensemble des textes mis en relation dans un texte donné. *Les mille et une nuits* est un conte populaire d'origine indienne, arabe et persane, publié pour la première fois en Europe par l'écrivain et traducteur français Antoine Galland. Servant d'hypotexte, il fait mention de la femme de Shariar qui pourrait survivre en réussissant à dompter le Sultan Shariar, reconnu pour sa cruauté. À celui-ci, elle conte une longue et merveilleuse histoire. Au bout des mille et une nuit, le Sultan, ayant gagné sa confiance et étant convaincu de son amour, la gracie. La jeune épouse a donné au Guide un ou trois fils, selon des sources. C'est à ce récit, ce texte mère, que Zadi Zaourou a apporté sa touche particulière pour alimenter *La guerre des femmes*. Il n'y a pas de changement majeur. Seulement, pour bénéficier du sentiment de générosité portant à lui épargner la mort, Shéhérazade raconte deux histoires : celles de Mahié et du couple qui a organisé son mariage. En outre, s'agissant des personnages, en marge de Shariar, Souad, Shéhérazade et le Vizir, les autres ne figurent pas dans *La guerre des femmes*.

Le mythe de Mamie Wata se raconte du bout des lèvres des Africains ayant atteint l'âge de la raison. Elle serait une divinité aquatique, vivant dans les profondeurs marines. Dans la mythologie africaine, elle est décrite comme une sirène, mi-femme mi-poisson, ou d'une femme extraordinairement belle tenant un serpent. Autoritaire, cet esprit des eaux peut apparaître à toute personne selon son bon vouloir et le moment qui lui semble propice, pour l'éprouver, notamment l'homme. Elle peut se présenter sous la forme d'esprit malfaisant pour nuire aux hommes en les trimbalant dans les profondeurs marines. La légende rapporte également que lorsque vous la surprenez au petit jour, le moment de son émergence de la mer, et que vous la saisissez, vous devenez riche comme Crésus. Dans *La guerre des femmes*, loin d'être une divinité maléfique, elle se montre bienfaitrice, hospitalière envers Shéhérazade. La princesse reçoit le bain initiatique de Mamie Wata lui permettant de mieux séduire Shariar. L'objectif de l'initiation qu'elle donne vise à réconcilier les humains. Elle continue l'œuvre de Mahié, initiatrice de Gôbo dont la mission cardinale est d'utiliser le plaisir charnel pour appâter l'homme et le dompter.

B. Z. Zaourou (2011 : 83-93) s'est également servi « des mythes de Mahié et de l'unique amant » pour donner de la matière à *La guerre des femmes*. Jadis, les hommes vivaient toujours séparés des femmes. Ces dernières aperçoivent un homme du nom de Balo Naki qui récoltait leurs champignons. Comme sa morphologie est différente de la leur, elles vont conspirer dans le but de le tuer s'il revient une prochaine fois. Avec leurs chefs, elles exécutent leur projet. Les hommes ayant plus tard découvert le corps sans vie de Balo Naki, décident de le venger. Des champignons ayant poussé à nouveau, les femmes qui les récoltaient, sont tuées par les hommes. Le conflit est désormais ouvert. Des batailles ont lieu et les femmes en ont payé le plus lourd tribut. Régulièrement vaincues et ayant capitulé, celles-ci finissent par élire domicile chez leurs adversaires. Gôbo découvre le plaisir sexuel après la nuit passée avec l'homme qui l'a accueillie et informe ses consœurs. Enfin de compte, elles décident de ne plus s'éloigner de ce plaisir charnel qu'elles tirent avec les hommes. Elles y élisent définitivement domicile. Toutefois, grâce à leur surnombre, elles vont encore crier vengeance en instaurant la polygamie en vue d'épuiser les hommes et de les faire périr. Ayant découvert leurs desseins sordides, ceux-ci les accusent de meurtre et instituent des rites de veuvage barbares, impitoyables à la dimension de leurs actes perpétrés contre eux. Ces rites qui sont encore en usage en pays

bété, sont de nature à apaiser les tensions sociales, à susciter le vivre-ensemble et à entretenir la cohésion sociale.

