



République du Bénin
@
Université d'Abomey-Calavi

@
Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

@
Ecole Doctorale Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement »

@
Filière Lettres Modernes

@
Mémoire du Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA)

Thème

**LE LANGAGE DE LA DECHEANCE DANS LE
THEATRE DE FLORENT COUAO-ZOTTI ET DE
KANGNI ALEM.**

Présenté par :

Armand K. ADJAGBO

Sous la direction du Professeur Titulaire :

Guy Ossito MIDIOHOUAN

Année académique 2011-2012

DEDICACE

Nous dédions ce travail à nos frères et sœurs : Judith, Rachelle, Parfaite,
Corneille et Ida.

REMERCIEMENTS

Nous témoignons toute notre profonde gratitude, d'abord à :

Monsieur Guy Ossito MIDIOHOUAN,

Monsieur Mahougnon KAKPO,

Monsieur Pierre MEDEHOUEGNON

Et tous les autres enseignants du Département des Lettres Modernes.

Ensuite, messieurs Roger KOUDOADINO, Romain HOUNZANDJI, Anicet MEGNIGBETO.

Enfin mesdames Gniré Tatiana DAFIA et Laure DOSSOU CODJIA.

INTRODUCTION

La littérature est un domaine artistique où l'on voit se manifester nombre d'éléments constitutifs de la nature : les animaux, les végétaux, sans oublier les êtres humains. De la fable au roman en passant par le conte, la nouvelle, la poésie, l'épopée, la chanson... tous les genres littéraires s'inspirent des composantes de la nature. Il est rare de trouver une œuvre littéraire digne du nom qui ne soit constituée d'aucun de ces éléments. Les champs d'exploitation de l'art littéraire sont donc très vastes et chaque créateur, chaque privilégié des muses s'y installe en fonction de la fécondité de son inspiration.

Mais si, pour les genres littéraires en général, le domaine est immense, presque sans limites, pour le théâtre en particulier, ce domaine connaît des restrictions ou du moins se cramponne volontiers à la société humaine. Dans ce genre en effet, la peinture du corps social, les scènes de divertissement prennent le dessus sur la description de la nature ou de l'univers des animaux. Michel Pruner affirme avec raison que « le théâtre est en relation permanente avec la société à laquelle il s'adresse »¹ Le théâtre est par essence un art qui consiste à représenter devant un public une suite d'événements engageant des êtres humains qui agissent et qui s'expriment. Il est le reflet de la société, un art vivant en raison de sa portée plus visuelle que théorique, c'est – à – dire que le théâtre est beaucoup plus spectacle qu'écriture. Le théâtre écrit de l'Afrique occidentale francophone ne fait pas exception à la règle.

Cependant, certains de ses acteurs lui donnent des orientations qui interpellent le bon sens. Il s'agit, entre autres, de la représentation sur scène des faits qui portent atteinte à la pudeur, des scènes d'horreur, la grossièreté

¹ PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, p. 129.

langagière, les crimes passionnels, l'érotisme, la décadence morale, l'avilissement de l'autorité religieuse et politique en un mot, un univers de déchéance au sens large du terme. La peinture de cette atmosphère dépourvue de moralité semble récurrente dans les œuvres théâtrales de deux auteurs à savoir Florent Couao-Zotti et Kangni Alem. Le théâtre, notamment le théâtre classique est caractérisé par plusieurs normes en l'occurrence celles de la bienséance :

« Vers 1630-1640, la tragédie est l'enjeu de nombreuses discussions théoriques et, face à une esthétique baroque qui multiplie les surprises dramatiques, les partisans de l'ordre et de la mesure font triompher la tragédie classique régie par des règles précises : règle des trois unités (un lieu unique, une durée réduite, une action simple), règle de la bienséance (on ne représente pas la mort sur scène) »²

La question qui se pose est de savoir pourquoi l'art théâtral qui autrefois s'astreignait au respect des règles de bienséance en ne montrant pas sur scène ce qui choque la morale, c'est-à-dire les faits obscènes, les actes de violence, les assassinats, la démesure langagière en arrive aujourd'hui à accorder une grande part à ces contre-valeurs. Est-ce pour renvoyer à la société actuelle sa propre image que ces auteurs procèdent de la sorte ? Est-ce pour mettre en application l'assertion chère à Molière « *Castigat ridendo mores* » corriger les mœurs en les ridiculisant. Qu'est-ce qui justifie le recours au langage de la déchéance par ces auteurs ? Que symbolise ce type de langage dans leurs pièces ? Telles sont quelques-unes des questions qui nous amènent à proposer comme thème de mémoire : ***Le langage de la déchéance dans le théâtre de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem.***

² CREPIN, F., *Français, Méthodes et Techniques*, Paris, Nathan, 1996, p.140.

Notre objectif est d'étudier dans les œuvres théâtrales de ces deux auteurs tout ce qui, au niveau du langage théâtral (parole, gestuelle, mimique, bruitage, musique, costume, maquillage), des personnages et du cadre spatio-temporel révèle un univers de déchéance. Ici l'accent doit être beaucoup plus mis sur le texte, (il s'agit aussi bien des répliques que des didascalies), le style puisque, selon Roland Barthes « le style est en quelque sorte, le commencement de l'écriture. »³ L'étude du langage théâtral étant également l'analyse de la forme, versifiée ou non, du genre de la pièce (comédie, tragédie, drame), de l'esthétique (baroque, classique, romantique), ces éléments seront aussi pris en compte dans le cadre de notre travail.

La méthodologie que nous comptons appliquer à cette étude est une analyse de contenu. Il s'agira de nous fonder sur les approches de la critique thématique et de déceler les procédés stylistiques utilisés par ces deux auteurs.

De même, l'interprétation des objets scéniques suggérés par les didascalies sera mise à contribution. Cette étude se fera suivant un plan en quatre parties.

La première partie est consacrée à la clarification conceptuelle c'est-à-dire l'explication détaillée du thème de recherche, à la biobibliographie des auteurs et à la présentation des différentes pièces de théâtre que comporte le corpus.

La deuxième partie fait une analyse du discours théâtral notamment la rhétorique de certains faits relevant de la déchéance.

La troisième partie est une étude du langage non verbal en l'occurrence le décor et ses constituants tels que indiqués dans les didascalies et non ce que montre le spectacle.

³ Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p.74.

La quatrième partie est une suite de l'étude du langage non verbal axée cette fois-ci sur le symbolisme de la gestuelle telle que suggérée par les didascalies. Elle aborde aussi la portée idéologique du langage théâtral de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem.

REVUE DE LA LITTERATURE

Avec environ deux décennies de productions littéraires, les écrivains Florent Couao-Zotti et Kangni Alem ont déjà suscité beaucoup de réflexions critiques allant d'articles aux livres en passant par des mémoires et des thèses.

Étant polyvalents, ces deux auteurs pratiquent avec aisance le roman, la nouvelle, le théâtre. Dans cette revue de littérature, nous exploiterons non seulement les écrits critiques portant sur leurs œuvres (le théâtre notamment) mais aussi et surtout les ouvrages de référence qui traitent du genre théâtre, de la stylistique et de la littérature en général.

Dans la rubrique des essais sur le théâtre, il y a d'abord, *La fabrique du théâtre*⁴ de Michel Pruner publiée en 2000. C'est un livre d'un grand intérêt didactique pour la maîtrise des différentes composantes de ce genre tant dans sa forme théorique que dans sa forme pratique. Il lève un coin de voile sur les différentes étapes d'élaboration du produit théâtral, depuis le texte écrit jusqu'à sa représentation sur scène. C'est une réflexion approfondie sur l'auteur dramatique, le lieu théâtral, l'acteur, le texte théâtral, la scénographie, les structures de production, l'accoutrement...autant d'éléments porteurs de sens donc indispensables pour une analyse judicieuse du langage théâtral.

⁴ PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, 266 p.

Ensuite, l'essai de Pierre Larthomas intitulé *Le langage dramatique*⁵ a un intérêt particulier en ce sens qu'il circonscrit le champ de réflexion. Son travail est axé sur le langage théâtral dont il fait une étude très approfondie. Presque toutes les dimensions du langage dramatique ont été passées au peigne fin. Il examine entre autres d'abord, les éléments paraverbaux du langage dramatique à savoir : le geste, le décor, l'action, la situation, le temps. Ensuite, les éléments verbaux : le dit et l'écrit, les accidents de formation du langage, l'enchaînement, la concentration des effets, le rythme, le nombre et le temps..., les formes de langage dramatique où il analyse notamment le monologue, l'aparté. Au théâtre, tout est donc signe et signification.

Dans leur essai intitulé *Qu'est-ce-que le théâtre ?*, Christian Biet et Christophe Truau conçoivent le théâtre beaucoup plus comme un spectacle. Ils affirment d'ailleurs que :

« Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit. »⁶

Cette perception du théâtre justifie la part belle faite par les auteurs aux différents aspects de la mise en scène. Cet ouvrage est une analyse approfondie des éléments constitutifs de la mise en scène, cela fait qu'il offre beaucoup de matériaux pouvant faire l'objet d'une analyse du langage théâtral, c'est-à-dire, la gestuelle, le décor, le texte.

⁵ LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1980, 478 p.

⁶ Biet, Christian, Truau, Christophe, *Qu'est ce-que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p.7.

*Le théâtre négro-africain francophone, (analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels)*⁷ est un essai dans lequel Rogo Koffi M. Fiangor étudie le rôle de Radio France Internationale dans le rayonnement du théâtre africain francophone à travers le concours théâtral interafricain. Les pièces primées par ce concours qui s'est déroulé sur trois décennies (1967 à 1996) constituent la matière sur laquelle a porté l'étude tant aux plans thématique qu'artistique. L'auteur s'intéresse également aux festivals de théâtre (le FITHEB et le FITD) qui se déroulent au Bénin et au Burkina – Faso. La référence à cet ouvrage se justifie par le fait qu'il est consacré à ce qu'il convient d'appeler la crème du théâtre africain francophone post colonial d'une part, et la longueur de la période (30 ans) d'autre part. C'est un essai qui reflète l'image de l'art dramatique africain pendant une période importante de son histoire.

*Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*⁸ est un ouvrage collectif publié sous la direction de Sylvie Chalaye et qui renseigne davantage sur les nouvelles figures marquantes du théâtre africain francophone. Le répertoire des nouveaux dramaturges élaboré dans cet ouvrage mentionne d'ailleurs les auteurs Florent Couao-Zotti et Kangni Alem dont les pièces font l'objet de notre réflexion.

L'ouvrage *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*⁹ de Pierre Médéhouègnon est le condensé de sa thèse de doctorat d'État. C'est une recherche historique et analytique sur l'art dramatique ouest-

⁷ FIANGOR, Rogo Koffi, *Le théâtre négro-africain francophone, (Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports intellectuels)*, Paris, L'Harmattan, 2002,393p.

⁸ CHALAYE, Sylvie, (Sous la direction de), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 189 p.

⁹ MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010,387p.

africain, consacrée à quatre pays à savoir le Bénin, le Burkina-Faso, la Côte d'Ivoire et le Togo. Il fait d'abord l'histoire du théâtre francophone ouest africain des origines à 2000, en déduit ensuite les innovations de 1980 à 2000, notamment aux plans sémantique et esthétique. Enfin, il dresse un bilan du développement du théâtre et de sa promotion en Afrique de l'Ouest. La nécessité d'inclure cet ouvrage dans la revue de littérature tient à plusieurs raisons. Cet essai est l'une des plus récentes réflexions approfondies sur le théâtre francophone ouest-africain.

*Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*¹⁰ est un essai littéraire de Mahougnon Kakpo consacré à l'ensemble des œuvres de l'écrivain béninois Olympe Bhêly-Quenum. En prenant pour objet d'étude l'archaïque, une caractéristique du baroque, Mahougnon Kakpo, à travers une analyse quadripartite approfondie, démontre la portée initiatique, psychanalytique, philosophique et symbolique des œuvres de celui qu'il convient d'appeler le chef de file des écrivains béninois. Le recours à cet essai se justifie pour deux raisons fondamentales. D'une part, il fait une étude pointilleuse du baroque, un concept qui partage plusieurs caractéristiques communes avec la déchéance ; au point qu'on est tenté de dire que la déchéance est une composante du baroque. D'autre part, l'auteur démontre les différents sens que revêt la mort, notamment la mort comme châtiment. La mort étant une forme de déchéance, la considérer comme punition, traduit une position idéologique de condamnation, punir un acte, un homme, c'est affirmer sa désapprobation à l'égard de cet acte ou de cet homme. L'exploitation de cet ouvrage nous permettra, vu que dans les pièces de notre corpus, beaucoup de

¹⁰ KAKPO, Mahougnon, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*, Cotonou, Diasporas, 2007, 217p.

personnages anti-modèles sont morts, de déduire la position des auteurs par rapport aux actes posés par ces personnages.

C'est dans cette même dynamique que s'inscrit le recours à *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*¹¹ de Guy Ossito Midiohouan. En effet, tout acte culturel littéraire est un gisement idéologique que seule une analyse minutieuse permet de révéler. Cet ouvrage essaie de diagnostiquer à travers les œuvres littéraires en l'occurrence le roman, la poésie, le théâtre, les intentions d'asservissement des Noirs par les colonisateurs et les stratégies de résistance et de refus de domination du colonisé. L'ouvrage montre également les tentatives de dénonciation de la mauvaise gestion des États indépendants par les Noirs au pouvoir. Dans le cadre de notre recherche, il ne s'agit pas certes, de partir du rapport colonisateur-colonisé pour dégager les positions idéologiques, mais de déceler à travers les éléments constitutifs du produit dramatique tout ce qui est porteur de point de vue explicite ou implicite des auteurs, autrement dit, d'analyser le regard qu'ils portent sur les thèmes qu'ils développent dans leurs œuvres.

« Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti » est un article de Mahougnon Kakpo consacré à une catégorie de personnages d'une nature particulière parsemant les œuvres de Florent Couao-Zotti tant au niveau du roman, de la nouvelle que du théâtre. Il s'agit des marginaux, des personnages frappés de déchéance au sens large du terme. Cet article révèle également que les cadres dans lesquels évoluent ces personnages sont des espaces complètement décadents. Autrement dit les personnages de

¹¹ MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 249p.

Florent Couao-Zotti et leur milieu de vie ont pour dénominateur commun la dégénérescence. A cet effet Mahougnon Kakpo affirme que :

« ce qui est incontestable chez Florent Couao-Zotti, c'est l'expression d'un univers déconfit où des marginaux, souterrains urbains, se meuvent aussi bien dans des détritiques que dans la violence qui semble être désormais leur unique raison de vivre. Fatalisme ou déchéance ? Peut-être les deux à la fois, d'autant plus que l'un peut induire l'autre ». ¹²

« Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? » ¹³ est une réflexion de Pierre Médéhouégnon sur la pratique théâtrale au Bénin pendant une période d'environ deux décennies, c'est-à-dire de 1990 à 2008. La première décennie se caractérise par une effervescence dans le domaine du théâtre si bien qu'on y a noté plus de publications qu'il n'y en a eu en trente ans (1960 -1990). Mais de 2000 à 2008, l'auteur constate un ralentissement des activités dans ce secteur. De l'analyse des pièces il ressort qu'elles sont écrites pour la plupart sur le modèle classique si bien qu'elles souffrent d'une carence de repères endogènes. Les quelques tentatives d'innovations sont souvent influencées par Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou Jean Genet. Pierre Médéhouégnon note toutefois une esthétique dans la trilogie *Negrerrance* de José Pliya reposant sur le fonctionnement du langage théâtral et la mise en scène du théâtre dans le théâtre. De même, il constate une analogie entre *Ce soleil où j'ai toujours soif*

¹² Kakpo, Mahougnon « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti » in Huannou Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection études), p. 73.

¹³ Médéhouégnon, Pierre, « Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? » in Huannou Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection études), pp. 29-64

de Florent Couao-Zotti, une pièce à double voix portée par un personnage principal et le poème dramatique *Chaka* de Léopold Sédar Senghor.

Dans une pièce de théâtre, les paroles ne sont pas les seuls éléments porteurs de sens. Les cadres d'actions (espace scénique, espace dramatique) sont également très expressifs. C'est ce que démontre Honoré Mukamba Fabien à travers son article « Poétique et politique de clivage dans la villa belge de José Tshisungu wa Tshisungu ». Selon lui, l'analyse de l'espace peut révéler la dichotomie entre les personnes nanties et celles qui végètent dans la misère. Il affirme qu'« un même lieu peut gagner ou perdre en valeur esthétique ou émotionnelle en fonction du temps et de l'heure »¹⁴ Le temps et l'espace sont donc des éléments importants à prendre forcément en compte dans le cadre de l'étude du langage théâtral.

PROBLEMATIQUE

Le choix de la thématique de recherche : *Le langage de la déchéance dans le théâtre de Florent Couao –Zotti et de Kangni Alem* est la résultante d'une kyrielle de questionnements sur le rapport qu'entretient l'art dramatique ouest-africain avec l'éthique, la morale. C'est une interrogation sur les répercussions des dérives de la société humaine actuelle sur les productions théâtrales de ces deux auteurs.