Le mythe de l'unique amant des femmes, quant à lui, transporte le lecteur-spectateur au pays Adioukrou (peuple du Sud de la Côte d'Ivoire dans le village d'Ousrou. Il est conté par Esso Nomel. Dans ce village, les jeunes filles nubiles n'avaient d'yeux que pour un seul garçon. Cela suscite l'ire et la jalousie des autres garçons du village. La seule solution pour eux est d'empoisonner le jeune garçon qui était ipso facto devenu leur ennemi. L'anxiété des femmes était telle qu'elles récusent et biaisent le rite funéraire habituel. Celles-ci, larmoyantes, lavent le corps avec leurs larmes recueillies dans des seaux. Après avoir repris certains aspects et modifié d'autres, Zadi a représenté certains personnages tels que Mahié, Zouzou, Babélé et le chef de la communauté des hommes. Le mythe de Gneron Dékan est similaire à celui de Mahié. Ici, il n'est pas question de récolte illicite de champignons, mais le mobile du conflit reste la découverte de la communauté des femmes. Nous sommes en pays Wê (région de l'Ouest montagneux). Une femme nommée Mahié portait une barbe ; ce qui lui conférait le statut de guerrière intrépide, puissante. Elle était le seul chef de la cité des femmes. Certes, le personnage de Zouzou est récréé à partir du mythe de l'unique amant des femmes du pays Adioukou, mais le rituel de son inhumation au tableau XIII est une reprise du récit relaté par Esso Nomel. Relativement à Gôbo, son rôle se limite au pouvoir de séduction, l'objet de plaisir de l'homme. Les hypotextes issus des mythes et des contes réutilisés dans un texte théâtral traduisent éloquemment la richesse du théâtre africain traditionnel de Zadi Zaourou. Aussi convient-il de noter l'apport remarquable de l'intertextualité. Il était au cœur du dispositif. En outre, des discours poétiques se dévoilent dans l'œuvre de Zadi. Nous ne devons pas perdre de vue qu'il a été avant tout poète. Genre littéraire, la poésie dans *La guerre des femmes* a tendance à défendre des droits importants tels que la liberté, la justice, l'égalité. Elle flétrit la guerre, la différence et l'esclavage. En effet, après avoir initié Shéhérazade dans les profondeurs de l'océan, Mamie Wata reste convaincue du pouvoir qu'elle a donné à sa pupille. Satisfaite de la protection de Shéhérazade contre l'ennemi, elle ne peut contenir sa joie, en ces termes :

**Mamie Wata**

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... (Tableau III, p.23).

Métaphoriquement, termitière signifie l'organe clitoridien de la femme. Une fois cette étape acquise, Mahié passe à la deuxième étape. Cette étape consiste à préparer Gôbo à accepter de pratiquer l'acte sexuel avec un homme. Par ce procédé, la néophyte découvre progressivement le mystère du corps et de ses désirs :

## Mahié

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 qui renferme deux fèves. Ne t'acharne pas sur le fruit. Tu tuerais l'homme. Caresse plutôt l'arbre. Il grandira et grossira subitement. 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 ! (Tableau VIII, P.35).

La métaphore réunit pour chaque cas, deux éléments sans cependant utiliser de terme de comparaison. Ayant une valeur illustrative, elle permet au lecteur-spectateur de cerner le sens souhaité par l'auteur. Toutefois, il donne le sentiment de ne pas appeler les choses par leurs noms pour éviter de blesser la sensibilité du lecteur-spectateur. En effet, l'« arbre sans feuillage » renvoie à la verge ou au pénis de l'homme. « Les deux fèves » représentent les bourses de l'homme. « Il grossira » signifie qu'il sera en érection. « Les tisons » de la femme sont évocateurs de ses seins. « Le sentier » renvoie au vagin de la femme. Nous obtenons une métaphore filée consécutive à cette suite de métaphores. La première a engendré les autres, développant un champ lexical dans la progression du texte. La comparaison « Il roucoulera comme une colombe » met en parallèle l'homme et l'oiseau. Cette figure de style donne à lire le rabaissement de l'homme sous l'effet du plaisir charnel doublé de raillerie. Le roucoulement, renvoie à des gémissements consécutifs au plaisir ressenti par l'homme en pleins ébats sexuels. La fin de cette séquence amène le lecteur-spectateur à comprendre que le sexe de la femme est une arme redoutable et, pour ce faire, constitue un pouvoir. Il est un instrument de vengeance, de revendication sociale, voire politique ; ce qui fait de la mise en scène du corps tout un sémantisme. H.-T. Lehman (2002) fait ainsi remarquer qu' :

« [...] on pourrait dire que la dynamique qui autrefois entretenait le drame comme forme de déroulement s'est transférée sur le corps, dans la « banalité » de sa présence. Il s'opère une auto-dramatisation de la physis. L'impulsion du théâtre postdramatique à réaliser la présence intensifiée [...] du corps humain représente une tendance intentionnelle à l'anthropophanie. H.-T. Lehman (2002 :265).