En effet, la crise morale ambiante, occasionnée par le piétinement sans gêne des normes, la célébration des vices, l'apologie des contre-valeurs au détriment de la décence, la mise en bière de l'éthique ... sont des faits qui

¹⁴ Fabien, Mukamba Honoré « Poétique et politique de clivage dans la villa belge de José Tshisungu wa Tshisungu. », in *Littératures africaines : langues et écritures, textes réunis et présentés par Apey Esobe Lete et Mahougnon Kakpo, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, p. 108*

nécessitent réflexion, qui interpellent la conscience. La légalisation de l'homosexualité, la pédophilie, les attentats terroristes financés par des chefs religieux, la prostitution galopante, l'abandon des nouveaux nés sur des tas d'ordures ou dans les fosses sceptiques, la corruption, la banalisation du pouvoir politique, la guerre, les génocides ... sont des faits qui préoccupent les écrivains. Mais que l'écrivain traite de ces phénomènes dans ses œuvres n'est pas ce qui intéresse. Ce qui intéresse est plutôt les procédés stylistiques utilisés. De quelle manière l'écrivain traite-il alors ces phénomènes qui gangrènent la société humaine ? Quels impacts les œuvres abordant ces faits ont sur le public lecteur ? Le langage au théâtre n'étant pas que verbal, quelle est la portée sémantique des objets scéniques ? Que symbolise tel ou tel décor suggéré par les didascalies ? Quel sens revêt le choix de tel espace scénique ou espace dramatique ?

Dans le théâtre de Florent Couao – Zotti et de Kangni Alem, qu'est – ce qui explique ce climat de déchéance permanente caractérisée par la vulgarité langagière déconcertante, les assassinats gratuits, la banalisation du pouvoir politique, la décadence de l'autorité religieuse, la prostitution professionnalisée, le viol des mineurs ?

A quel public s'adressent leurs pièces de théâtre ?

Telles sont entre autres, les préoccupations qui fondent le choix de ce thème et auxquelles nous essayerons de répondre.

OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

Objectifs globaux

Les objectifs globaux que vise la présente recherche sont d'abord, de savoir ce qui motive les auteurs à peindre dans leurs pièces un monde en perpétuelle déchéance. Ensuite, essayer d'identifier, de vérifier leurs positions

par rapport à tout ce qui, dans leurs pièces, participe de la décadence, ceci à travers le sort réservé aux personnages “contre-modèles, le choix de certains réseaux lexicaux comme les modalisateurs, (les marques de jugement). Enfin analyser l’impact que ces œuvres théâtrales peuvent avoir sur le public lecteur ou spectateur autrement dit le problème de la réception.

Objectifs spécifiques

Les objectifs spécifiques sont multiples. Il s’agit de :

- identifier les procédés stylistiques utilisés par les auteurs,
- repérer les champs et réseaux lexicaux dominants,
- rechercher la valeur des objets scéniques,
- chercher les figures de rhétorique récurrentes et leurs effets,
- déterminer les modalisateurs dominants,
- montrer les registres de langue, les registres de texte et leurs valeurs,
- étudier le sémantisme des diverses composantes du théâtre,
- révéler en un mot l’architecture stylistique qui peint un monde en chute, en décadence.

RESULTATS ATTENDUS

Cette étude nous permettra de:

- Montrer que les pièces de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem participent d’un renouvellement de l’art dramatique ouest africain tant aux plans formel, thématique que stylistique.

- Prouver que ces pièces marquent une rupture avec les premières œuvres théâtrales ouest-africaines francophones et par conséquent comportent des marques d'innovations, d'originalité
- Montrer que ces œuvres théâtrales s'inscrivent beaucoup plus dans le courant réaliste.

Plusieurs approches critiques nous aideront à parvenir à ces résultats

METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Les instruments de recherche que nous comptons utiliser pour aboutir aux résultats de la présente étude sont de plusieurs ordres.

L'analyse de contenu est l'ensemble des techniques qui visent à révéler, à montrer de façon explicite le contenu d'une œuvre écrite ou orale en se fondant sur les éléments constitutifs de cette œuvre pour une étude rigoureuse avec des outils scientifiques. L'analyse de contenu nous permettra de déceler dans les différents types de paroles théâtrales, la particularité langagière de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem en nous fondant sur leurs procédés stylistiques à travers l'analyse des réseaux lexicaux, les registres de langue, les registres de texte, les typologies textuelles, les figures de rhétorique, ... présents dans leurs pièces.

Mais le langage théâtral n'étant pas que verbal, le recours à l'étude du comportement des personnages sera bénéfique dans la détermination des relations qu'entretiennent entre eux les différents protagonistes afin de déceler éventuellement la position des auteurs par rapport à tel ou tel fait. La supériorité ou l'infériorité numérique des personnages modèles ou contre-modèles, le sort réservé à tel ou tel personnage à la fin de la pièce, sont des éléments porteurs de sens.

Le recours à la sémiologie (science qui étudie les signes), sera d'un grand intérêt dans l'atteinte des objectifs de cette étude.

Selon Eric Buysens, la sémiologie est « la science qui étudie les procédés auxquels nous recourons en vue de communiquer nos états de conscience et ceux par lesquels nous interprétons la communication qui nous est faite. »¹⁵

Le courant sémiologique que nous exploiterons est celui dont Roland Barthes est l'initiateur c'est – à dire la sémiologie de la signification qui s'intéresse à tout objet en tant que signifiant en puissance et dont les objets d'étude ne se limitent pas à des systèmes de communication intentionnels. Il s'agit donc de la sémiologie qui interprète les phénomènes de société et la valeur symbolique de certains faits sociaux, comme l'usage tous azimuts du sexe, les assassinats, la mauvaise gouvernance ... dans le cadre de notre recherche.

Le second courant, c'est-à-dire la sémiologie de communication qui étudie uniquement le monde des signes et dont les tenants sont entre autres : Georges Mounin, Eric Buysens, Louis Prieto, nous aidera à analyser le symbolisme de certains objets scéniques présents dans les pièces comme le couteau, le pistolet, les sous-vêtements, la brouette, le balai, le poison, la serviette.

¹⁵ Buysens, Eric, « Sémiologie » in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sémiologie>, 29-12-2012, 13h 18

DESCRIPTION DETAILLEE DU CONTENU DE LA RECHERCHE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : CLARIFICATION CONCEPTUELLE ET BIOBIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS

Chapitre I : Clarification conceptuelle

Chapitre II : Biobibliographie des auteurs et contextualisation

Chapitre III : Résumé des pièces du corpus

DEUXIEME PARTIE : RHETORIQUE DE L'EROTISME ET DE LA DESINTEGRATION SOCIOPOLITIQUE ET RELIGIEUSE

Chapitre I : Rhétorique de l'érotisme

Chapitre II : Désintégration sociale

Chapitre III : Désintégration politique et religieuse

TROISIEME PARTIE : SEMANTISME DU DECOR

Chapitre I : Décor et déchéance

Chapitre II : Symbolisme des objets scéniques

Chapitre III : Symbolisme de l'accoutrement

QUATRIEME PARTIE : SEMANTISME DE LA GESTUELLE ET PORTEE IDEOLOGIQUE DU LANGAGE THEATRAL

Chapitre I : Gestuelle de l'agressivité

Chapitre II : Gestuelle de la résignation

Chapitre III : Portée idéologique du langage théâtral

CONCLUSION

PREMIERE PARTIE :

**CLARIFICATION CONCEPTUELLE ET
BIOBIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS**

Chapitre 1: CLARIFICATION CONCEPTUELLE

L'homme en tant qu'être social a besoin de communiquer avec ses semblables. Le langage est un moyen indispensable pour l'atteinte de cet objectif.

Le vocable langage selon le dictionnaire *Hachette encyclopédique* se définit comme la faculté humaine de communiquer au moyen de signes vocaux (paroles) éventuellement susceptibles d'être transcrits graphiquement (l'écriture).

Pour Ferdinand de Saussure « le langage est multiforme et hétéroclite, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient au domaine individuel et au domaine social ». ¹⁶

Par extension, le langage désigne tout système de signes socialement codifiés, qui ne fait pas appel à la parole ou à l'écriture. Les images, les couleurs, les gestes, l'habillement sont autant d'éléments constitutifs du langage, pleins de significations dont le décryptage permet de cerner les messages qu'ils véhiculent. Senghor dans « Comme les lamantins vont boire à la source » affirme :

« Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le **sens** sous le **signe**. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-africains : Chaque être, chaque chose, mais aussi la matière, la forme, la couleur, l'odeur et le geste et le rythme et le ton et le timbre, la couleur du pagne, la forme de la Kôra, le dessin des sandales de la mariée, les pas et les gestes du danseur, et le masque... » ¹⁷

¹⁶ De Saussure, Ferdinand, cité par Emmanuel Fouquet, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, p.1056.

¹⁷ Senghor, Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », postface à *Éthiopiennes*, p.157.

Le langage est donc un ensemble de moyens de communication observables dans tout élément, aussi bien chez les hommes, les animaux, les objets que chez les plantes.

En d'autres termes, il désigne la manière de s'exprimer propre à un ensemble social donné, à un individu. Ici il se rapporte beaucoup plus au jargon, dont le décodage nécessite une initiation, on parle par exemple du langage médical, du langage technique, du langage militaire...

En art dramatique, le langage est également pluriel, il va au-delà de la parole, des répliques que les personnages ou les acteurs échangent entre eux. Selon Tohossou Gbeasor « Le langage théâtral est sonore, gestuel, visuel. Le langage parlé n'est plus la seule forme privilégiée. Il n'est qu'une des formes possibles »¹⁸

Denis Labouret et André Meunier dans *Les méthodes de français au lycée*¹⁹ vont encore plus loin et donnent une définition plus détaillée. Pour eux le langage théâtral comprend :

- Primo, le code de la pièce, c'est-à-dire reconnaître le registre de langue de la pièce, le sens daté de certains mots, les principaux champs lexicaux, la présence ou non d'une forme versifiée pour identifier le genre de la pièce, son esthétique, son époque.
- Secundo, l'examen de la part respective des répliques et des didascalies (didascalies nombreuses et précises, ou discrètes et limitées), les grandes divisions du texte.

¹⁸ Tohossou Gbeasor, in Zinsou Sènouvo Agbota, *On joue la Comédie*, (Introduction), Lomé, Haho, 1984, p.23.

¹⁹ Labouret, Denis, Meunier, André, *Les méthodes de français au lycée*, Paris, Bordas, 1994, 288 p.

- Tertio, les formes de communication, c'est-à-dire la vérification des monologues, leur place, leur nombre et le repérage des personnages qui les prononcent ; le repérage des formes de communication avec le public, les décalages d'informations entre les personnages.

Selon J.C. Larrat et alii dans *Français : Perspectives, Objets, Méthode*, « de multiples langages lui (au théâtre) permettent en effet de toucher le public : paroles, gestuelles, mimiques, bruitages, musique, costumes, maquillage, décor, tout est signe. »²⁰

Le langage théâtral, en définitive, est tout ce qui, dans une pièce est porteur de sens, de message dont le décodage permet de bien comprendre le texte ou le spectacle en vue d'en faire une analyse judicieuse.

En ce qui concerne le terme déchéance, il signifie :

« la diminution, la perte du rang social, de la réputation. C'est aussi l'affaiblissement d'une faculté physique une décadence morale, un avilissement. En d'autres termes, c'est la suspension de quelqu'un d'un rang, d'une fonction »²¹

En droit, c'est la perte d'un droit ou d'une faculté pour défaut d'usage, dans les délais fixés ou dans les conditions prescrites par la loi. Il ressort donc de cette définition que la déchéance peut être juridique, morale, politique, sociale, biologique voire religieuse. Dérivée du verbe déchoir qui signifie « tomber d'un état dans un autre, inférieur »²², la déchéance est une terminologie à forte charge péjorative qui renvoie à l'idée de chute, de déclin, de perte, de diminution,

²⁰ Larrat, J.C. et alii dans *Français : Perspectives, Objets, Méthode*, Paris, Hachette-Éducation, 2001, p.124.

²¹ - Fouquet, Emmanuel, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, p.1056.

²² -Op. cit., p501.

d'affaiblissement, d'anéantissement, d'échec, de débâcle, de dévalorisation, de décrépitude, de manque de considération, de rejet, bref tout ce qui est défavorable...Vue sous cet angle, la déchéance partage avec le baroque, certaines caractéristiques communes, du moins si on s'en tient à la description que le critique Mahougnon Kakpo en fait. Il précise en effet que :

« Le baroque, inspiré du style grotesque, privilégie l'éclat, l'ornement, le décor, la parure, l'exubérance, le changement, l'inconstance, l'ostentation, le trompe-l'œil, la vie fugitive, le monde en instabilité, la métamorphose, le mouvement, le sang, la violence, le tragique, le spectacle funèbre, l'archaïque... au détour d'une symbiose des formes mouvantes de la nature et de celles, aléatoires, fondées sur une esthétique du pathétique et de l'affect qui permet aux auteurs contemporains de laisser s'épancher rêves et chimères. »²³

On peut donc déduire de cette définition plusieurs éléments qui caractérisent les pièces théâtrales de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem, dans lesquelles on observe un monde totalement en déconfiture, en dégénérescence où tout ce qui est normes, valeurs, s'effondre, s'écroule, un univers de désintégration des normes sociales avec un discours truffé d'exubérances scatologiques déroutantes, avec une rhétorique de la grossièreté, de la violence...

Ainsi l'étude du langage de la déchéance dans le théâtre signifie l'analyse de tout ce qui dans la fabrique du produit dramatique concourt à la chute tant aux plans politique, social, moral, que religieux. Autrement dit c'est le décryptage point par point, morceau par morceau, de tout ce qui, dans les diverses

²³ KAKPO, Mahougnon, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*, Cotonou, Diasporas, 2007, p.07

composantes d'une pièce, exprime la ruine, la violence, la grossièreté, la désinvolture, la mort, la vulgarité,...

CHAPITRE 2 : BIOBIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS ET CONTEXTE DE PUBLICATION DE LEURS ŒUVRES

1- BIOBIBLIOGRAPHIE DE KANGNI ALEM

Kangni Alem de son vrai nom Kangni Alemdjrodo, est un écrivain et critique littéraire togolais, né en 1966 à Lomé. Il obtient en 1990, une Licence de Lettres Modernes, un diplôme de didactique du français, une Licence en Communication et études théâtrales. Poursuivant ses études en France, il obtient en 1999 un Doctorat en littérature française, francophone et comparée à l'Université Bordeaux III.

A la fois romancier, nouvelliste, dramaturge traducteur et critique littéraire, il a enseigné le théâtre et la littérature dans diverses universités. Il a aussi reçu de nombreux prix. Sa bibliographie se présente comme suit :

Romans

- *Esclaves*, Paris, Éditions JC Lattes, 2009, 250 p.
- *Un rêve d'Albatros*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Continent noir », 2006, 125 p.
- *Canailles et charlatans*, Paris, Éditions Dapper, coll. « Littérature », 2005, 166 p.
- *Cola Cola Jazz*, Paris, Éditions Dapper, coll. « Littérature », 2002, 208 p.

Essai

- *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte* (2001)

Pièces de théâtre

- *Théâtre vol. 1*, Bertoua, Cameroun, Ndze, coll. « Théâtres », 2009, 106 p.

Opus comprenant 3 pièces: Apprentissage de la mémoire, Nuit de cristal, La saga des rois

- *Chemin de Croix*, Bertoua, Cameroun, Ndze, coll. « Théâtres », 2005, 64 p.
- *Atterrissage*, Bertoua, Cameroun, Ndze, coll. « Théâtres », 2002, 64 p.

Nouvelles

- *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, Châtenay-Malabry, France, Acoria éditions, 2001, 173 p.
- Sayouba Traoré, Kangni Alem, Abdourahman-A Waberi, Eugène Ebodé, Collectif, *Dernières nouvelles de la Françafrique*, La Roque d'Anthéron, France, Éditions Vents d'ailleurs, 2003, 224 p.
- Collectif, *Le Camp des Innocentsa*, Carnières, Belgique, Éditions Lansman, 2006

Photographie

- Bernard Brisé, Kangni Alem, *Tombés des mains du soleil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Afriphoto », 2003, 55 p.

2- BIOBLOGRAPHIE DE FLORENT COUAO-ZOTTI

Florent Couao – Zotti est un écrivain béninois, né le 18 juin 1964 à Pobè. Il est titulaire d'une Maîtrise en Lettres Modernes obtenue à l'Université Nationale du Bénin, d'un diplôme de journalisme et d'un diplôme d'entrepreneuriat culturel. Il a été professeur de français et journaliste et a occupé le poste de Rédacteur en chef dans deux journaux satiriques (Le Canard du Golfe, Abito) et chroniqueur culturel dans plusieurs quotidiens. Depuis 2002, il se consacre entièrement à la littérature, et pratique aisément les genres : roman, nouvelle, théâtre. Ses œuvres sont traduites en cinq langues : le japonais, l'italien, le catalan, l'allemand, l'anglais. Il a reçu de nombreux prix tant au Bénin qu'à l'étranger. On peut citer entre autres : le Prix Tchicaya U Tamsi, le Prix de la Francophonie de littérature de jeunesse, le Prix de l'Excellence de la Loterie Nationale du Bénin, Meilleure plume de la décennie, le Prix Ahmadou Kourouma...

Nous présentons sa bibliographie en commençant par les romans.

Romans

- *Un enfant dans la guerre*, Lomé, ACCT/Haho, 1997, 74 p.
- *Notre pain de chaque nuit*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998, 223 p.
- *Le cantique des cannibales*, Paris, Le Serpent à Plumes/ Editions du Rocher, 2004, 264 p.
- *Les fantômes du Brésil*, Paris, UBU Editions, 2006, 187 p.
- *La petite fille des eaux*, (Collectif), Paris, Editions Ndzé, 2006, 96 p.

- *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2010,

Théâtre

- *Ce soleil où j'ai toujours soif ou La Nuit des Anges*, Paris, L'Harmattan, 1995, 47 p., (Coll. Théâtre des 5 Continents).
- *Instincts primaires... Combats secondaires*, in COLLECTIF, Liban, écrits nomades, Tome 2, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2001, pp. 111-137, (Coll. Ecritures Vagabondes 2).
- *La disease de mal-espérance*, Paris/Libreville, L'Harmattan/Ndzé, 2001, 87 p.,(Coll. Théâtre des 5 Continents).
- *Certifié sincère*, Cotonou, Editions Ruisseaux d'Afrique, 2004, 88 p.
- *Le collectionneur de vierges*, Paris, Editions Ndzé, 2004, 76 p.

Nouvelles

- *L'odeur rancie du Brésil*, in MALLERIN, Daniel, (Ouvrage réalisé par), Les chaînes de l'esclavage : Archipel de Fictions), Paris, Editions Florent-Massot, 1998, pp. 105-133.
- *L'homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, 187 p.
- *Poulet-bicyclette et Cie*, Paris, Gallimard, 2008, 221 p.

3- CONTEXTE DE PUBLICATION DE LEURS ŒUVRES

Les pièces de théâtre constitutives de notre corpus sont publiées entre 1995 et 2009. Cette période a bien des caractéristiques tant aux plans socioculturel que politique.

Au plan politique, le vent de la démocratie qui a commencé à souffler sur le continent africain depuis 1990, a entraîné nombre de mutations dans le paysage politique naguère caractérisé par la dictature des militaires au pouvoir. Dans certains pays comme le Bénin, l'avènement de la démocratie a favorisé l'alternance au pouvoir caractérisée par la tenue des élections présidentielles, législatives et municipales, sans oublier la mise en place des institutions qui servent de fondement à ce régime.

Dans d'autres pays comme le Togo, en dépit de l'absence d'alternance au pouvoir, on a toutefois remarqué la tenue d'un semblant de Conférence nationale et l'organisation de parodie d'élections démocratiques qui se soldent souvent par la victoire du président sortant. Même si le pouvoir a fini par changer de main, il ne s'est fait que de père en fils, après bien sûr le décès du premier.

Les mutations observées dans le landerneau politique béninois et togolais pendant cette période ont ouvert la brèche à l'éclosion de l'art dramatique.

Au Bénin, la décennie 1990-2000, est caractérisée par un regain d'activité dans le domaine du théâtre avec la création de plusieurs troupes et compagnies, la publication de nombreuses pièces, l'organisation de nombre de rencontres théâtrales dont la plus prestigieuse est le Festival International de Théâtre du Bénin(FITHEB). Dans son article intitulé « Théâtres en ébullition » Guy Ossito Midiohouan attire l'attention sur le bouillonnement du théâtre béninois pendant cette période:

« La chute du régime marxiste-léniniste du général Mathieu Kérékou et l'installation, en 1990, d'un Etat de droit

basé sur la démocratie, le multipartisme intégral, le respect des libertés fondamentales marquent l'ouverture d'une nouvelle ère pour la culture – particulièrement pour le théâtre – au Bénin. Le foisonnement des troupes et l'intérêt certain que rencontre le théâtre (qu'il soit d'expression française ou en langues nationales) auprès du public de plus en plus large et – il importe de le souligner – de plus en plus populaire, sont la preuve évidente d'un regain de vitalité dans ce secteur de la vie culturelle. Ce regain de vitalité se traduit d'abord par la multiplication des initiatives visant à dynamiser la pratique théâtrale au niveau national »²⁴.

Pierre Médéhouégnon fait également le même constat et, comparant le fonctionnement du théâtre béninois de la décennie 1990-2000 à celle qui suit, il observe une chute et en arrive à la conclusion que voici :

« La situation du théâtre béninois après 2000 décrit une courbe descendante qui est la conséquence logique des problèmes occultés par les succès voyants de la précédente. Ce qui fait problème dans ce répertoire très fourni des années 1990 à 2000, ce sont les contenus des pièces publiées, les types de représentation proposées par les troupes, les choix esthétiques ayant présidé à la

²⁴ MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Théâtres en ébullition » in *Notre librairie : Littérature béninoise*, n° 124, octobre-décembre, 1995, p. 137.

conception et à la réalisation aussi bien des œuvres écrites que des spectacles, la formation et le statut des comédiens »²⁵.

Bienvenu Koudjo en ce qui le concerne souligne la conception que les Béninois ont en général du théâtre qui nécessite une amélioration :

« Pour le Béninois moyen, ne peut être considéré comme théâtre que le jeu des acteurs à partir d'un texte écrit et représenté sur scène dans une salle à laquelle on accède en payant son droit d'entrée. »²⁶

L'effervescence constatée dans le théâtre au Bénin n'épargne pas le Togo. Cet engouement pour l'art dramatique se justifie entre autres par l'organisation des rencontres théâtrales, l'accroissement du nombre de dramaturges et notamment leur position idéologique qui se caractérise par la satire du pouvoir politique. A cet effet, Pierre Médéhouégnon affirme :

« Dans le contexte togolais des années 1980 à 1990, puisque toute publication de contestation de la politique nationale et toute tentative de distribution de tracts étaient sanctionnées par l'arrestation et l'emprisonnement de leurs auteurs, le groupe de Sélom Gbanou, Bodi Bodelin, Kossi Efoui et Kangni Alem a choisi de substituer aux tracts le langage de la fiction dramatique, plus globalisant et plus anonyme, pour exprimer la démarche de contestation politique ».²⁷

En ce qui concerne les rencontres théâtrales on a constaté tout comme au Bénin, la création de festivals comme le FESTHEF.

²⁵ MEDEHOUEGNON, Pierre, « Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? » in Huannou Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection études), pp. 37.

²⁶ KOUDJO, Bienvenu, « La pratique théâtrale au Bénin » in *Notre librairie : Littérature béninoise*, n° 124, octobre-décembre, 1995, pp. 132.

²⁷ MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010, pp. 116-117.

On peut en conclure que la période 1990 - 2010 a favorisé le développement du théâtre aussi bien au Bénin qu'au Togo.

Les mutations du théâtre béninois et togolais pendant ces deux décennies ne sont pas en marge de la tendance en vogue dans la sphère francophone d'Afrique. En effet, dans son analyse sur l'évolution de l'art dramatique d'Afrique noire francophone et des Caraïbes, Sylvie Chalaye y remarque une rupture amorcée depuis les années 1980, et qui se caractérise par un renouvellement tant au plan thématique qu'esthétique. Dans son article intitulé « Dramaturgie de la culbute et du détour », elle affirme :

« Dès la fin des années 1980, les dramaturges s'ébrouent et se dégagent de cette représentation passéiste pour revendiquer une identité en devenir et une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans le tourbillon des cultures du monde ».²⁸

Elle poursuit en précisant que cette régression du théâtre identitaire au profit d'un théâtre ouvert sur les préoccupations du monde a fait des émules :

« Le temps du repli sur soi est révolu. Volontiers insaisissables, ces écritures se projettent au – delà de toute définition et sautent l'enclos. Elles n'ont peur d'aucun détour et faussent compagnie aux préjugés pour donner rendez – vous ailleurs déjouant les attentes (...). Mais bientôt d'autres dramaturges s'inscrivent dans cette mouvance : les Camérounais Marcel Zang et Kouam Tawa, les Béninois Ousmane Alédji, José Pliya et Florent Couao – Zotti, les Togolais Kangni Alem, Rodrigue Norman et Gustave Akakpo... »²⁹.

²⁸ CHALAYE, Sylvie, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-54.

²⁹ CHALAYE, Sylvie, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-54.

On peut en déduire que les dramaturges Florent Couao – Zotti et Kangni Alem dont les pièces font l’objet de notre réflexion, ne font donc pas cavaliers seuls, mais appartiennent plutôt à une génération de dramaturges africains francophones que Sylvie Chalaye appelle « enfants terribles des indépendances »

Chapitre 3: RESUME DES PIECES DU CORPUS

Il s’agit ici, de faire le résumé des différentes pièces de théâtre ciblées en vue de dégager leurs préoccupations communes qui sous-tendent l’objet de notre étude.

1- Les Pièces de Florent COUAO-ZOTTI

Ce soleil où j’ai toujours soif (ou la nuit des anges)

Un pays africain aux mains des hommes en treillis. Une atmosphère de misère, de chômage, de répression et dans ce pays, Sèna, un jeune homme, la trentaine, licencié en droit, sans emploi, contraint de devenir balayeur de rue pour survivre. Situation de plus en plus invivable. Les jeunes descendent dans les rues et réclament la démission du gouvernement. Répression sanglante du mouvement et dans la débandade, Sèna parvient à sauver Arlette une apprentie couturière en fin de formation, des griffes d’un soldat qui tentait de la violer. Il tombe amoureux d’elle, s’engage à lui verser les 2/3 de son salaire de technicien de surface pendant 18 mois pour l’aider à prendre son diplôme. Il prend en adversité tous ceux qui traitent Arlette de prostituée.

Pendant ce temps, la Conférence Nationale a eu lieu. Le Guide Éclairé se retire du pouvoir, un premier ministre est élu. Une nouvelle ère s’ouvre, porteuse d’espoir. Le peuple est en liesse, Sèna décide de jouir de cet événement dans les bras d’Arlette à l’occasion du bal populaire organisé pour célébrer

l'avènement de la démocratie. Mais contre toute attente, Arlette va à ce bal avec un autre homme et laisse Sèna errer sur le lieu de rendez-vous. La fête battait son plein quand les militaires prirent d'assaut le Palais du Peuple. Beaucoup de personnes y compris Arlette sont tuées. Sèna ne tiendra dans ses bras que son cadavre.

La disease de mal - espérance

Oulima une jeune chiromancienne remporte de grands succès. Père fréjus, Curé de la Cathédrale Notre Dame l'accuse de pratiques sataniques. Mais en réalité le prêtre a un autre problème. Il est amoureux de la jeune dame dont le charme ne laisse aucun homme indifférent. Il demande alors à un inspecteur de police de l'arrêter moyennant une ascension professionnelle. Mais plutôt que d'y aller avec la force, l'inspecteur décide de sympathiser avec elle pour mieux l'approcher. Père Fréjus, très impatient de la voir en prison n'approuve pas cette méthode mais finit par remettre à l'inspecteur un poison pour endormir Oulima lors du dîner convenu, ceci pour la conduire à la cathédrale où elle passera sept nuits. Mais Modo, le boy du Père Fréjus connaît Oulima dont il est aussi follement amoureux et ayant suivi en cachette la conversation entre l'inspecteur et son maître, il alla voir son ami Clodo afin qu'ensemble ils essaient de sauver la dame. Sur le lieu du dîner, Clodo se déguise en mendiant, approche le couple circonstanciel, assomme l'inspecteur, asperge Oulima de gaz et l'enlève. Ils la cachent dans un coin poussiéreux sis au sommet de la cathédrale, à l'abri de tout regard. Erreur. Père Fréjus qui a du flair, constatant le comportement inhabituel de son boy, découvre la cachette contenant la proie tant convoitée. Il tente d'assouvir sa libido, Oulima s'y oppose. Il l'assomme et menotte Modo venu sur les lieux. Au même moment, Clodo arrive et le prêtre tente de le neutraliser et durant le combat il laisse tomber son trousseau de clés dont Modo se sert pour ouvrir la menotte. Oulima qui a retrouvé ses sens tente de s'enfuir. Le prêtre la

poignarde et Modou qui a essayé en vain de parer le coup, se saisit de son maître, le jette du haut de l'étage. L'homme en soutane rend l'âme, Oulima aussi, des suites de sa blessure.

Certifié sincère

Soly et Lola, deux sœurs qui, enrégées par la prostitution dans laquelle fait carrière leur cousine Amélie, engagent un tueur à gage pour l'en dissuader. Mais la prostitution n'est pas le seul motif de leur haine contre Amélie, héritière désignée par leur grand-mère. Lors de la conclusion du marché avec le tueur à gage, le téléphone sonne. Lola apprend que la grand-mère est assassinée. Amélie qui vient de rentrer est accusée par ses cousines d'être la meurtrière pour vite prendre possession de la fortune de la vieille. Sous la menace du couteau du tueur à gage les deux sœurs l'obligent à signer un papier d'aveu du crime. Amélie s'oppose quand brusquement arrive Louis, son micheton. Il leur révéla qu'en réalité l'annonce de la mort de la grand-mère était une fausse nouvelle, que celle-ci n'a aucune fortune à léguer. Cette histoire d'héritage pour laquelle les sœurs voulaient s'entretuer n'était qu'une invention de la vieille pour vérifier le degré d'amour que ses petites filles ont pour elle.

Le Collectionneur de vierges

L'action se déroule dans une banlieue de Cotonou. Bintou une jeune apprentie couturière de quinze ans, orpheline de père, vit avec sa mère et son grand-frère Oumarou dans un taudis situé sur le domaine d'un riche polygame nommé Agbon. Elle est violée par ce dernier et en tombe grosse. Oumarou se soulève contre Agbon, parce que Bintou est promise depuis le bas-âge à leur cousin Issa. Oumarou s'entend avec Issa pour enlever Bintou afin que la tradition soit

respectée. Mais, ayant appris qu'elle est l'objet d'un legs, elle décide d'épouser l'auteur de la grossesse et échappe à l'enlèvement. Oumarou et Issa la poursuivent. Agbon arrive à sa rescousse pistolet en main. Oumarou dégaine son couteau et riposte. Pour éviter le pire, Bintou fait semblant de suivre ses « assaillants » et, voulant tirer sur Oumarou, Agbon abat par mégarde la jeune fille. Il est tué lui-aussi par la mère de Bintou avec le même pistolet.

2- Les pièces de Kangni ALEM

Apprentissage de la mémoire

Un jeune homme Ingnak, écrivain de son état, ne pouvant plus supporter le climat infernal qui règne dans son pays situé dans le Golfe de Guinée, décide de s'exiler à la recherche d'un mieux-être. Il parcourt plusieurs villes notamment françaises et américaines cherchant désespérément un emploi, même dans les entreprises de pompe funèbre, pour survivre mais ne récolte que bastonnade policière, oisiveté. Au comble du désespoir il en arrive à conclure qu' « *aucun pays n'est nôtre* ».

Apprentissage de la mémoire est l'expression d'un drame intérieur de l'homme tourmenté par le mal-être, le chômage, la nostalgie de la terre natale même si elle est aux mains des tyrans.

Nuit de cristal

Dans un centre psychiatrique se retrouvent Caligula premier ministre, Tyson musicien, Niroma médecin dudit centre et Aurélia prostituée. Elle se souvient de la mort de son mari et de ses enfants, accuse le premier ministre d'en être responsable pour n'avoir pas réussi à sauver le peuple de l'emprise du tyran Yamatoké.

Changement de décor, on voit Aurélia chez elle, en train de recevoir ses clients, puis retour au centre psychiatrique où elle dresse un réquisitoire sévère contre Caligula au sujet des crimes commis par le pouvoir auquel il appartient.

Dans un rêve, elle voit apparaître la nuit dans un cimetière, le président Yamatoké accomplissant un rituel, il doit enterrer un fœtus mais se rend compte que les formules incantatoires qu'il doit prononcer sont dans un livre que Caligula n'a pas mis dans le sac. Aurélia déguisée apparaît au cimetière, perturbe le rituel, et finit par s'approcher du président qui en fait est l'un de ses anciens clients.

La saga des rois

Le royaume du Sorgolo est secoué par la famine, la sécheresse, la maladie, la mort. Au palais, le Grand-Prêtre, le Fou du roi, les dignitaires et les représentants du peuple décident de tuer le roi. Le prétexte est trouvé: brûler vif le souverain selon la volonté des dieux révélée par l'oracle, car à la fin de chaque siècle, le roi au pouvoir doit faire ce sacrifice pour le bonheur de son peuple. Le roi s'y oppose farouchement. Mais, le Grand-Prêtre l'empoisonne et son cadavre est brûlé.

Il sera remplacé par le Grand-Prêtre. Mais la mort « salvatrice » de son prédécesseur n'a point apporté le bonheur escompté, et le peuple croupit toujours dans la misère. Il sera lui aussi empoisonné par le fou du roi qui entre temps est devenu son Prêtre. Une nouvelle consultation de l'oracle révèle que le salut du Sorgolo passe par le règne d'une reine d'origine étrangère. Ainsi, une jeune fille de 16 ans, donnée en mariage au premier roi défunt, occupe le trône. Mais le Sorgolo aux mains de la gent féminine connaît ses heures les plus sombres caractérisées par le massacre sur ordre de la reine, de tous ceux qui utilisent encore le mot roi dans leur parler.

Elle est remplacée par un jeune garçon de 11 ans qu'elle voulait assassiner lorsque ce dernier a osé déclarer que les Esprits lui ont dit qu'il sera roi.

Mais le comble est que le règne du jeune roi est encore plus sauvage que celui de ses prédécesseurs. Il fut chassé par le peuple en courroux qui prit d'assaut le palais.