De cette assertion, il convient de retenir que le sexe est fatalité et peut devenir un outil de revendication sociale et politique. Somme toute, la poésie est également un art du langage qui a pour but d'exprimer, par le rythme, l'harmonie et l'image. Par conséquent, elle a sa place dans la dramaturgie. Par ailleurs, le théâtre de Zadi est tissé à partir d'arts divers et de différents matériaux médiatiques.

### 1.2. *L'interartialité et l'intermédiarité*

L'interartialité se rapporte à l'ensemble des interactions pouvant exister entre les arts normés par la tradition occidentale. Il est question de voir comment Zadi Zaourou insère dans son théâtre différents éléments artistiques qui fondent son hybridité. À ce sujet, F. Harvey (2011 :28) fait cette précision : « L'hybridation se présente comme la



combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre. » Pour lui, la combinaison d'ingrédients hétérogènes dans une même œuvre la densifie et fait d'elle une œuvre composite. Le théâtre étant considéré comme un art globalisant ou pluriel est le lieu de télescopage d'arts voisins tels que la musique, la chanson, le tambour et la danse. Il ne peut en être autrement pour un conte dramatisé que celui de *La guerre des femmes*, comme le souligne si bien l'écrivain togolais A.T. Apédo-Amah (2006 :54) : « cette formule consiste à réaliser une osmose entre un texte mince (le conte) et les éléments de théâtralisation (musique, danse, jeu, participation des spectateurs, récit et action, temps et espace). » Cette tendance composée d'ingrédients de conte et ceux du théâtre, notamment la participation du public, tient en ce sens que le conte est dit et le théâtre, en supplément de ce qui est dit, est représenté. Zadi Zaourou étant aussi musicien et compositeur, la musique est présente dans ses textes. Elle appuie aussi bien les différents processus dramatisés que le déploiement des danses et d'autres expressions gestuelles. La musique intervient dans le prologue à la fin du tableau I pour annoncer l'entrée de Shéhérazade. L'action dramatique pourra connaître un dénouement particulier car les nombreux mariages auxquels l'on assistait étaient devenus fastidieux. Comme le fait remarquer Le diseur : Et il en fut selon les volontés du Sultan Shariar. La belle Souad avait péri et le Vizir en était au millième mariage du prince. (Tableau I, p.15). L'esprit ayant conduit Shéhérazade vers Mamie Wata où elle a passé des séjours dans l'eau, leur émergence des profondeurs de l'océan se fait sur une musique très évocatrice. (Tableau III, p. 22). La musique soutient les événements marquants de l'histoire. Elle rend dynamique. C'est le cas de Mamie Wata et de Shéhérazade qui chantent, bercées par une musique allusive et significative :

*Mystère --- (3fois)*

*Où donc était passée la belle Shéhérazade ?*

*Les jours passaient*

*Les mois aussi.*

*Depuis longtemps déjà,*

*La Tête d'Aroun Baktiar était tombée.*

*Le grand Vizir ne chômait pas.*

*De mariage en mariage*

*Il pourvoyait la couche de son roi (2fois). (Tableau III, p.22).*

Cette chanson a pour objet de guérir le Sultan Shariar de sa folie meurtrière et suggère que le soleil de délivrance des femmes d'Arabie se lève. Le « Chant de Mahié » (Tableau XIV, p.53) lors de sa marche sur le chemin de l'exil est aussi mis en exergue. C'était le millième jour et devant le vaste océan. La didascalie qui marque la fin du tableau XV fait mention de « bruitage et musique d'époque contemporaine », puis « d'une musique de jazz suivie d'un reggae... » (Tableau XV, p.57). Zadi fait une association de musiques : d'abord contemporaine, pour représenter les différents courants musicaux savants intervenus après la fin de la Seconde Guerre mondiale ; ensuite le jazz, genre musical venu des États-Unis, créé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle au sein des communautés afro-américaines ; enfin le reggae, genre musical qui a émergé vers la fin des années 1960 en Jamaïque. Zadi évoque non seulement la transculturalité, mais il montre que la musique défie le temps. Par conséquent, son art est de toutes les époques. Le théâtre de Zadi est tambouriné. Indispensable dans la tradition africaine, Zadi accorde au tambour une place capitale dans sa dramaturgie. Le message tambouriné est poétique. Il faut être initié pour

comprendre son langage. Instrument de musique à percussion du groupe des membranophones, ils sont utilisés notamment lors des cérémonies rituelles. Le tambour est d'ordinaire utilisé comme moyen de communication. Dans *La guerre des femmes*, les tambours n'annoncent pas de cérémonies festives, de réjouissance du fait des combats. Les tambours sont toujours annonciateurs d'événements d'extrême gravité. Au tableau VII, le chef envoie des guerriers pour connaître la demeure des femmes. Il donne l'ordre à ses guerriers d'accomplir la mission avec diligence :

### **Le chef**

*(Le tambour de guerre rythme le pas des deux soldats et du chasseur qui sortent pendant que la foule commente bruyamment l'événement).* (Tableau VII, p. 32).

Au tableau XII, les tambours de guerre annoncent un combat qui a tourné à l'avantage des hommes. L'intrépide et imprenable Zouzou, directeur du théâtre des opérations de la troupe des femmes vient d'être capturé. La didascalie introductive annonce le rôle joué par les tambours de guerre : *la cité des hommes. Tambours de guerre. Deux guerriers entrent, tenant Zouzou qu'ils viennent d'enlever. Les commentaires vont bon train, toujours, au rythme du tambour, le chef des hommes fait son entrée.* (Tableau XII, p. 42). Le chef félicite les guerriers pour leur bravoure, leur combativité, car l'insaisissable qui leur a donné tant de sueur froide a été capturé. Sur les champs de bataille, c'est lui qui tient « le cor parleur » (tableau X, p.39) servant à indiquer la position et la progression des ennemis. En sus, il détient le secret des femmes. Les danses que les deux belligérants exécutent se passent sur les champs de bataille : « ils dansent leur marche » (idem) de part et d'autre. Les danses apparaissent aussi chez les femmes en cas de danger : « Toutes chantent et dansent et soutiennent la jeune fille qui est visiblement épuisée. Cette fois, le monstre a refusé d'emporter la vierge. » (Tableau VII, P.30). En convoquant dans son théâtre le tambour, Zadi revalorise cet instrument traditionnel. Celui-ci développe une écriture composite s'étendant aussi aux médias. Ce métissage n'est pas nouveau eu égard aux grandes avancées technologiques. F. Harvey (2011 :11) ayant fait le même constat écrit : « Les arts, plus particulièrement, sont touchés par cette valorisation du disparate : on ne juge plus les productions artistiques selon leurs propriétés respectives, mais selon leurs capacités à colliger et à métisser différents matériaux discursifs et médiatiques. » Cette cohabitation est devenue réellement une esthétique.

L'intermédialité accorde une place prépondérante à la régie, en songeant à l'éclairage, au son et aux autres techniques œuvrant au béant succès de la scène. Dans ce creuset de médias, Zadi Zaourou s'est beaucoup intéressé à l'audio-visuel. Au niveau de l'éclairage, il présente « la pénombre » (tableau II, p.18) qui a favorisé le sommeil profond du sultan Shariar et a permis à Shéhérazade de « fuir » au prix de mille précautions vers la mer. » (Tableau II, p.18) pour rencontrer Mamie Wata. Au tableau VI, « les éclairs embrasent le ciel » pendant la marche des femmes dans « une clairière » (p.28). Ce tableau VI se termine par un « noir sec » (p.30). Une « bascule de lumière » clôt le tableau XII (p.48). Après le mariage de Shariar et de Shéhérazade, ceux-ci mêlés à la foule en liesse, se dirigent royalement vers la mer qui est d'un « rouge éclatant » (Tableau XIX, p.68). Cette couleur vive symbolise l'amour, la vie, la passion, la persévérance et la détermination du nouveau couple à s'unir pour l'éternité. De plus, cette couleur fait allusion à la traversée de la mer rouge (en Égypte), à la longue marche du peuple de Dieu vers la Terre promise, comme le stipulent les Saintes Écritures. Elle est purificatrice et

sanctificatrice. Elle insinue que les mains souillées du Sultan Shariar, consécutives à ses nombreux crimes de sang commis, sont lavées ce jour où il a décidé de convoler en justes noces avec Shéhérazade. Le pardon de ses péchés est obtenu grâce à la triple bénédiction reçue : celle des hommes, celle de Dieu et celle des divinités. En ce moment précis, Mamie Wata, encore plus belle, émerge de l'eau pour féliciter le couple et la foule. En ce qui concerne le son, la régie fait intervenir « l'orage », « le grondement du tonnerre », pendant la marche de la horde de femmes dans une clairière dans la forêt vierge. La joie du personnage **Le même** est débordante après qu'il a passé une nuit mielleuse avec Gôbo. **Le même** convie ses pairs à expérimenter l'information dès cette nuit. Après les rires généralisés, « bruitage et musique » mettent fin au tableau XV (p.57). Le dernier « tonnerre gronde) dans le ciel serein le jour du mariage de Shariar et Shéhérazade dans leur marche vers la mer, au tableau XIX (p.68).