De la lecture de ces différentes pièces de théâtre de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem, il ressort plusieurs préoccupations qui leur sont communes et qui laissent transparaître la prévalence d'un climat de déchéance tant aux plans moral, politique, religieux que social.

L'étude du langage de la déchéance sur ces différents plans dans les pièces choisies prend en compte non seulement la langue mais aussi les objets scéniques, le cadre d'action et les autres éléments entrant dans la production du théâtre.

DEUXIEME PARTIE :

**RHETORIQUE DE L'EROTISME ET DE LA
DESINTEGRATION SOCIOPOLITIQUE ET
RELIGIEUSE**

CHAPITRE 1: LA RHETORIQUE DE L'EROTISME

L'une des clauses fondamentales du contrat social qui lie les êtres humains est le respect de la morale. Celle-ci est l'ensemble des principes de jugement et de conduite qui s'imposent à la conscience individuelle ou collective comme fondés sur les impératifs du bien. C'est l'ensemble des règles, des obligations, des valeurs. Ainsi définie, la morale exclut tout ce qui choque, indispose, blesse la pudeur, détruit la décence. Participent donc de la déchéance morale : le viol, la prostitution, l'homosexualité, la pédophilie, les injures, la grossièreté, le mensonge, la violence, l'irrévérence, l'exhibition en public des parties intimes du corps humain, le jet des nouveaux nés sur les tas d'ordures ou dans les fosses sceptiques, l'inceste, l'escroquerie ... bref tout comportement, toute attitude qui compromet l'harmonie sociale et rapproche l'homme de l'état de nature. Or ces pratiques contraires à la morale sont récurrentes dans les pièces de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem. Leur langage est imbibé d'une grossièreté exubérante et d'un érotisme déconcertant.

Dans cette partie, nous étudierons à travers le langage verbal tout ce qui est contraire à la morale et dévalorise l'homme aux plans social, politique et religieux.

Selon Roland Barthes,

« Le théâtre [...] est le lieu même de la vénusté, c'est-à-dire d'Eros regardé, éclairé. [...] Il suffit qu'un personnage secondaire, épisodique, présente quelque motif de le désirer (ce motif peut être pervers, ne pas s'attacher à la beauté, mais à un détail du corps, au grain de la voix, à une façon de respirer, à quelque maladresse même), pour que tout un spectacle soit sauvé. La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs

(cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps de théâtre est à la fois contingent et essentiel. »³⁰

La banalisation du sexe est un phénomène très fréquent dans les pièces des deux auteurs. On y remarque une utilisation tous azimuts du sexe et sans retenue. Dans *La diseuse de mal espérance*, le prêtre mettant entre parenthèses son serment de chasteté, tente de violer une femme, l'instituteur dans *Nuit de cristal*, descend de son piédestal d'éducateur, entretient des relations sexuelles avec son écolière. Le vieux polygame dans le *Collectionneur de vierges*, use de sa richesse pour abuser des filles mineures. Dans *Certifié sincère* ainsi que dans *Nuit de cristal*, les jeunes femmes sans occupation font carrière dans la prostitution. Dans *La Saga des rois*, la femme, pour accéder au trône promet son sexe au prêtre du Fa et lui fait dire des contre-vérités. Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, l'oncle abuse de sa nièce mineure, placée sous sa tutelle.

1- La pédophilie incestueuse

Les relations sexuelles avec les mineures sont des pratiques immorales réprimées d'ailleurs par la loi. La répression est encore plus sévère lorsqu'on abuse des enfants dont on a la garde. Dans la législation scolaire, notamment à la maternelle, au primaire et au secondaire, toute liaison sexuelle entre l'enseignant et ses apprenants est proscrite. La raison fondamentale de cette interdiction résulte du fait que dans ces ordres d'enseignement, les apprenants pour la plupart, sont encore en dessous de la majorité civile, donc fragiles et incapables de s'opposer aux avances des enseignants, qui souvent ont une grande influence

³⁰ Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, pp. 82-83.

sur eux. Mais le personnage L'instituteur de *Nuit de cristal*, selon les propos d'Aurélia son écolière d'alors, va au - delà de sa mission pédagogique :

« AURELIA : Moi j'aime les cimetières. A l'école, je dessinais des tombes. Rouges, avec des croix jaunes. Le maître d'école m'a dit : "C'est affreux, quel sens de la couleur !" Alors, j'ai dessiné le maître d'école, tout nu, couché sur une tombe jaune, un squelette rouge lui arrosait le "garçon" ... enfin, c'est ainsi que ma copine Magali m'a appris à nommer... tu as compris, je sais... il a beaucoup aimé le dessin, il m'a offert des bonbons roses et m'a appris à devenir son squelette. »³¹

Cette réplique d'Aurélia est une séquence narrative allégorique. Son caractère euphémique rend moins choquante l'inconduite du maître.

En effet, le squelette dans le cas d'espèce est une métonymie désignant l'écolière, la femme en miniature. Le vocable « garçon » en ce qui le concerne n'est rien d'autre que l'organe génital masculin, le maître étant, d'ailleurs, tout nu. L'élément iconographique, c'est-à-dire le dessin qui a déclenché le dérapage libidineux de l'instituteur est semblable au fruit offert par le serpent à Eve et Adam dans le jardin d'Eden et dont la consommation constitue le péché originel qui, dans la Bible, est la cause des difficultés que rencontre l'être humain sur terre (Genèse.)

« La femme vit que les fruits de l'arbre étaient bien jolis à regarder, qu'ils devaient être bons et qu'ils donnaient envie d'en manger pour acquérir un savoir plus étendu. Elle en prit un et en mangea. Puis

³¹ -ALEM, Kangni, « Nuit de cristal », in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, p.34

elle en donna à son mari, qui était avec elle, et il en mangea lui aussi [...] Le Seigneur dit ensuite à la femme :

- Je rendrai tes grossesses pénibles, tu souffriras pour mettre au monde tes enfants. Tu te sentiras attirée par ton mari, mais il dominera sur toi. -Il dit enfin à l'homme :

- Tu as écouté la suggestion de ta femme et tu as mangé le fruit que je t'avais défendu. Eh bien, par ta faute, le sol est maintenant maudit ». ³²

La pédophilie perceptible dans cet extrait, l'est également dans *Le collectionneur de vierges* :

« BAKEY : C'est son droit, ma fille, c'est son devoir, te préserver de tout et surtout des mauvaises fréquentations. Mais il a fallu qu'il baisse la garde pour qu'Agbon se précipite sur toi. A peine tes seins ont durci que ce vieux cochon t'a souillée. A peine tu as su nouer ton pagne, qu'il s'est dépêché de le défaire. Enceinte à quinze ans. Enceinte. Une femme-fille. Quelle mère acclamerait pareil exploit ? Quel frère oserait t'en féliciter? » ³³

Le personnage Bintou enceinte par le vieux Agbon est une mineure de quinze ans, donc n'ayant par encore atteint la majorité civile (18 ans) et le verbe « souillée » utilisé pour désigner l'acte ayant conduit à la grossesse de Bintou est hyperbolique pour montrer sa gravité, car le coït dans les conditions normales entre l'homme et la femme mariés, est un acte sacré, indispensable pour la procréation, un acte unificateur qui participe de l'entente et de l'harmonie dans le couple. Les relations sexuelles sont semblables à des jus de fruits dont les

³² Louis Second, « Génèse », in La Bible, verset 6-17

³³ COUAO-ZOTTI, Florent, « *Le Collectionneur de vierges* » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2010, p.59.

délices résident dans leur maturité. Consommer ces fruits avant la maturité donne une saveur acide et crée des désagréments aux dents, à la langue et autres éléments de l'appareil digestif. On comprend donc toute la portée sémantique du verbe 'souillée' désignant ici le coït.

La pédophilie est une pratique répréhensible. Lorsqu'elle se fait avec un membre de la même famille que soi, un membre avec qui on a des affinités sanguines, cela constitue une circonstance aggravante de l'infraction. Dans le domaine pénal cela comporte déjà deux chefs d'accusation sous réserve des circonstances de la commission de l'acte qui peuvent révéler d'autres éléments d'inculpation (les préméditations, le guet - apens, la violence...)

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, le personnage Arlette, source des fantasmes de Sèna, a été abusée sexuellement par son oncle alors qu'elle était encore mineure:

« Arlette est née dans des bras nus. Sans parents. Orpheline. Seul un oncle, ancien docker qui n'avait que la passion du vol à l'étalage. Il en est mort un jour, lynché par la foule au milieu du marché central. C'est lui d'ailleurs qui s'est permis de... Non (il se prend la tête). Et pourtant, c'est la vérité : il s'est permis de... de désacraliser son corps... A 13 ans. (Silence) ». ³⁴

Les différentes ruptures observées dans la relation des faits, dans cette séquence narrative montrent les difficultés que ressent Sèna, le fait dont il est question est difficile à dire, parce qu'indécent, impudique. Les points de suspension trois fois utilisés dans cet extrait sont une manière de passer sous silence certains détails plus choquants.

³⁴ COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce *soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15.

2-La prostitution

Pratique consistant à livrer son corps pour la satisfaction des désirs sexuels d'autrui contre rémunération, la prostitution est un phénomène très récurrent dans les pièces de Kangni Alem et de Couao-Zotti.

« AURELIA : Qui est là ?

UNE VOIX : Un client

AURELIA : Non, mais... vous avez vu l'heure ?

UNE VOIX : A vrai dire Madame, une semence de plus ou de moins...

AURELIA : j'ai le corps creux. Putain, mais pas esclave.

UNE VOIX : c'est peut-être moi l'extra qu'il vous faut. Le dernier client est souvent le meilleur. Et puis quoi, Madame, il y a vos besoins à satisfaire, la maison à entretenir, les slips à renouveler, le fric pour les cotisations du parti... [...]

AURELIA : Hooo, J'arrive ! Y a pas le feu, non ! La nudité de ta mère, tu vas la voir, t'inquiète. »³⁵

Ce propos du personnage La voix est fortement argumentatif parce qu'en se disant le meilleur client et en énumérant les diverses charges auxquelles Aurélia doit faire face, il a réussi à la convaincre bien que celle-ci, certainement fatiguée, refuse de s'assimiler à une esclave. Sa dernière réplique relève du registre familier et est teintée de grossièreté « nudité de ta mère » caractéristique du langage des professionnelles du sexe.

³⁵ -ALEM, Kangni, « Nuit de cristal », in *Théâtre volume I*, pp.43-44.

De la prostitution, il en est également question dans la pièce *Certifié sincère* :

« LOLA : Des hommes sont encore venus acheter à son guichet ?

SOLY : J'en ai compté une bonne dizaine. Alignés comme des gosses attendant leurs tours de sucrerie. Bouffis comme des brioches impatientes d'être frites. La mine tendue par le plaisir à venir. Le sexe à peine retenu par la pudeur de leur pantalon.

LOLA : ça a donc gigoté toute la nuit ?

SOLY : ça a râlé, déliré, grogné. Tout le temps que chacun y est allé de ses gratouilles. Il n'y a eu vraiment vacance qu'à la pointe du petit jour. Elle - même, après chaque livraison, raccompagne le client jusqu'au dehors en lui tatouant au *front* le baiser du merci. J'ai dû fermer mes yeux devant tant d'affronts ».³⁶

Cette réplique de Soly témoigne du malaise que suscite en elle la prostitution dans laquelle fait carrière sa cousine Amélie. La comparaison des clients à des gosses et à des brioches laisse transparaître une gradation descendante. Ces michetons bien qu'adultes sont ramenés au rang de gamins donc déçus de leur statut de majeur vers celui de mineur à cause de leurs comportements ridicules peu recommandables. Leur assimilation à des pâtisseries relève d'une chosification qui les fait chuter du règne animal (humain) au règne végétal puis au règne inerte.

³⁶ -COUAO-ZOTTI, Florent, « Certifié sincère », *Théâtre volume I*, p. 8

Les prostituées ont dans leur gibecière des clients de toutes catégories sociales, y compris le Président de la République. Cela se voit bien dans le dialogue suivant, entre Aurélia et Yamatoké, un tyran :

« AURELIA : Bordel de Macao. Je t'ai connu là-bas.

YAMATOKE : Bordel de Macao. J'y ai bien connu des ombres qui parlaient de désirs. »³⁷

La fréquentation du bordel par un Président de la République n'a aucun fondement moral et éthique. En tant que personnalité publique ses faits et gestes doivent tendre sans répit vers l'exemplarité, lui-même doit constituer un bon modèle pour le peuple dont il est le souverain, car avant de bien gérer une nation il faut être capable de gérer un foyer et la bonne gestion du foyer proscrit toutes liaisons sexuelles extraconjugales. De ce fait, un président qui fréquente le bordel est soit un mauvais époux soit un célibataire, ou tout simplement un délinquant sexuel. Son incapacité à dominer sa libido est préjudiciable pour la bonne marche de la république. Il ferait mieux d'être un polygame.

Le traitement infligé à ce président est à la hauteur du degré de bassesse qui le caractérise :

« YAMATOKE : J'étais parti tout nu. A travers...(silence.)

Aaagh

Non ! Impossible. Aaagh... Aurélia ?

AURELIA : Tu es parti tout nu ? Sans slip rouge, sans pantalons jaunes. Et les pierres sous tes pieds se sont découvert des vocations aériennes. Pour une soirée au moins,

³⁷ ALEM, Kangni, « Nuit de cristal », *Théâtre volume I*, p.55

tu t'es senti si plein, tu t'es senti si vrai. Pourquoi tu n'es plus revenu ? »³⁸

Dans le rang des personnages tourmentés par le sexe figurent aussi des autorités religieuses et des individus de basse classe, les mendiants. *La disease de mal-espérance* en donne des illustrations à foison:

« L'Abbé : [...] je suis homme et je le reste, moi : respectueux de la vie et du corps. Surtout de ton corps. Ton corps qui ... qui me toise depuis longtemps comme un défi à... à... relever.

Oulima : C'est donc ce que vous voulez : vous allonger sur moi, m'étreindre les os, me peloter la chair. »³⁹

Le prêtre dans la tradition de l'Église catholique est par définition celui qui fait vœux de chasteté, celui qui s'interdit toute pratique sexuelle tout plaisir charnel, pire avec une prostituée.

On se demande dès lors comment ce même prêtre pour qui Oulima est une putain qui fait « œuvre de putaille publique » peut en arriver à être esclave des charmes de cette dernière. L'anadiplose (substantif féminin, du grec *ana* (« de nouveau ») et *diploos* (« double ») est une figure de style consistant en la reprise du dernier mot d'une proposition à l'initiale de la proposition qui suit, afin de marquer la liaison entre les deux. La répétition du mot forme un enchaînement qui permet d'accentuer l'idée ou le mot ; proche de la concaténation et de l'épanadiplose) contenue dans sa réplique est une insistance illustrative du degré de sa passion amoureuse, une passion longtemps enfermée en lui et qui, ne pouvant plus être contenue, a fini par exploser comme un volcan en ébullition.

³⁸ ALEM, Kangni, « Nuit de cristal », in *Théâtre volume I*, p.55.

³⁹ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal-espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.72

Le sexe féminin est également une arme redoutable dans le landerneau politique. On en fait usage comme un tremplin pour nuire à ses adversaires, pour accéder au pouvoir. C'est le cas dans *La saga des rois* :

« La reine : C'est bête : les hommes croient que les esprits ont toujours raison. Or, j'avais semé le mensonge dans la tête de Boto. Quand j'ai vu le peuple en révolte, je suis allée voir le sorcier dans son trou. Je l'ai corrompu avec de l'or et avec la promesse que je le ferais monter dans mon lit une fois qu'il vous aurait fait croire que les dieux ont choisi une femme, et qui plus est : une étrangère, à la tête de ce foutu pays !... »⁴⁰

3- Le lexique de la grossièreté et de l'injure

Le langage verbal dans les pièces de Kangni Alem et de Florent Couao-Zotti est imbibé de grossièreté et d'injures.

Dans le domaine politique on n'a point d'égard pour l'autorité que l'on peut insulter vertement sans gêne, comme c'est le cas dans cet extrait de *La Saga des Rois*:

« Le Roi: (Emporté.) Imbécile ?
Le fou: (Très calme.) Toi aussi
Le Roi: Hein ?
Le fou: (visiblement enjoué).Toqué
Le Roi: Hein ?

⁴⁰ ALEM, Kangni, « La Saga des rois » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009,p.96.

Le fou: Sadique ! ... (même jeu). Impuissant, au propre et au figuré». ⁴¹

Cette séquence qui s'apparente à la stichomythie, c'est-à-dire un débat tragique où les interlocuteurs se répondent d'une façon symétrique, l'équivalent des coups alternés que se portent deux adversaires dans le combat singulier, témoigne de la prévalence d'un climat de tension qui débouche sur un manque d'égard mutuel. Il est vrai que le fou du roi est autorisé à dire vertement au roi ses défauts, à lui notifier ce que le peuple pense de sa gestion du pouvoir. Mais, cela n'autorise pas une joute oratoire sur un fond irrévérencieux. Que le roi traite son sujet d'imbécile et que celui-ci lui réplique et intensifie, déroge à toute règle de morale, d'éthique et d'honneur. Cette dévalorisation de l'autorité politique se remarque aussi dans le rang des responsables religieux. C'est le cas dans *La disease de mal – espérance*, un véritable catalogue de propos irrévérencieux. Ici, c'est l'autorité religieuse qui répand de vastes injures.