L'intermédialité a permis de comprendre comment fonctionnent les médias et comment ce choc des rencontres témoigne d'une esthétique majeure. Le théâtre de Zadi Zaourou est perméable aux autres genres, aux arts voisins et aux médias. Cela lui confère donc une écriture plurielle. En outre, dans son théâtre, plusieurs cultures s'entrechoquent.

## 2. La transculturalité

*La guerre des femmes* se donne à lire comme une esthétique de la condition humaine cosmopolite. Elle est une intégration réussie des cultures endogènes et exogènes. Son théâtre se veut un métissage culturel.

### 2.1. La revalorisation des cultures africaines

Le fondement esthétique de l'écriture de *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou demeure l'échange. Il opère, dès lors, une imbrication des mythes et des légendes représentant des cultures différentes mais qui vont vers la rencontre des idées et des projets des hommes de ce monde. Ces différentes intelligences pourront se comprendre par l'usage de la parole. C'est pourquoi au théâtre, la parole reste un outil de communication privilégié entre les personnages d'une part, et d'autre part, véhiculaire de l'intention des lecteurs-spectateurs. Le théâtre postdramatique offre une grande liberté au texte, au personnage et au spectateur. Cette opinion concernant cette indépendance fait dire à J.- P. Ryngaert (1994) ceci :

« Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et, la plupart du temps, le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture. L'écriture théâtrale y a gagné en liberté et en souplesse ce qu'elle perd parfois en identité. »

J.- P Ryngaert (1994 :17).

La tendance de l'écriture théâtrale contemporaine est d'offrir au spectateur une saine appréciation du spectacle ; d'où la réflexion sur sa liberté et son procédé de réception. La singularité des *Mille et Une Nuits* par exemple, est la superposition des histoires marquant des aspects culturels des peuples. La convocation de l'Inde, de la Perse, du monde arabe n'est pas fortuite. Le fait d'évoquer les mythes ; les contes et les légendes de ces différents peuples et d'en avoir quelques aperçus est manifestement une ouverture. *La guerre des femmes* est une œuvre majeure. Elle enchevêtre des constructions

narratives qui nourrissent les mythes reconsidérés, repensés. En effet, le mythe de Mamie Wata, cette charmeuse de serpent, sirène des eaux marines, mi-femme mi-poisson, à la beauté ensorcelante, celle qui possède le don d'envoûter et de dompter des hommes rebelles est passé au peigne fin. Cet esprit des eaux est plus beau que le jour, le soleil et la lune. Les mythes de Mahié et de l'unique amant enseignent comment les femmes vivant séparées des hommes ont fini par être les éternelles compagnes des hommes en dépit des conflits guerriers. Ces mythes donnent le sens réel du veuvage en général, et celui du pays bété en particulier. Ils consacrent la pensée de J. Vilar (1955 : 59-60) selon laquelle « la transmission orale paraît avoir été capitale et beaucoup plus instructive que la transmission écrite. » Le dramaturge explore aussi bien l'interculturalité que la transculturalité. Pour être plus clair, les cultures nationales ou ethniques doivent se rencontrer, et ce dialogue des cultures a besoin de s'étendre aux autres nations et aux autres continents. Les cultures méritent de se transporter à l'échelle mondiale pour faire de ce monde une aire de jeux et de rencontres. Car la joie que procureront ces rencontres ludiques, fraternelles et savantes sera naturellement plus divine que les larmes. Apprenons donc à sourire aux autres pour gagner le monde. Une étude relative aux cultures ne saurait être plénière sans y inscrire la gestion du pouvoir.

## 2.2. Le pouvoir dans *La guerre des femmes*

Cette étude nous amène à explorer le pouvoir de l'homme, représenté par le Sultan Shariar d'une part, et d'autre part, par Mahié. Les deux exercent un pouvoir de domination sur leurs concitoyens. Le Sultan Shariar est un dictateur. La gestion de son pouvoir est fondée sur la violence et les crimes de sang. Son décret pris après l'acte adultérin de son épouse Souad est assimilable à du viol. Ce décret archaïque impose une nuit à sa compagne du moment, avant de la décapiter au petit jour. Il est sanguinaire en souvenir du sang continuellement versé de celles qu'il a déjà violées. Ces femmes ne donnent pas leur consentement et d'ailleurs, à qui iront-elles ? Pour dénoncer ces violences faites aux femmes, le 25 Novembre a été déclaré « Journée Internationale pour l'élimination de la violence contre les femmes ». De ce qui précède, le Sultan Shariar est un violeur, un criminel de la pire espèce. Son décret est absurde parce que mille femmes ne doivent en aucun cas payer pour une seule qui a osé le tromper avec un de ses esclaves. Malheureusement, la fin du premier tableau indique plausiblement : Et il en fut selon les volontés du Sultan Shariar. La belle Souad avait péri et le Vizir en était au millième mariage du prince. (Tableau I, p.15). Aveuglé par l'ivresse du pouvoir, son arrogance et son outrecuidance font de lui un démiurge. Affranchi de tout code moral, il se comporte comme un monstre. C'est pourquoi, blessé dans sa dignité, il confine la femme au plaisir sexuel bestial. En l'enfermant dans ce carcan, il peut justifier et confirmer son pouvoir qui lui donne droit de vie et de mort sur elle. Grâce à l'initiation reçue par Shéhérazade dans les profondeurs de la mer, l'épouse pourra dompter le roi. Mamie Wata lui en a déjà donné cette assurance :

### **Mamie Wata**

[...] 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 ! Va. Il se fait tard. (Tableau III, p.22).

Au cours de son initiation, Shariar se réveille au palais. Paniqué, il exige que le Vizir lui ramène ipso facto Shéhérazade qui aurait pris la poudre d'escampette. Il a même, dans l'effroi et l'affolement, oublié le nom de Shéhérazade :

« **Shariar**

De Shéhérazade, bon sang ! Tu ne vois pas que je suis seul ? À mort. À mort ! (*Il dégaine son épée et la pointe vers le Vizir*). (Tableau II, p.20)

Son attitude et ses propos donnent la preuve qu'il ne ménage pas du tout ses gardes. Il les maltraite. Son pouvoir est donc autocratique. Qu'en est-il de celui de la femme Mahié ? Si la guerre fait partie intégrante de l'histoire de l'humanité, au regard des sempiternelles incompréhensions et clivages socio-politiques et économiques, elle est de tout temps appréhendée comme étant exclusivement l'apanage des hommes. Le personnage de Mahié nous apprend le contraire. Il est doté d'un corps capable de se dédoubler. C'est une femme guerrière, portée à la tête d'une armée féminine. Elle possède un pouvoir de séduction, d'initiation et mystique. Toutefois, c'est par le travail qu'elle s'affirme, à l'instar de l'homme. Selon S. de Beauvoir (1976 : 587), « c'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut lui garantir une liberté concrète. » La femme, consciente du problème de leadership existant entre l'homme et elle, se met au travail. Son autonomie s'acquiert donc par le travail. Il en résulte que l'engagement professionnel est un état psychologique relevant de la motivation. Cependant, il n'est pas exclu que la liberté de la femme passe par l'exercice du pouvoir politique. C'est le cas de Mahié et de bien d'autres femmes de ce monde qui sont au sommet de l'État ou exercent un pouvoir d'État. Cette conquête du pouvoir est mue par l'idée d'avoir voix au chapitre quant aux prises de décisions importantes à prendre, engageant l'avenir et le devenir de l'humanité, de ce monde. Les pays africains, à l'image des grandes nations, gendarmes de ce monde, doivent connaître le progrès. Pour y parvenir, il est primordial, pour les peuples africains d'axer leurs efforts sur le travail, d'instaurer la justice, la vérité et l'égalité dans leur société, gage de paix. Ainsi, Mahié, chef de guerre, intraitable sur le champ de bataille, est stricte dans la gestion de son pouvoir. Elle assume ses responsabilités sans faux fuyant. Elle assume des rôles sociopolitiques comme le font les hommes. Elle montre bien que l'exercice du pouvoir n'est pas le seul apanage de l'homme. De ce pas, elle fait sauter les verrous du genre. L'exercice du pouvoir fait de la femme Mahié un homme par son agir, sa puissance de travail. Pour trancher l'affaire Zouzou, inculpé de trahison, sa décision a été ferme : la condamnation à mort. Ainsi, l'homme de main de Mahié va mourir, en dépit de l'opacité de cette situation. À partir de là, la fable dramatique connaît une autre tournure : l'exil de Mahié et l'éclatement des frontières entre les femmes et les hommes. Les femmes iront vivre avec leurs semblables, les hommes. Ils deviennent des partenaires. La femme prend encore le pouvoir quand vient le moment pour l'homme d'atteindre l'orgasme pendant l'acte sexuel. Il devient comme un bébé dans les bras de celle-ci. Dans cette partie, l'étude a montré que l'interculturalité et la transculturalité sont une richesse pour l'Afrique. Nous ne devons pas perdre de vue que nous sommes au théâtre et qu'en tant que tel, il est jeu et enjeu.