« L'Abbé :

Il suffit, Modo ! Je t'interdis de vicier ce lieu avec ce discours de-dessus-les jupons. De quoi aurais-tu l'air, toi Modo, homme animal, bossu, pansu, fessu, velu, tordu, toi, saillant de partout le corps, idiot à tes heures perdues horrible comme un cauchemar ? De quoi aurais-tu l'air, dis-je, toi qui traines ton mal être au ras- au sol, à macaquer auprès d'une femme [...] ?

L'Abbé :

⁴¹ ALEM, Kangni, « La Saga des rois » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009,p.79.

Animal sans queue, homo imbécilis, crottins de cheval constipé ... je ... je te parle de ce (il montre la femme) de cette sale invertébrée. Dégage la ... culbute-la dans le décor, expédie – la dans les décharges du monde fais-en tout ce que tu veux mais que le coin soit propre, sain et net.»⁴²

De pareils propos sont indignes d'un serviteur de Dieu. Ces injures portent aussi bien sur le physique que les caractères. Or, aucun homme n'est responsable de sa déformation physique, de sa propre laideur puisqu'il est à l'image de Dieu son créateur selon La Bible:

« Dieu créa les êtres humains
à sa propre ressemblance ;
il les créa homme et femme »⁴³

De ce fait, le prêtre dont la mission est d'amener les hommes à vivre selon les prescriptions divines, s'éloigne de sa mission quand il se met à déceler en l'homme, créature divine, des défauts notamment physiques. En traitant Modo d'animal, c'est le descendre de son statut d'humain, lui ôter son humanité, ce que renforce l'accumulation « *homme animal, bossu, pansu, velu, tordu* » puisque certains de ces termes relèvent du lexique de la bestialité et ont d'ailleurs une supériorité numérique par rapport aux autres.

On peut donc en déduire un piétinement des normes morales et éthiques par le responsable religieux dont la fonction réside aussi dans l'instauration d'une société caractérisée par l'harmonie, la fraternité, bref les bonnes manières.

Si la décence déserte le rang des autorités politico-religieuses qui devraient être des modèles pour la société, il n'est point étonnant de constater l'enlissement des citoyens ordinaires dans la gadoue tant au niveau des actes que des paroles,

⁴² -COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.8.

⁴³ SECOND Louis, Génèse I, verset 27

autrement dit des comportements qui contreviennent à la bienséance. La pièce *Certifié sincère* en donne une illustration patente. « L'homme : J'ai besoin, madame, de savoir pourquoi une femme qui a ouvert boutique-son-cul ...vous inspire ce terrible sentiment »⁴⁴

Cette réplique est une peinture toute crue du fléau social que constitue la prostitution. Le locuteur n'a point mis de gant pour l'exprimer. On note là une banalisation de cette partie intime du corps humain devenue un article de commerce, un objet de spéculation dont la mise en vente procure des bénéfices. Il y a là une chosification dévalorisante qui ôte à l'homme toute son humanité et le rend vulgaire, donc sans aucune importance. Et parlant de commercialisation de l'espèce humaine, *La saga des rois* donne ici un détail plus édifiant.

« La Reine : [...] s'il était mon enfant, j'en aurais fait cadeau aux commerçants... yorubas ! Mes sœurs voici l'infamie que répand, à travers mon royaume ce bâtard, cet excrément inachevé, cette chauve-souris aux pattes sous développées ! Quelle sanction autre que la mort, proposez-vous à son encontre. »⁴⁵

CHAPITRE 2: DESINTEGRATION SOCIALE

Selon Jean Duvignaud,

« Le théâtre, est ce lieu où l'on jette sous le regard de tous, le pâle visage d'un être arraché à l'anarchie du clair obscur de la vie triviale, cet instrument qui invente l'homme en le représentant et faire de l'existence une création continuée.[...] C'est un art enraciné, le plus engagé de tous

⁴⁴ COUAO-ZOTTI, Florent, « Certifié sincère », in *Théâtre volume I P. 12*

⁴⁵ ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 98

les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée, sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le théâtre est une manifestation sociale »⁴⁶

L'analyse du discours théâtral de Kangni Alem et de Couao-Zotti laisse apparaître plusieurs phénomènes révélateurs d'une société humaine en déconfiture. La misère ambiante génère toutes sortes de vices. Les personnages féminins de mœurs légères telles que Aurélia dans *Nuit de cristal*, Arlette dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Amélie dans *Certifié sincère* sont devenus péripatéticiennes pour pouvoir survivre. Il en est de même du personnage Bintou âgée de 15 ans qui, fuyant la misère s'est abandonnée au vieux Agbon, même si la fuite du mariage forcé avec son cousin Issa n'est pas à ignorer:

« Bintou : Mille choses mais une seule suffira à ma peine : rompre enfin cette vie de pauvre à laquelle mon existence et celle de ma famille semblent être condamnées depuis ma naissance. Vivre, Monsieur Agbon. Enfin vivre, tout simplement. Vivre comme tout le monde. »⁴⁷

Même si le travail au sens biblique est un châtement divin « *Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front* »⁴⁸ ; l'homme qui n'exerce aucune profession est un être socialement diminué. Sans moyen et sans emploi l'homme est comme un vulgaire objet à la merci du vent. Les cas des personnages Sèna

⁴⁶ DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (Première édition 1965), p. 11.

⁴⁷ -COUAO-ZOTTI, Florent, « Le Collectionneur de vierges », in *Théâtre volume I p.85*

⁴⁸ Second Louis, Genèse III, verset 19

dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* et de Ingnak dans *Apprentissage de la mémoire* sont assez illustratifs.

Dans la plupart des pays francophones d'Afrique (le Bénin notamment), l'acquisition du diplôme est beaucoup plus perçue comme un moyen pour se faire employer qu'un moyen pour s'auto-employer. Cette mentalité ajoutée à l'incapacité de l'État à offrir du travail à tout le monde fait que les diplômés sans emploi en quête d'un mieux être subissent des situations peu honorables.

« C'est vrai qu'il y a six mois, j'étais incapable de calmer les aigreurs de ma panse ; incapable de regarder le ciel et lui demander de me faire rêver. Mon ami Simon-Léon m'a même confessé qu'il avait perdu, lui, jusqu'au souvenir de l'odeur d'une femme nue. Quand, en sa compagnie je me rendais à la direction de la Main-d'œuvre, à peine avais-je la force de tenir debout, de respirer les odeurs pourries des chauves - souris qui ont badigeonné, de leurs chiures les murs du ministère. Hé, oui : pour mendier un morceau de travail, il fallait se lever à la première caresse du jour, Marcher, renifler cinq kilomètres de poussière. Et même subir les pets effrontés du planton de la Main-d'œuvre. [...]

Par quel genre de parchemin définissez-vous le niveau de vos études, jeunes hommes ? Licence, Monsieur, répondit Simon-Léon, tout en le regardant d'un air soupçonneux « Licence ! Et ça traîne ici avec des guenilles ? Avec une

licence, vous êtes tout désignés pour être de bons et loyaux techniciens du surface. »⁴⁹

L'on a coutume de dire qu'il n'y a pas de sot métier, cependant il est des métiers qui n'exigent pas qu'on lime les fesses sur les bancs pendant 18 ans avant de les exercer.. S'il faut être titulaire d'une licence en droit et devenir balayeur de rue, il y a là une anomalie qui résulte de l'inadéquation entre la formation reçue et le métier exercé. On comprend dès lors les raisons qui poussent certains jeunes africains à s'exiler à la recherche d'un mieux-être, prenant tous les risques même les plus inimaginables. Mais la réalité dans les pays d'accueil n'est pas toujours compatible avec le rêve qui sous - tendait l'aventure. Le personnage Sèna et son ami Simon Léon sont certes dévalués mais ils peuvent être fiers de l'être dans leur pays. Tel n'est pas le cas du personnage Ingnak, écrivain qui, en France n'aura pas le moindre travail, même pas celui qu'il pense convenable à la couleur de sa peau.

« Pas comme à Bordeaux, putain de ville, putain de France où tout est réglementé. L'étranger n'a droit à rien, à pas grand-chose. Tiens, une fois, j'ai lu dans le journal qu'on cherchait un croque-mort, enfin, les croque-morts n'existent plus, on parle d'agent des pompes funèbres. Génial, me suis-je dis, avec ma peau noire, ne suis-je pas tout indiqué pour gérer les choses de l'ombre, les mystères de la mort ! ? Tu parles ! La loi dit que, m'a-t-on laissé entendre, les étrangers, ils n'ont pas le droit de toucher les cadavres de la nation française ! »⁵⁰

⁴⁹ COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, pp.8-9.

⁵⁰ ALEM, Kangni, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, p.24.

Ce passage est assez illustratif d'une profonde amertume et d'une grande déception du locuteur à cause du sort réservé aux étrangers dont il fait partie. La répétition du qualificatif « putain » utilisé pour désigner la ville et le pays d'accueil laisse apparaître un sentiment de dégoût. Les expressions « putain de ville et putain de France » sont des personnifications à connotation péjorative, dévalorisante. La prostitution est un phénomène de la société humaine qui prive ceux ou celles qui la pratiquent de toute considération ; leur personnalité en prend un coup en raison de leur valeur humaine devenue marchande, créant de ce fait un bradage de leur honorabilité. Bordeaux et la France ne valent donc plus rien aux yeux du locuteur. Ce manque de considération à l'égard de l'Hexagone et de sa ville résulte du climat de xénophobie qui y prévaut, et qui prive l'homme venu d'ailleurs de tout. « *L'étranger n'a droit à rien, à pas grand – chose* » Le privatif « rien » illustre bien le degré élevé de déchéance même si l'expression « à pas grand-chose » apporte une certaine atténuation, une correction qui n'en est pas vraiment une car elle perdra tout son effet par la suite. *Les étrangers n'ont pas le droit de toucher les cadavres de la nation française !* »

Mais si en France, le personnage Ingnak, anagramme de Kangni, se plaint de la défense faite à l'étranger de jouir de tout droit, notamment le droit au travail, ce qu'il a enduré aux Etats-Unis est encore pire.

« A la sortie du car, j'ai pris mon sac et ma serviette, descendu le trottoir qui contournait la gare, et patatras, les flics me sont tombés dessus, teigneux comme les poux sous les aisselles d'un sans domicile fixe[...]. Ils m'ont carrément fait le big band me plaquant au sol comme une contre basse trop grande pour être manipulée, et me palpant les pistons du saxo *trombone* à entre mes jambes, m'enfonçant un doigt ganté dans le

complice, puis me repoussant du pied comme un vibrato de guitare mal accordé ». ⁵¹

C'est à force de faire des va-et-vient à la recherche d'emploi que le personnage Ingnak a été pris pour trafiquant de drogue par la police. Cet extrait riche en images illustre bien le caractère dégradant de la brimade subie. Dans la première séquence comparative « *les flics me sont tombés dessus, teigneux comme les poux sous les aisselles d'un sans domicile fixe* », le comparant "sans domicile fixe" représentant le pronom personnel "me" est péjoratif, puisqu'il désigne au-delà du pronom le personnage écrivain sous la matraque policière. Même si le comparé et le comparant dans le cas d'espèce appartiennent tous deux au même règne, le statut social du sans domicile fixe est inférieur à celui de l'écrivain. La seconde séquence comparative renforce davantage la décadence : « *me plaquant au sol comme une contrebasse trop grande pour être manipulée* ». Il y a une chosification puisque le comparé humain "me" est assimilé à un comparant objet, la guitare, un instrument de musique.

On peut en déduire une certaine banalisation du chômeur, de l'étranger ou tout simplement de l'homme.

CHAPITRE 3: LA DESINTEGRATION POLITIQUE ET RELIGIEUSE

Le recours du diplômé sans emploi au balayage de la rue pour survivre, l'exil de l'écrivain qui, dans les pays d'accueil, subit des humiliations, la prostitution comme moyen de survie pour les jeunes dames, le retranchement du premier ministre dans un centre psychiatrique par crainte de représailles politiques ... sont des signes patents de la prévalence d'un climat politique sulfureux.

⁵¹ - ALEM, Kangni, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, p.17

« C’était excitant. Les clochards, les éclopés, même les fous, tout vibrait, remuait avec un cruel fanatisme (bruit de foule en fond sonore). J’étais de la chorale furieuse. Avec tous mes amis licenciés en droit, décrétés“ chômeurs gradés du système. Nous n’avons pas mangé depuis deux jours, pourtant il fallait nous entendre crier : **nous voulons une autre vie. Gouvernement pourri : démission !** ». ⁵²

Ce passage révèle un malaise sociopolitique extrême. L’appareil politique en déconfiture (Gouvernement pourri) affiche son incapacité à répondre convenablement aux attentes du peuple. Un peuple dont la couche juvénile désœuvrée est aux abois. On peut noter à ce niveau une inadéquation entre la formation donnée et les besoins de la population, autrement dit une carence de politique éducative dont la conséquence est la livraison sur le marché des diplômés incapables de s’auto-employer et attendant tous leur insertion dans la fonction publique dont les mailles sont de plus en plus serrées. La gradation ascendante “*les clochards, les éclopés, même les fous*“ renvoie à une même catégorie de personnes : les marginaux qui, dans la hiérarchie sociale occupent le bas, la masse confuse, diffuse et touffue que la mauvaise gouvernance contraint les diplômés sans emploi à rejoindre. Cela justifie la métaphore péjorative qui résulte de l’assimilation du pouvoir exécutif à une matière organique en décomposition : « Gouvernement pourri ».

Cette situation, objet de la révolte sociale dans *Ce soleil où j’ai toujours soif* n’est pas loin de celle qui a obligé le personnage Ingnak à prendre la route de l’exil.

« Je suis un artiste affamé, un génie de la dette... du tiers-monde, un exilé poursuivi par sa mémoire [...]. Il y a

⁵² COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce soleil où j’ai toujours soif*, Paris, p. 13.

longtemps que j'ai pris la décision, ferme et définitive, de tourner le dos à ce pays raturé, couturé de toutes parts, disputé par les fauves, les fils des fauves et les amis des fauves, un pays dépecé aux moignons toujours ensanglantés qui me poursuivent dans mes souvenirs. »⁵³

Ce passage est un zoophormisme éloquent de la patrie aux mains des prédateurs. Le vocable politique est ainsi vidé de tout son sémantisme mélioratif étymologique. Il ne signifie plus l'art de gérer la cité, de servir le peuple. La patrie devient une proie aux mains d'une horde de cannibales, qu'illustre l'énumération "*Les fauves, les fils des fauves et les amis des fauves*". Le lexique de la boucherie, du carnage que justifient les mots : disputé, fauves, dépecé, moignons, ensanglantés est une peinture crue d'une nation en agonie, une nation victime du népotisme vorace d'un seul clan et de ses alliés. Le champ politique devient un terreau fécond propice à la germination de tous les coups bas. Tous les moyens sont bons pour envoyer *ad patres* les adversaires dans le but d'accéder au pouvoir. Cette conception du pouvoir est une porte ouverte à toutes les dérives. La pièce *La saga des rois* en est une illustration probante. Deux rois tour à tour assassinés par leurs proches qui convoitent leur poste, en témoigne la tirade suivante :

« LE GRAND PRETRE : [...] Majesté, permettez-moi de vous rappeler les atrocités dont sont capables vos dignitaires : c'est eux qui ont inventé cette histoire du bûcher en vue de renverser l'ex-roi, c'est eux qui l'ont empoisonné dans ses appartements, alors qu'il se remettait d'une crise cardiaque...enfin, c'est vous (réaction du roi) Mais ils vous ont forcé à le faire.

⁵³ ALEM, Kangni, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, pp. 13-14.

Après ces messieurs ont fait courir le bruit qu'il s'est suicidé pour ne pas aller au bûcher : c'est encore eux qui ont suggéré de brûler le cadavre, pour faire plus vrai, disaient – ils. Majesté, de tels serpents n'hésiteront pas à vous mordre en plein jour je vous l'ai toujours dit, leurs têtes ne me reviennent pas ; ils ont tous des visages d'assassins constipés, et qui sait s'ils n'ont pas déjà séduit vos femmes »⁵⁴

Ce déballage qui est à la fois un secret de polichinelle et un délit d'initié lève quand même un coin de voile sur le climat de méchanceté qui prévaut dans les milieux politiques caractérisés par la cruauté, la trahison que justifie le zoomorphisme : « *de tels serpents n'hésiteront pas à vous mordre en plein jour* ». Cela montre que les courtisans du roi sont des bêtes venimeuses dont il faut se méfier. Cette atmosphère vicieuse est préjudiciable pour le peuple dont les besoins sont relégués au second plan.

« LE ROI: (Paternaliste) Lapisco, un conseil : si jamais tu deviens roi, il faut détester le peuple, mais faire semblant de l'aimer. Le peuple, c'est une vermine inculte qui vous applaudit lorsque vous la foulez aux pieds. Donc, si la vermine se révolte, écrase-la de ton auguste poids, enivre-la de ton royal pet. »⁵⁵

Le pouvoir politique est donc un instrument d'asservissement du peuple, l'opium du peuple comme dirait Karl Marx parlant de la religion. La descente aux enfers des citoyens est encore plus cruelle lorsqu'ils se retrouvent dans l'état politico-religieux.

⁵⁴ ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 85.

⁵⁵ ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 78.

« L'Abbé :

La nuisance de cette femme s'est avérée. Il ne tient qu'à vous de mériter vos galons ou de les démeriter.

L'inspecteur :

Tiens, donc, Maître Fréjus, vous cultivez maintenant le trafic d'influence ?

L'Abbé:

Il y a des influences bénéfiques, inspecteur. Surtout *si* elles profitent au peuple et sont approuvées par les ministres, celui de l'intérieur en particulier. Du reste, ce soir au dîner, je lui parlerai de votre dévouement. »⁵⁶

Ce discours du prêtre est totalement aux antipodes de la mission ecclésiastique qui consiste entre autres à faire prévaloir la paix, l'amour du prochain, le respect de la personne humaine, la crainte de Dieu, la justice...

Dans un État laïc et démocratique, le rôle du serviteur de Dieu n'est point de s'ériger ou de se substituer à l'institution judiciaire. Décider de la culpabilité d'un citoyen sans aucune forme de procès, sans preuves testimoniales ou écrites, sans constatation d'un flagrant délit dûment avéré, relève d'un conflit d'attribution entre le pouvoir religieux et le pouvoir judiciaire. La tentative d'instrumentalisation de la police sur fond de menace à des fins coercitives contre le peuple, est une dérive religieuse digne des périodes moyenâgeuses. L'inspecteur de police étant un homme de rang devant respect et obéissance à son supérieur hiérarchique, l'évocation par le prêtre, de son affinité avec le ministre de l'intérieur sous la tutelle de qui est placée la police, est une stratégie argumentative pour amener l'inspecteur à se soumettre sans hésiter sous peine de perdre ses galons.

⁵⁶ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, Paris, L'Harmattan, 200, p.34

Cet Abbé très fécond en trafic d'influence a plus d'un tour sous sa soutane.

« L'inspecteur:

Ce tube, mon père ?

L'Abbé :

Une fabrication de mon cru. Je suis alchimiste à mes heures creuses.

L'inspecteur:

On le dit. Mais à quoi voulez-vous que je l'utilise ?

L'Abbé:

La roulure a l'intelligence fine et se dérobe à toutes les stratégies, disais-tu ? Avec deux ou trois gouttes de cette fiole elle tombera dans le noir. Tu ne feras que t'abaisser pour la ramasser et la mener jusqu'à moi... ».⁵⁷

L'intention maléfique du prêtre va *crescendo*. Elle va de la parole à l'action. Il y a, à ce niveau une tentative d'enlèvement qui passe d'abord par l'empoisonnement de la victime : '*elle tombera dans le noir*' est un euphémisme traduisant l'évanouissement, l'état d'inconscience. L'idée qui sous-tend une telle pratique est d'empêcher la victime de savoir les circonstances de son enlèvement, le lieu où elle sera conduite, le traitement qu'elle va y subir et d'embrouiller toutes les pistes d'une éventuelle enquête.

De crimes passionnels, cet homme en soutane en est également capable;

« Modo:

Que ... qu'est-ce que c'est ?

L'Abbé:

⁵⁷ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, Paris, L'harmattan, 200, p. 47-48

De l'essence. Rien que de l'essence. Parce que je veux m'offrir ici du beau tchatchanga avec quatre cadavres frais. »⁵⁸

On remarque à travers cette réplique une volonté affichée du prêtre d'enfreindre au décalogue dont il est en principe garant. Le meurtre, en effet, est proscrit par le sixième commandement de Dieu, « Tu ne commettras pas de meurtre »⁵⁹. Car l'homme est une créature, la plus proche de Dieu dit le livre de la genèse « *Dieu créa l'homme à son image* ». Ainsi tout serviteur de Dieu qui commet l'homicide commet par conséquent un déicide. La gravité de ces meurtres réside primo dans la quantité (quatre) et secundo dans la préméditation, ce qui équivaut à un assassinat pur et simple en droit, donc un crime avec ses situations aggravantes très compromettantes. L'expression diglossique « *je veux m'offrir ici du beau tchatchanga avec quatre cadavres frais* » revêt une des caractéristiques du théâtre de la cruauté. *Tchatchanga* est une terminologie haoussa qui désigne la viande braisée. La viande dont il s'agit dans le cas d'espèce étant la chair humaine, on peut en conclure que le prêtre avoue lui-même qu'il est cruel et pervers, cela se confirme d'ailleurs par l'adjectif « beau » épithète du terme *tchatchanga* qui dévoile son caractère délicieux, succulent, appétissant, donc consommable sans modération.

Le dévoilement de la cruauté du prêtre et par conséquent de la religion ne se limite pas seulement aux religions importées, les religions révélées. *La saga des rois* démontre que celles endogènes en sont également capables.

« Le Roi : Ta magie ne me fait pas peur. Je te ferai bouffer par mes 999 sorciers !

⁵⁸COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 77

⁵⁹ Exode XX, verset 13

Le grand Prêtre : Et moi je reviendrai te conduire au
bûcher. (...). »⁶⁰

Si dans *La disease de mal-espérance* la femme est à l'origine du meurtre perpétré par l'Abbé, dans *La saga des rois*, le pouvoir est à la base de l'homicide. De telles pratiques font perdre à la religion toute sa valeur et toute sa considération.

⁶⁰ ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 78

TROISIEME PARTIE:

SEMANTISME DU DECOR

CHAPITRE 1: LE DECOR ET LA DECHEANCE

Le décor est un élément constitutif du langage dramatique. Il est parfois plus expressif, plus éloquent que le langage verbal. Il s'agit dans cette partie de repérer et d'analyser tous les éléments de l'espace scénique et dramatique, les objets scéniques, le bruitage, l'éclairage, qui expriment la déchéance.

Le terme décor au théâtre, au cinéma, à la télévision désigne selon le dictionnaire *Hachette encyclopédique*, l'ensemble de ce qui sert à représenter les lieux de l'action. Pierre Larthomas affirme que: « le mot décor évoque avant tout [...] un ensemble d'éléments matériels plus ou moins adroitement agencés pour produire un certain effet ».⁶¹

Ici la représentation des lieux de l'action va au-delà de l'espace, du cadre physique et comporte beaucoup d'autres éléments symboliques, notamment les objets scéniques, l'accoutrement... C'est dans cette logique que Pierre Larthomas précise que :

« le décor peut être aussi un élément associé ou constitutif du langage dramatique [...] Tout décor prend à ses yeux (le spectateur) une importance immense. Il a immédiatement une valeur esthétique et surtout une signification. »⁶²

Ainsi, la croix dans le langage du décor peut désigner l'église (l'infrastructure), la maison mortuaire, la tombe, le cimetière... Le slip peut faire penser, en fonction de sa disposition à la douche, à la maison close, à la lingerie, à la blanchisserie. Le son du tam-tam peut équivaloir à l'annonce d'une

⁶¹ LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1980, p.107.

⁶² LARTHOMAS, Pierre, *Op.*, p.108.

naissance, d'une fête ou d'un décès comme c'est le cas dans le roman *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono :

« Tout à coup, les roulements sinistres d'un tam-tam nous parvinrent. Bien que ne sachant pas traduire le message du tam-tam de mes congénères espagnols, je compris à l'expression bouleversée des visages que ce tam-tam annonçait quelque malheur ». ⁶³

Nous étudierons le décor en tant que lieu théâtral, le décor visuel et le décor sonore.

1- Les espaces scéniques et dramatiques de la déchéance

Le théâtre au sens infrastructurel du terme équivaut au lieu théâtral, à l'espace de la représentation dramatique qui, selon Michel Pruner se décompose :

« en deux unités complémentaires et interdépendantes : l'espace scénique, l'endroit d'où les acteurs sont vus, et l'espace public, l'endroit d'où les spectateurs regardent. ». ⁶⁴

Dans le cadre de notre étude, c'est l'espace scénique qui nous intéresse. Ses caractéristiques proviennent des indices fournis par les didascalies et parfois des paroles. Mais au-delà de l'espace scénique, d'autres cadres d'actions sont identifiables à travers les propos des personnages et que les exigences de la représentation ne permettent pas de rendre visibles sauf si

⁶³ OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 2002, p.5.

⁶⁴ PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, p.5.

la technologie est mise à contribution. Ce sont ces cadres d'action qui sont appelés espaces dramatiques.

Les espaces scéniques et dramatiques qui expriment la déchéance dans les pièces de Kangni Alem et de Florent Couao-Zotti sont : la rue, le cimetière, la maison close, l'asile psychiatrique, les taudis, le palais royal...

2- La route au cœur d'une dramaturgie de la clôture et d'une dramaturgie de carrefour.

On parle de dramaturgie de la clôture lorsque l'action se limite à l'espace visible. L'analyse des pièces choisies en donne plusieurs exemples.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* qui est un monologue, l'espace scénique est une rue :

« Une rue...

Deux pelles, une brouette. Dans un coin, un monticule de sable. Au milieu de la scène, un homme, Sèna, portant un tablier (ou une blouse) bleu-marine le pantalon retroussé, un balai à long manche dans les mains. »⁶⁵

Ce décor est une peinture patente de la déchéance si on s'en tient à la qualité intellectuelle du personnage qui s'y trouve, un licencié en droit

La route en effet est un endroit pollué. Elle est le lieu où prévalent presque toutes les formes de pollution (pollution sonore, atmosphérique, visuelle, hydrique...), un endroit qui reçoit constamment les salissures venant de tous horizons drainées par les piétons sains ou malades, les cyclistes, les

⁶⁵ COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.5.

motocyclistes, les automobilistes... La route comme synonyme de la déchéance est si évidente que les expressions « *éducation de la rue, enfants de la rue, l'homme de la rue* » sont toujours dépréciatives, teintées de négativité. Cela nécessite son nettoyage constant par les hommes formés à cet effet et non par des juristes comme le cas de Sèna qui équivaut à une forme de déchéance sociale. Les éléments scéniques que sont : pelles, brouette et long balai appartiennent tous au champ lexical de l'insalubrité sans laquelle ces outils ne seraient pas nécessaires.

L'analyse de cette pièce révèle que toutes les actions se sont déroulées dans une rue. En effet, les indications scéniques des séquences I et II qui composent la situation première de l'œuvre le précisent clairement. Séquence I « *une rue...* », Séquence II « *Même décor que la scène précédente.* ». Il en est de même de la situation seconde. Séquence I « *Une rue. [...] Un peu à droite, un banc de jardin.* » La fin de cette séquence informe que Sèna s'est allongé sur le banc. Son réveil ouvre la séquence II. Même si la séquence III, la dernière de la situation seconde reste silencieuse sur le lieu (la rue), on peut en déduire que c'est une façon implicite de signifier que la route demeure le cadre d'action. Une précision cependant. Les propos du personnage laissent entrevoir d'autres cadres d'action qui sont également des rues. Ici, apparaît la notion de dramaturgie de carrefour, c'est-à-dire qu'à travers les paroles-récits, les entrées et les sorties, le spectateur ou le lecteur se rend compte ou imagine que l'espace scénique entretient de nombreuses relations avec l'extérieur, qu'on ne saurait visualiser sans la technique de flash-back cinématographique.

Ces rues, espaces dramatiques expriment également la déchéance.

« Devant moi, derrière moi, des corps tombaient fauchés d'un trait par la mitraille nourrie des militaires. Vite ! Plus vite ! Je n'ai lâché mon souffle que lorsque je gagnai la rue

Dakodonou. Erreur ! Un autre cargo militaire, envoyé en renfort débarquait là d'autres soldats. Du coup, je me faufilai, plongeai net dans la ruelle sableuse de gauche. Et là, non...Là j'ai vu une femme presque perdue comme moi, se démenant sous les matraques d'un soldat, qui frappait, frappait. Et extrême préjudice, il s'est calé entre ses jambes et a tiré la glissière de son pantalon. »⁶⁶

Ce passage extrait des propos de Sèna révèle une rue espace dramatique où ont lieu trois formes de déchéance à savoir : la bastonnade publique, la tentative de viol, la tuerie. La mort, en effet, est une forme de déchéance parce qu'elle équivaut au passage de l'état de vie à celui d'absence de vie. La bastonnade publique d'un adulte, qu'elle soit légale ou non est une atteinte à l'honorabilité de ce dernier. En être victime, c'est perdre en partie son honneur, il en est de même du viol dont les conséquences, s'il était consommé, sont multiples tant au plan physique que moral. Dans le cas d'espèce même si on ne peut que conclure qu'il s'agit d'une tentative, en droit, la tentative équivaut à l'infraction s'il y a , un début de commission de l'acte, un commencement d'exécution.

La route, espace dramatique décadent, est aussi perceptible dans *Apprentissage de la mémoire*. En effet, c'est dans la rue que le personnage Ingnak, écrivain, a été bastonné par les forces de l'ordre qui l'ont pris pour un trafiquant de drogue.

« A la sortie du car, j'ai pris mon sac et ma serviette, descendu le trottoir qui contournait la gare, et patatras, les flics me sont tombés dessus, [...] Puis ils sont partis. Me laissant par terre au milieu du désordre de

⁶⁶ COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 14.

mes propres objets. Dans la boue et le froid, je me suis agenouillé pour ramasser le contenu épars de mon barda, mes documents trempés. »⁶⁷

Dans *Le collectionneur de vierges*, la route espace scénique apparaît comme un mouiroir. C'est le lieu où Agbon a abattu par mégarde Bintou enceinte de lui. Il y est lui-même tué par la mère de celle-ci.

La route, dans ces différentes pièces, affiche une image de désintégration, un cadre propice à toutes les formes de chute. Elle symbolise un lieu de malheur, c'est-à-dire d'humiliation, d'exécution sommaire, un mouiroir, autrement dit un boulevard qui conduit au cimetière, autre cadre de dégénérescence.

3- Autres décors décadents.

Le cimetière est au cœur de l'espace scénique et dramatique. Il a un double symbolisme. Il signifie le passage de la vie à trépas, premier degré de déchéance, et la putréfaction du cadavre, décomposition de la matière organique, second niveau de déchéance. Dans *Nuit de cristal*, ce lieu funèbre laisse apparaître d'autres images selon la description qu'en fait la didascalie:

« Quelque part dans un songe. Un cimetière au clair de lune. Plusieurs tombes d'enfants et des couronnes de fleurs comme à la fin d'une journée de la Toussaint. Yamatoké creuse la terre détremnée entre deux tombes

⁶⁷ ALEM, Kangni, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, pp.17-18.

sur l'une desquelles il vient de déposer un sac en jute. »⁶⁸

Ce décor montre un cimetière qui se particularise par la mise en exergue de tombes d'enfants. Cela fait penser à un infanticide massif ou à une épidémie qui a décimé la couche infantile. Or, l'avenir de l'humanité dit-on souvent repose sur les enfants. De ce fait, la destruction de cette couche par la mort est compromettante. Mais de qui peut dépendre une telle situation. De l'homme ou des catastrophes naturelles ou encore de pathologies ?

La présence d'un homme muni de sac, en train de creuser entre deux tombes surtout la nuit montre que celui-ci a des intentions maléfiques, cela fait penser à une tentative de profanation de ce lieu mortuaire. Dans certaines sociétés africaines « les pièces détachées » du cadavre humain sont très indispensables pour l'efficacité des gris-gris, si bien qu'elles ont valeur d'or. Ainsi se demande t-on si l'intention des adultes est de massacrer les enfants dans le but de récupérer par la suite les éléments constitutifs de leur dépouille à des fins pécuniaires ou mystiques. L'étude du cimetière comme espace dramatique fait apparaître des pistes révélatrices des intentions criminelles des adultes à l'égard des enfants.

« Aurélia : Moi j'aime les cimetières. A l'école je dessinais des tombes, Rouges, avec des croix jaunes. Le maître d'école m'a dit : C'est affreux quel sens de la couleur ! Alors j'ai dessiné le maître tout nu couché sur une tombe jaune, un squelette rouge lui arrosait le "garçon" ... [...]...il a beaucoup aimé le dessin, il m'a

⁶⁸ ALEM, Kangni, « Nuit de cristal » in *Théâtre volume I*, p.51.

offre des bonbons roses et m'a appris à devenir son squelette. »⁶⁹

Comme démontré un peu plus haut, il s'agit là d'une manière très imagée de parler de la pédophilie, un phénomène désormais fréquent dans la société humaine et qui peut être préjudiciable voire fatale pour les enfants qui en sont victimes. Cette réplique montre qu'au moment des faits la locutrice était écolière donc mineure. La propagation galopante de la prostitution dans nos sociétés découle aussi de l'irresponsabilité des adultes qui font des jeunes âmes des objets de satisfaction de leur envie libidineuse. La fin de la pièce *Nuit de cristal* sur un décor de cimetière avec pour personnages un enfant et un adulte est illustrative d'une ambiance de dégénérescence.

« Le cimetière. Le chant d'un enfant, modulé de deux à trois trilles simultanées traîne. Atmosphère de désordre imminent. Caligula, le livre dans les mains »⁷⁰.