### 3. L'enjeu de l'écriture de *La guerre des femmes*

Zadi Zaourou inculque aux lecteurs-spectateurs une nouvelle attitude et une conscience d'unification des peuples à la culture. Pour cette raison, ce dernier axe de

l'étude s'appuie sur l'organisation du temps et de l'espace dans *La guerre des femmes* et l'universalité.

### 3.1. *L'organisation du temps et de l'espace*

Le temps et l'espace sont deux composantes cardinales dans la conception du texte théâtral. Dans le théâtre de Zadi Zaourou, le temps se révèle imprécis. En d'autres propos, les repères chronologiques sont généralement vagues, fantaisistes. *La guerre des femmes* apporte, en guise d'indices temporels : « un jour » (Tableau I : 15), « À l'origine des temps » (Tableau VI, p.29), « Au millièmè jour » (Tableau XIV : 53). L'imprécision du temps apparaît clairement à travers lesdits indices. En ce qui concerne l'espace, *La guerre des femmes* reste sans rapport véritable avec la réalité eu égard aux mythes qu'elle dramatise. Ainsi, quelques indices spatiaux nous édifient à travers : « le palais du Sultan » (Tableau I, p.15), « devant l'océan » (Tableau II, p.18), « du côté de la mer » (Tableau IV, p.24), « une clairière » (Tableau VI, p.28), « la cité des hommes » (Tableau VII, p.31), « la cité des hommes » (Tableau VIII, p.33), « au cœur de la forêt vierge, une clairière » (Tableau X, p.39), « devant le Maire » (Tableau XVI, p.59), « l'église » (idem). *La guerre des femmes* étant une dramatisation du mythe, l'espace relève de la pure imagination. L'espace référentiel est difficilement identifiable. Par ailleurs, l'auteur a pu faire une combinaison assez cohérente en classant par fragments les tableaux. Il part de l'espace clos tel que le palais (en Arabie) du Sultan Shariar repérable aux tableaux I, II, IV, V, IX, XVI et XVIII. En marge de cet espace clos, certains espaces ouverts mettent en relief des espaces africains comme la forêt où résident les femmes et les hommes. L'océan est également un espace qui doit fonctionner telle une passerelle entre la cité des femmes et la terre d'Arabie. D'ailleurs, Mahié a le pouvoir d'apparaître sous la forme de Mamie Wata. Ces espaces se retrouvent aux tableaux III, VII, VIII, X, XII, XIII, XV, XVII. Le tableau XIX marque la fin de la pièce. « Vers la mer » (p.68) est cet espace qui consacre l'unité fondamentale formée par Mahié, Zouzou, Shéhérazade et Mamie Wata. Les espaces sont symboliques. Zadi Zaourou les a créés pour les communiquer ensemble tels des vases communicants. Il donne aux lecteurs-spectateurs une image de symbiose du monde entier. En effet, le monde Arabe représenté par Shariar fusionne avec l'espace africain, représenté par Mahié et l'univers marin, symbolisé par Mamie Wata. Cette osmose fonde la quête de Zadi Zaourou.

### 3.2. *Une écriture de l'universalité*

L'universalité fait songer au rassemblement. Ce caractère implique tous les hommes. Dans cette optique, Werewere- L. (2011 :63) postule que : « les chants en langues baoulé, dioula, bassa, douala ou français sur des modes mandingue, bamiléké, akan, bété ou pygmée, confirment l'orientation panafricaine du Ki-YiMbock.-» Elle donne les motivations, les mobiles de son projet panafricaniste. L'universalité est au centre de l'action. Au mariage de Shariar et de Shéhérazade, « (*il y avait dans cette foule un représentant de chaque race*). » (Tableau XIX, p.68). Cette unité scellée surpasse la race humaine. Zadi établit une passerelle entre les êtres humains et les divinités représentées par Mamie Wata. En témoigne cet instant solennel et féerique :

### Shéhérazade

(*Elle avance et se tient près de Mamie Wata*)

-Viens, bienheureux Shariar. Viens que nous portions à deux la balance éternelle de Mahié.

(*Shariar s'avance et tous deux encadrent Mamie Wata*) (Tableau XIX, pp.68-69).