Dans le même ordre d'idées, la représentation sur scène des lieux de prostitution avec l'exhibition sans pudeur et sans vergogne d'objets intimes, est une manière de souligner que le monde actuel a pour caractéristique fondamentale la célébration des vices, la violation systématique des interdits sans aucune crainte. La cathédrale, les bureaux, les maisons closes deviennent des espaces scéniques où on assouvit ou tente d'assouvir des envies sexuelles. C'est le cas dans *Le collectionneur de vierges* :

« Dans le bureau d'Agbon. Bintou entre, la démarche timide

⁶⁹ ALEM, Kangni, « Nuit de cristal » in *Théâtre volume I*, p.34.

⁷⁰ ALEM, Kangni, Op., p.61.

Agbon : Déshabille – toi !

Bintou ; Co... Comment ?

Agbon : je veux te voir nue, m'enivrer de tes odeurs de femme. [...]

Agbon : Nue, mon amazone. Nue sans un filet de linge
Nue. Comme une nubile qui attend les transes
nuptiales ». ⁷¹

Le bureau, lieu d'exercice d'une profession, se transforme ainsi en un lieu d'assouvissement des passions amoureuses. La représentation de ce cadre de travail sur la scène concomitamment avec l'acte inapproprié qui s'y déroule est une façon d'attirer l'attention sur cette pratique désormais fréquente dans nos sociétés. La conséquence directe découlant de ce phénomène est la baisse de la qualité et de la quantité de la prestation devant y avoir lieu. Cette bordélisation galopante de tous les espaces n'épargne pas les lieux saints. Les propos suivants contrastent avec le lieu où ils se tiennent, et surtout avec la personne qui les tient. Nous sommes bien sûr dans l'enceinte d'une cathédrale.

« L'Abbé :

Regarde-toi, ton corps est une architecture de Dieu, ton visage une sculpture de chair, tes gestes, des chefs - d'œuvre achevés. Il suffit que ta peau frémisses que ton corps ondule, que tes lèvres s'étirent pour que tous les caleçons soient, soient en feu [...]. » ⁷²

Cette description poétique à senteur érotique n'a pas droit de cité dans une maison de Dieu, pire ne doit en aucun cas provenir d'un prêtre, un serviteur de

⁷¹ - COUAO-ZOTTI, Florent, « Le Collectionneur de vierges » in *Théâtre volume I*, p.86.

⁷² COUAO-ZOTTI, Florent, *La diseuse de mal –espérance*, Paris, p.69

Dieu qui a fait vœu de chasteté. De pareils propos constituent donc une profanation des lieux saints.

En ce qui concerne la représentation sur scène des lieux de prostitution, elle est l'expression de l'érection en système de l'indécence et de l'impudeur qui caractérisent notre monde, l'extrait suivant de *Nuit de cristal* en est une illustration probante :

« Elle disparaît dans les toilettes. Clapotis d'eau. La serviette disparaît de dessus le panneau. Elle ne réapparaît plus. Enfin Aurélia sort des toilettes un pagne noué autour de la taille. »⁷³

CHAPITRE 2: SYMBOLISME DES OBJETS SCENIQUES

Les objets scéniques sont l'ensemble des éléments indispensables à la mise en scène d'une pièce, notamment à l'accoutrement, à la réalisation du décor. Ils peuvent être sonores, lumineux, iconographiques, physiques.

Dans les pièces constitutives de notre corpus, nombre d'éléments scéniques revêtent une connotation décadente tant aux plans moral, religieux, politique que social.

1- Symbolisme du balai, de la pelle, de la brouette

Ce sont des objets qui doivent leur raison d'être à l'existence de la saleté, de la pourriture, des ordures. A titre illustratif, on ne recourt au balai que pour rendre un lieu salubre. Ainsi le degré de leur symbolisme décadent varie en fonction du contexte de leur utilisation et du rang social de ceux qui en

⁷³ ALEM, Kangni, « *Nuit de cristal* » *Théâtre volume I*, p.44.

font usage. Un décor montrant une femme qui balaie sa chambre ne suscite pas la même réaction qu'un décor où un roi ou un président de la république qui balaie la rue. Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, qu'un intellectuel, un licencié en Droit soit obligé de recourir au balai pour survivre est l'expression d'un malaise sociopolitique inquiétant. Il ne s'agit pas ici d'affirmer qu'il suffit d'être intellectuel pour être dispensé de tout acte de salubrité privé ou public. Le problème résulte de l'inadéquation entre la formation reçue et le métier exercé. L'assainissement d'une ville relève de la compétence des spécialistes de l'environnement et non des juristes. Ainsi une jeunesse dont la survie dépend du balai, de la pelle, de la brouette en un mot des ordures, est une jeunesse en dégénérescence, victime certes de la carence de vision des aînés mais incapable elle-même d'innovation. La connotation dépréciative du balai s'accroît lorsqu'on l'utilise à des fins répressives comme c'est le cas dans *La disette de mal espérance*. Assener des coups de balai à un être humain comme le fait l'Abbé Fréjus, c'est le mettre au même rang que les ordures, donc bon pour la poubelle, les décharges publiques. Dans certaines sociétés africaines notamment béninoises, le balai symbolise la malédiction selon le contexte d'usage. Frapper une jeune fille ou un jeune garçon avec le balai, c'est le rendre *persona non grata* aux yeux de toute la communauté, l'amener à vivre détesté de tout le monde, le condamner à n'avoir aucun conjoint, donc célibataire à vie.

2- Le symbolisme du couteau, du pistolet et du poison

En dehors du poison qui peut être naturel, le couteau et le pistolet sont des inventions humaines toujours utilisées à des fins destructives. Ils sont préjudiciables aussi bien aux hommes, aux animaux qu'aux végétaux. Ces trois éléments ont toujours un effet destructif partiel ou définitif, même si

celui qui en fait usage peut éprouver une certaine satisfaction. Ils peuvent symboliser des instruments de travail. Pour le boucher, le cuisinier par exemple, le couteau est un outil très indispensable sans lequel l'exécution de la tâche serait difficile. Mais le végétal et l'animal (l'oignon, la tomate, le poulet, le poisson) sur lesquels s'applique le couteau subissent une destruction qui procure une jouissance à l'être humain. Le poison, pour certains vétérinaires de parcs zoologiques est un outil de travail servant à endormir des animaux réputés dangereux, pour leur administrer des traitements préventifs ou curatifs. En ce qui concerne le pistolet, il est nécessaire aux agents de sécurité dans l'accomplissement de leur mission.

Armes de défense

Le couteau, le pistolet et le poison symbolisent aussi des armes (moyens) de défense et d'auto-défense. Ils sont, à cet effet, des éléments constitutifs de l'arsenal militaire. Ils sont utilisés pour sauver des citoyens victimes d'agressions criminelles, tout comme le policier, le militaire, le gendarme peuvent s'en servir au cas où leur propre vie serait en danger. Ces armes protègent à la fois contre les hommes et les animaux féroces. Elles sont des outils de représailles dont l'usage est réglementé par la loi. Dans *La disease de mal – espérance*, le personnage Clodo s'est servi du poison dans l'intention de sauver Oulima du complot qui s'ourdait contre elle. « *Clodo sort une bombe à gaz et la presse dans le visage de l'inspecteur qui tombe aussitôt* ». ⁷⁴ L'inspecteur de police est en mission pour l'Abbé.

Objet de nuisance

La nuisance, c'est le sens que revêtent le plus le couteau, le pistolet et le poison dans les pièces de Kangni Alem et de Florent Couao-Zotti. Nombre de personnages sont morts sous leur effet.

⁷⁴ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal – espérance*, Paris, p.54.

Dans *La saga des rois*, le premier roi est mort, empoisonné

« c'est eux qui ont inventé cette histoire du bûcher en vue de renverser l'ex-roi, c'est eux qui l'ont empoisonné dans son appartement, alors qu'il se remettait d'une crise cardiaque ». ⁷⁵

C'est le même sort qu'a connu son successeur à qui on a fait subir l'ordalie, la prise du poison de vérité qui tue ceux qui ont des intentions criminelles et laisse indemnes les innocents. « LE ROI: Ah bon ? Alors j'accomplis mon devoir. A votre décès, messieurs ! [..]. (Le roi boit et tombe.) » ⁷⁶

Dans *La disease de mal- espérance*, le poison a joué deux rôles essentiels. Il permet d'endormir la victime pour l'enlever comme le décrit ici l'Abbé : « Avec deux ou trois gouttes de cette fiole, elle tombera dans le noir. » ⁷⁷

Même si l'inspecteur de police n'est pas parvenu à mettre en exécution ce plan meurtrier du prêtre, le personnage Clodo lui, réussira mais avec une intention contraire à celle de l'homme en soutane.

« Clodo:

Tant pis, tu l'auras provoqué (il la pulvérise à son tour avec la bombe. Elle s'écroule) aide- moi à la transporter, Modo, vite ! » ⁷⁸

Le couteau quant à lui a aussi servi à nuire à la nature humaine. Il a servi à envoyer dans l'au-delà le personnage Oulima.

⁷⁵ ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p.85.

⁷⁶ ALEM, Kangni, Op., pp.88-89.

⁷⁷ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, Paris, p.48.

⁷⁸ COUAO-ZOTTI, Op., p.55.

« Oulima (s'effondre).

Son couteau... son couteau devrait être enduit de poison je me sens si mal, si déchirée, si violentée... »⁷⁹

Cet instrument mortel est également utilisé dans les pièces *Certifié sincère* et *Le collectionneur de vierges* même s'il n'a réussi à s'abreuver d'aucun sang humain. Dans la première pièce, il symbolise un instrument de représailles et de menace.

« L'homme : (il sort un couteau) Que tu dois faire un effort pour ne pas contrarier mon couteau. Car il a un faible pour les gens qui lui opposent résistance. »⁸⁰

Dans la deuxième pièce, le couteau symbolise une arme d'autodéfense. « Oumarou : Dis à ton violeur de tirer. [...] Autrement, c'est moi qui le tuerais. (Il sort son couteau.) »⁸¹

En ce qui concerne le pistolet, il est l'arme qui a le plus tué. Dans *Le collectionneur de vierges* deux personnages dont une femme enceinte (Bintou) ont rendu l'âme suite à sa détonation. Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Arlette et une centaine de personnes sont mortes tuées par des mitraillettes, une arme de la même famille que le pistolet :

« Et ce fut l'apocalypse. Oui. J'ai entendu soudain, d'énormes explosions déchirer l'air : on tirait de partout et sur tout. Des hommes-treillis cagoulés, mitraillettes au flanc, faisaient le ménage.

⁷⁹ COUAO-ZOTTI, Florent, *La diseuse de mal –espérance*, Paris, p.82

⁸⁰COUAO-ZOTTI, Florent, « Certifié sincère », in *Théâtre volume I*, p.21.

⁸¹ COUAO-ZOTTI, Florent, « Le Collectionneur de vierges », in *Théâtre volume I*, p.97.

Avant « que j'eus le temps de t'approcher, Arlette, tu as été déjà atteinte. »⁸²

3- Le symbolisme du slip, de la serviette, du corsage.

La représentation sur scène des toilettes avec leurs corolaires : le slip, la serviette...est une façon symbolique d'atteinte chronique à la pudeur. Les sous-vêtements et les parties intimes du corps humain, notamment de la femme ne doivent normalement pas faire l'objet d'exhibition publique. Le faire, est une forme d'incitation à la débauche. Le passage suivant extrait de *Nuit de cristal* montre bien l'usage fait de ces objets intimes sur scène:

« Elle disparaît dans les toilettes. Clapotis d'eau. La serviette disparaît de dessus le panneau.[...] Le slip disparaît à son tour. [...] Enfin Aurélia sort des toilettes, un pagne noué autour de la taille. L'homme frappe à la porte avec impatience.

Aurelia : Hooo, j'arrive ! ya pas le feu, non ! La nudité de ta mère, tu vas la voir, t'inquiète ».⁸³

Cette didascalie descriptive et la réplique d'Aurélia peignent bien l'appartement d'une professionnelle du sexe et le mouvement qui s'y déroule. Quand on sait la partie du corps humain que couvre le slip, l'exhibition de ce sous-vêtement symbolise l'exhibition de la nudité.

⁸² COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p.45.

⁸³ ALEM, Kangni, « Nuit de cristal » suivi in *Théâtre Volume I*, p. 44.

QUATRIEME PARTIE :
**SEMANTISME DE LA GESTUELLE ET PORTEE
IDEOLOGIQUE DU LANGAGE THEATRAL**

CHAPITRE 1: LA GESTUELLE DE L'AGRESSIVITE

Le langage gestuel est une autre faculté dont dispose l'être humain pour exprimer ses intentions, ses pensées. Le geste selon le dictionnaire *Hachette encyclopédique* est un mouvement volontaire ou instinctif d'une partie du corps notamment des bras et des mains pour faire ou exprimer quelque chose. Au sens symbolique et moral, il signifie action. Le geste est donc un gisement sémantique immense dont la richesse réside dans l'exploitation judicieuse qu'on en fait. Secouer la tête peut par exemple exprimer en fonction du contexte le refus, l'étonnement, la colère, le dégoût. Le geste est une caractéristique fondamentale du théâtre. L'art dramatique n'existe réellement que par le geste. Les didascalies des pièces constitutives de notre corps en fournissent une quantité importante dont l'analyse facilite la compréhension.

Les relations sexuelles constituent un acte qui, normalement, requiert le consentement mutuel des deux partenaires : l'homme et la femme. Ainsi lorsqu'une partie n'est pas consentante et qu'on l'y oblige, cela équivaut à l'agression sexuelle quel que soit le moyen utilisé. La didascalie suivante, dans *La disease de mal-espérance* en donne une illustration :

« (Hésitation. Enfin, l'abbé se jette sur elle, l'embrasse dans le cou la palpe à tous les endroits, Oulima fait mine de répondre à son étreinte. Mais quand elle le sent suffisamment emporté, elle lui assène un coup de genou dans l'entrejambe. Le prêtre hurle, lâche prise. Oulima prend son pagne, se précipite vers la sortie mais Fréjus, malgré sa douleur, réussit à l'agripper par la cheville elle tombe à son tour). »⁸⁴

⁸⁴ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal-espérance*, p.72.

Cette séquence est un réservoir de gestes contrastant avec la réalité ou avec ce qui est conçu comme norme, prescription inviolable.

D'abord ces gestes sont à l'antipode du lieu où ils se déroulent. La scène se produit dans l'enceinte d'une cathédrale, la maison de Dieu, donc un lieu saint où est proscrit tout acte de souillure, d'agression. Ainsi, quiconque, croyant ou athée y pose de pareils actes porte atteinte à la sainteté de ce lieu. Ensuite, le prêtre est un serviteur de Dieu qui, de son propre gré a fait vœu de chasteté, s'interdisant du coup tout plaisir charnel. Mais là où le bât blesse, c'est le premier responsable de ce lieu sacré, le curé garant de la sacralité de cette maison dédiée à Dieu, qui se permet de la traîner dans la gadoue. Cela entraîne plusieurs notes dissonantes, qu'on qualifierait de chef d'accusation en terminologie juridique. Le prêtre qui se livre à des ébats amoureux dans l'enceinte d'une église est en infraction conformément aux prescriptions ecclésiastiques. Cette infraction commise sans le consentement de la femme constitue une situation aggravante, une tentative d'agression sexuelle qui, devant le tribunal des hommes constitue un crime.

On peut enfin en déduire l'hypocrisie que couvent ceux qui se font passer pour défenseurs de la parole de Dieu.

La même expression gestuelle de l'agressivité sexuelle s'observe dans *Le collectionneur de vierges*

« Elle obéit. Progressivement et un à un, ses habits tombent. Agbon tourne autour d'elle pendant quelques instants puis, brutalement s'écrase sur elle. Bintou hurle ». ⁸⁵

⁸⁵ COUAO-ZOTTI, Florent, « Le Collectionneur de vierges » in *Théâtre volume I*, p.86.

L'immoralité qui se dégage de ces gestes se trouve à plusieurs niveaux. Il y a d'abord le grand écart d'âge entre Bintou la quinzaine et Agbon, un vieux polygame, cela relève d'une pratique pédophile, vu que la jeune fille n'a pas encore atteint la majorité civile. Ensuite, Bintou et sa famille vivent aux basques de Agbon. Ainsi, cet agissement donne lieu à l'abus des personnes qu'on a à charge. Cette situation de dépendance ajoutée à la très grande jeunesse de la fille justifient son incapacité à s'opposer à la torture sexuelle à laquelle elle est soumise. La didascalie précise bien qu'« *elle obéit* ». Donc un comportement normal d'une personne sous ordre, une docilité que l'esclave doit à son maître. La cruauté de cette attitude réside dans le fait que Bintou est en état de grossesse, lequel état n'a guère inquiété Agbon qui, tourmenté par sa démence libidineuse n'a pu freiner son élan bestial : « *brutalement s'écrase sur elle* ». Il ne se soucie donc pas des répercussions physiques, psychologiques et morales que peut engendrer son acte dénué de tout humanisme et qui rabaisse l'être humain au rang des animaux sauvages.

Cette source de barbarie à laquelle s'abreuve l'humanité n'épargne pas les hommes de Dieu :

« L'Abbé:

[...]