Shariar et Shéhérazade se sont unis dans les liens sacrés du mariage ; d'abord civil, ensuite religieux et enfin mythique. En d'autres termes, ce mariage a reçu l'onction de l'homme (le Maire), l'onction de Dieu (le créateur suprême) et celle de l'univers marin représenté par Mamie Wata. Shéhérazade ne doit plus être frileuse pour le futur d'autant plus que son époux est déjà exorcisé s'il était habité par un démon. Le couple bénéficie donc de la clémence de la Terre, du Ciel et de la Mer (l'eau). Il passe donc de l'Égypte, de l'esclavage, à la Terre promise. Au tableau zéro, ni le personnage qui « gesticule devant un miroir » (p.11), ni son épouse qui rappelle qu'elle est son invitée n'ont d'identité. Ils sont considérés comme des personnes anonymes, venant de nulle part ; ils sont donc universels. L'utilisation du miroir n'est pas fortuite. Au théâtre, le miroir fait office de fondement symbolique. Il expose nos qualités, mais et surtout nos propres absurdités en vue d'une purgation. De ce fait, il renvoie une image fidèle de nous-mêmes, ce que verront ceux et celles qui nous regardent. En outre, chez l'auteur, la symbolique du miroir permet de cogiter, de méditer ; de refondre et de transformer le mythe. *La guerre des femmes* dépeint l'universalité, cette tradition qui dépasse les frontières et inaugure l'interpénétration, l'imbrication des cultures, des religions, des ethnies et des races.

### Conclusion

De cette étude sur *La guerre des femmes* de Bottey Zadi Zaourou, il résulte que son art est total ; c'est le lieu par excellence de rencontre de toutes les formes d'expression artistique. Après la liberté politique des peuples africains, il s'est octroyé une liberté dans le domaine de la littérature en général, et dans celui de l'art en particulier. Il s'est comporté en homme nouveau, chargé d'inculquer un esprit nouveau à ses contemporains ; slogan de M. Liouré (1963 :59) qui pose qu'«à peuple nouveau, art nouveau.» Zadi a inscrit son art dans la nouveauté et la rénovation en rupture avec les canons esthétiques préétablis par les Occidentaux. Il avait cure de la pureté normative. Zadi innove en alliant les principes de l'oralité à ceux de l'écriture. Témoin de son temps et fidèle à la culture du terroir de l'ère ethnoculturelle bété (Côte d'Ivoire), donc africaine, il a su, par la plume et la planche, en appeler à l'humanisme de ses contemporains. Il a, en outre, attiré principalement leur attention sur les dangers que représente un monde sans projet de vie. Il privilégie la fusion des différences de quelque nature que ce soit, qui a, depuis des lustres, été le mobile du progrès de l'humanité. La production dramatique de Bottey Zadi Zaourou, conforme au théâtre africain contemporain, est extrêmement dense, relativement à la thématique abordée : la liberté dramaturgique, la revalorisation des cultures traditionnelles africaines et la gestion du pouvoir sociopolitique africain. En effet, le théâtre de Zadi est total, globalisant. Il est un creuset de cultures, de genres, d'arts et de médias, essence d'une esthétique du progrès.

### Références bibliographiques

Addiafi, J-M. A. (2000). Les naufragés de l'intelligence, Abidjan, CEDA.

Apédo-amah, T-A. (2006). Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité, *Notre Librairie*, 162, juin-août.

Blédé, L. (2016). La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle, Le Graal.

- Chevrier, J. (1989). *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin/HER.
- De Beauvoir, S. (1994).. *Le deuxième sexe II Réédité* (1976), Paris, Gallimard.
- Diégou, B. (2004). *Monoko-Zohi*, Abidjan, PUCI.
- Fix, F-T-S-F. (2007). *La Didascalie dans le théâtre du XXe siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Harvey, F. (2011). *Alain Robbe-Grillet : Le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan
- Lehmann, H-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche Éditeur.
- Liouré, M. (1963). *Le drame*, Paris, Armand Colin.
- Ryngaert, J-P. (1994). *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod.
- Tansi, S-L. (1986). *Réinventer la logique à la mesure de notre temps*, *Équateur*, 1(1)
- Vilar, J. (1955). *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche.
- Werewere-Liking, (2011). *Quelque chose-Afrique, Le Parler-Chanter*, Abidjan, les Éditions Balafons.
- Zadi, Z-B. (2011). *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Ouagadougou, L'Harmattan
- Zadi, Z-B. (2001). *La Guerre des femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, NEI/ Éditons Neter.