(Il reprend le bidon, arrose Oulima d'essence et se saisit du manche à balai).⁸⁶

L'épandage du liquide inflammable sur un être humain vivant est révélateur d'une intention criminelle. Un acte de vendetta consistant à brûler vif un présumé coupable, une pratique récurrente en Afrique notamment au Bénin, au Cameroun... au détriment du principe selon lequel « *Nul n'a le droit de se*

⁸⁶ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, p.78

faire justice. » Mais si le serviteur de Dieu qui sait bien que la nature humaine est sacrée en arrive à cette extrémité, il y a lieu de s'inquiéter de l'image que revêt la religion. Il est vrai que le prêtre a arrosé sa victime d'essence, en attendant que le feu dicte sa loi, mais la suite prendra une autre tournure :

« L'abbé est revenu à lui-même. Armé d'un couteau, il progresse à quatre pattes vers Modo.) [...] (Modo fait écran de son corps entre Oulima et le prêtre. Trop tard. Le premier coup atteint la jeune femme qui chancelle et s'effondre. Mais le deuxième est dévié par le bossu qui le reçoit quand même dans l'épaule).⁸⁷

Il y a là des gestes illustratifs de coups et blessures volontaires, une intention criminelle préméditée de la part du prêtre qui, de ce fait, s'éloigne des prescriptions divines. La répression de son acte n'a pas tardé.

« (Modo finit par le soulever).

Modo.

Nous sommes dans les sommets de la cathédrale, à cent mètres du sol. Je vais vous envoyer sur terre voir si mes restes y sont.

L'Abbé.

Non ! Arrête ! Au secours ! A l'aide ! A l'aide !

(Modo sort de la scène avec l'abbé dans ses bras)

Voix off de l'Abbé

Noon ! Noon ! Nooooooooo nnnnnn !!!

⁸⁷ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal -espérance*, p.80

(Hurlement continu et en decrescendo puis le bruit d'un corps qui tombe lourdement.) »⁸⁸

Le recours au décor sonore (*voix off*) vise à traduire un geste difficile à montrer sur scène : La chute du prêtre du sommet de la cathédrale. Cette gestuelle de l'agressivité revêt le même caractère que le coup de couteau, l'appui de la gâchette du pistolet qui se soldent souvent par la mort. Ces gestes ont une connotation de reniement dont les couleurs sont déjà annoncées dans la scène précédente par le personnage Oulima. « Elle le frappe avec le balai. Le prêtre accuse le coup mais réussit à empoigner le manche. »⁸⁹

Ce geste à l'égard du prêtre revêt un double symbolisme : il y a, d'une part, la chosification dégradante de l'espèce humaine et, d'autre part, la dévalorisation sans ambages de la religion chrétienne. En effet, le balai est un objet qui doit sa valeur à l'existence des ordures. Autrement dit sans déchet, il devient un objet encombrant, inutile, condamné au "chômage". Ainsi, s'en servir pour frapper un être humain est un geste métaphorique dépréciatif qui ramène l'homme au rang des pourritures, donc une source de pollution dont il faut se débarrasser pour assainir l'environnement. La seconde signification découle du statut social de l'homme à qui on assène le coup de balai. Ici, il s'agit d'un prêtre, un représentant de Dieu sur terre, une autorité religieuse (le curé de la cathédrale). La sainteté de l'homme, incarnation de l'image divine, l'immaculée soutane viennent par ce geste de chuter dans les décharges publiques. La religion chrétienne est ainsi traitée au même titre que les salissures. L'image qu'offrent les religions aujourd'hui justifie bien le traitement infligé à cet homme de Dieu. La manière dont le prêtre est mort est d'ailleurs très expressive. Il est mort, tué par un de ses plus proches fidèles. La chute du sommet de la cathédrale qui est le moyen, le canal par lequel il est décédé

⁸⁸ COUAO-ZOTTI, Florent, *La disease de mal –espérance*, p.81

⁸⁹ COUAO-ZOTTI, Florent, *Op.*, p.74

affiche l'image du déclin, de la descente aux enfers, de l'enfouissement dans les profondeurs abyssales. La religion qui, selon Karl Max est l'opium du peuple est en train de perdre son effet démentiel.

La gestuelle de reniement n'est pas seulement liée à la religion. Elle est aussi présente dans le landerneau politique. Les autorités politiques qui abusent de leur peuple finissent leur carrière sur le dépotoir. Ils sont souvent arrêtés, humiliés, emprisonnés et tués comme de vulgaires bêtes. *La saga des rois* en donne une illustration patente :

« Bruit d'une foule en colère marchant vers le palais aux cris de "A bas le Roi". Le Roi s'arrête un instant pour écouter, puis il fuit à reculons. Des hommes, torches en mains, lui barrent la route. Le cercle se resserre. »⁹⁰

La gestuelle ici se nourrit d'un décor sonore qui lui sert d'amplificateur. Ce décor vise à rendre compte du degré de colère du peuple décidé à se débarrasser du roi. Cela montre le caractère ouvert du conflit et efface tout plan de complot d'assassinat clandestin, de coup d'État. Comme on le sait, les conspirations contre le pouvoir sont souvent des actes qui se tissent en catimini pendant un temps plus ou moins long et par un groupuscule ayant pour caractéristique première la discrétion. C'est cette discrétion qui permet de suspendre le souverain, d'échapper à tous ses services de renseignement, l'empêchant du coup dans toutes ses tentatives de résistance. La phrase désormais célèbre de César victime de conspiration « tu quoque mi fili » « *toi aussi mon fils* », révèle la surprise de ce souverain qui n'aurait imaginé que quelqu'un avec qui il a des relations filiales pourrait faire partie de ses détracteurs. Le bruit de la foule marchant vers le palais traduit un soulèvement

⁹⁰ ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, 106

populaire gigantesque difficile à maîtriser et à réprimer par les gardes royales. Cela justifie donc cette attitude de stupéfaction : « *Le roi s'arrête un instant pour écouter.* » On note là un comportement visant à se rendre à l'évidence de la situation qui prévaut. Les cris d'une foule en colère sont souvent diffus et confus, d'où la nécessité, pour percevoir le message qu'elle véhicule, de cesser tout mouvement, de faire régner le calme autour de soi et d'aiguiser son ouïe. Le geste d'arrêt symbolise la fin de la progression, l'apogée qui ne va pas tarder à se solder par le déclin. Il est vrai qu'il y a des chefs qui, limités dans leurs élans dictatoriaux, résistent longtemps avant de capituler. Mais dans le cas d'espèce, il n'y a pas eu de résistance, Le Roi, vu l'imminence du danger, n'a pas hésité à prendre la poudre d'escampette : « *puis il fuit à reculons* ». Cela équivaut à un aveu d'échec, d'impuissance, de signes de faiblesse, de couardise. Le roi, incarnation du pouvoir, de prestige, de gloire, de respect, d'autorité, par la fuite, perd du coup tous ces attributs et se réduit à un simple mortel sans défense détalant devant un danger qu'il ne peut plus affronter et surmonter. Bien des souverains ne savent pas, pour des raisons qu'ils sont les seuls à savoir, qu'il faut laisser le pouvoir avant que le pouvoir ne les abandonne.

L'actualité est très féconde en exemples de chefs d'État qui ont quitté le pouvoir pour le dépotoir, après avoir subi toutes les formes d'humiliation. En 2011 quatre chefs d'État africains et pas les moindres, ont subi les formes de déchéance politique les plus horribles et les plus infamantes.

Il y a, d'abord, le président tunisien Zine el-Abidine Ben Ali qui le vendredi 14 janvier 2011, sous la pression du peuple a fui incognito son pays après 24 ans au pouvoir (1987 – 2011).

Ensuite Hosni Moubarak, l'égyptien qui le vendredi 11 février 2011 a abandonné le pouvoir parce que lâché par les forces armées et rejeté par son peuple après 30 ans au pouvoir. (1981 - 2011). Mis en détention préventive avec

ses deux fils, Gamal et Alaa il a répondu de ses actes au prétoire en dépit de son état grabataire, sur civière.

En outre, Laurent Gbagbo qui, rejeté par une frange de la population ivoirienne soutenue par la France et l'ONU fut arrêté et montré le jeudi 11 avril 2011 sur toutes les chaînes de télévision du monde entier, tout en nage, un Chef d'Etat qui a gouverné pendant 10 ans (du jeudi 26 octobre 2000 au jeudi 11 avril 2011)

Enfin, le libyen Mouammar Kadhafi qui, après 42 ans de règne dont 9 mois de résistance à une rébellion libyenne soutenue par la plupart des grandes puissances de la planète terre, fut arrêté le jeudi 20 octobre 2011, torturé et tué avec un de ses fils et, leurs cadavres portés en spectacle pour satisfaire les curieux voulant se rendre à l'évidence de son décès.

En comparant ces hommes d'État aux personnages politiques des pièces constitutives de notre corpus, on remarque qu'ils ont tous connu le même sort, c'est-à-dire une fin de carrière politique humiliante. La gestuelle du reniement menée dans les pièces à l'encontre des hommes politiques est une forme d'expression du dégoût de la politique en raison de la manière dont elle est perçue et conduite, une politique de plus en plus galvaudée, transformée en un instrument d'abêtissement et d'écrasement du peuple. Ce sort réservé aux dictateurs donne raison au personnage Père Djigui du roman *Sous l'orage* de Seydou Badian qui affirme :

« Un chef qui fait trembler est une grosse pierre qui barre une piste. Les voyageurs l'évitent, la contournent, puis un jour, ils s'aperçoivent que le chemin serait moins long s'il n'y avait pas la pierre. Alors ils

viennent en grand nombre et la déplacent. La force ne crée pas un chef mais un adversaire à abattre ».⁹¹

CHAPITRE 2: LA GESTUELLE DE LA RESIGNATION

Les états affectifs négatifs dans lesquels l'homme se retrouve donnent lieu à plusieurs comportements de la part de ce dernier. Il peut s'efforcer de les affronter, de les subir sans résistance ou tenter de leur être indifférent. Beaucoup de personnages des pièces de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem, confrontés à des difficultés expriment leur état d'âme par des gestes qui traduisent leur résignation, un peu pour signifier que devant plus fort que soi, on se soumet, par crainte du pire à venir en cas de refus de soumission. Ces gestes de résignation se remarquent au niveau des personnages appartenant à différentes classes sociales. Il y a d'abord les personnages souffrant des affres du manque d'emploi ou exerçant un métier incompatible avec la formation reçue. Tel est le cas dans *Apprentissage de la mémoire* du personnage Ingnak dont les gestes renseignent bien sur son état d'âme, sa psychologie.

« Vent, brouillard. L'homme attend toujours le bus de transport qui ne passe pas. La cloche d'une église sonne dans le lointain. Les écouteurs encore vissés dans les oreilles, l'homme exécute une danse spéciale comme pour conjurer le froid. »⁹²

Le personnage Ingnak est à la recherche d'emploi et veut prendre un bus pour aller tenter de nouveau sa chance. Les décors visuels et sonores que sont le

⁹¹ BADIAN, Seydou , *Sous l'orage, Paris*, Présence Africaine, 2008, p.108.

⁹² ALEM, Kangni, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, p.24.

brouillard, le vent, la cloche de l'église sont des indices spatio-temporels prouvant qu'il s'est rendu tôt au bord de la voie pour ne pas être en retard. Mais en dépit de ces précautions, le bus tarde à venir, ce qui amplifie la tension au niveau du personnage. La recherche d'emploi est un phénomène aléatoire, aucune certitude sur le résultat des démarches menées, seul l'employeur connaît les critères de sélection des dossiers d'embauche. Dans ce cas, la psychologie d'un quêteur d'emploi est pareille à celle d'un candidat à l'examen attendant son résultat et si, la ponctualité qui doit faire rêver d'une issue favorable, fait défaut malgré les efforts fournis, il y a de quoi accepter la situation telle qu'elle se présente et s'en remettre au destin. La danse spéciale qu'il exécute exprime non seulement son impatience mais aussi illustre son incapacité à affronter toutes les difficultés qu'il rencontre en ce moment précis.

Dans le cas de Ingnak, le froid, le retard du bus, l'angoisse suscitée par l'impossibilité d'être ponctuel, la peur de rentrer bredouille, les affres du chômage.... sont autant de difficultés dont celle qui paraît plus facile à résoudre est le froid. L'impatience du personnage se serait dissipée si l'endroit où il se rendait, était accessible à pied, il pourrait se passer ainsi de ce bus dont le retard compromet tout son plan. La gestuelle de la danse apparaît ainsi comme une thérapie appliquée volontiers aux états affectifs négatifs qui torturent l'homme sans pitié. Il faut donc, selon lui, parfois danser quand on est dépassé par les événements.

Mais si Ingnak n'a pas encore trouvé de solution à son chômage, Sèna dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* lui, s'en est remis au sort et a accepté de devenir balayeur de rue bien qu'il soit détenteur d'une licence en droit, il adopte, sur le champ de travail, certaines postures, ou fait des gesticulations teintées d'une certaine fierté.

« Et ce jour-là, mes mains ont touché l'instrument de service qui fait le technicien, le vrai technicien de surface : un balai tout beau, tout frais, paré des plus beaux habits de l'innocence. Je me suis ainsi découvert une nouvelle compagnie. Un ami, un confident, mais aussi un clerc. (Il montre le balai) : il est mon oreille, je suis la sienne et nous langageons nos confidences dans les bras des moments de grandes solitudes. (Au balai) (...) je t'aime, tu sais... d'un amour...(il cherche). Dis-moi la façon d'ordonner les mots pour que ma poésie sonne vraie. Oui, je t'aime d'une façon qui traduit mon besoin de vivre....(...) (Il engloutit le balai dans ses bras, mime une danse à deux pendant quelques secondes).⁹³

Cet extrait révèle un anthropomorphisme hyperbolique du balai qui traduit en acte le dicton selon lequel « *A défaut de ce qu'on veut on se contente de ce qu'on a* ». Le balai, peint précédemment comme un objet scénique décadent revêt ici tous les attributs d'un être humain doté de qualités sublimes, lesquelles qualités n'ont de valeur que dans le mental du personnage décidé à transformer en paradis l'univers infernal dans lequel il vit. Passivité, déguisement de la réalité ou philosophie visant à transformer les difficultés en facilité ? Sèna semble opter pour la dernière. Ce que confirme d'ailleurs la didascalie que voici « (Il avance de quelques pas, au milieu de la scène, revient vers la brouette, la renverse, puis s'assoit là-dessus.)⁹⁴

La brouette ici symbolise un divan, un siège qu'on occupe jalousement, avec toute la fierté requise. S'asseoir là-dessus peut traduire aussi une détermination de domination de la misère.

Les personnages féminins ne sont pas exempts de la gestuelle de résignation. La plupart des sociétés humaines étant phallogocratiques par nature, la gent

⁹³ COUAO-ZOTTI, *Florent, Ce soleil où j'ai toujours soif*, P.11.

⁹⁴ COUAO-ZOTTI, *Op.*, p.12.

féminine se voit souvent contrainte de se plier aux injonctions des hommes qui ne manquent pas de prétextes pour justifier leur suprématie. Les exemples de soumission de la femme pullulent dans la littérature africaine tant ancienne qu'actuelle. C'est le cas de Maman Téné dans le roman *Sous l'orage* de Seydou Badian et dont les propos suivants en sont une illustration poignante:

« Maman Téné mit la main sur les lèvres de Kany.
Ne parle pas de ces choses-là, murmura-t-elle. Tais-toi, tais-toi ! je ne puis rien, tu le sais bien, je ne suis rien.
C'est ton père qui décide ; auprès de lui, nous ne sommes rien, ni toi, ni moi. »⁹⁵

C'est aussi le cas dans la pièce *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou à travers les répliques du personnage Ziguidi s'adressant à Evêdo, une femme:

« Ziguidi (décide) : Depuis quand la poule chante-t-elle devant le coq ? Tu dois te taire quand je pousse mes cocoricos [...] Ta place est à la cuisine et non sur un trône »⁹⁶

Dans *Le collectionneur de vierges* de Florent Couao-Zotti, le même constat se fait :

« Agbon : je veux te voir nue, m'enivrer de tes odeurs de femme (silence et hésitation de Bintou) (...) Elle obéit. Progressivement et un à un, ses habits tombent. »⁹⁷

Plusieurs raisons justifient ce geste de soumission de Bintou. D'abord, elle est âgée de quinze ans environ face à un homme polygame, l'écart d'âge

⁹⁵ BADIAN, Seydou, *Sous l'orage*, 74-75

⁹⁶ AGBAZAHOU, Apollinaire, *La bataille du trône*, Cotonou Plumes Soleil, 2010, p.37

⁹⁷ COUAO-ZOTTI, Florent, « Le Collectionneur de vierges », in *Théâtre volume I*, p.86

justifie une inégalité des forces. Ensuite, les deux personnages sont dans le bureau privé d'Agbon, un espace clos, ce qui explique l'impossibilité de toute tentative de fuite de la jeune fille. En outre, indigents, Bintou et ses parents vivent sur un domaine appartenant à Agbon. Par ailleurs, elle fuit un mariage forcé entre elle et son cousin Issa. Enfin, elle est déjà enceinte d'Agbon. Toutes les circonstances sont donc réunies pour qu'elle soit un objet de soumission. L'interrogation, le silence et l'hésitation qui précèdent l'acceptation traduisent un manque de volonté, que la force en présence empêche d'exprimer. En effet, le silence dans le cas d'espèce est une forme d'expression qui révèle le dilemme entre le refus et l'acceptation de l'ordre, il symbolise un examen intérieur de la situation dans le but d'évaluer les conséquences de l'une ou l'autre des deux options, en vue de choisir celle qui paraît la moins fâcheuse. Quant à l'hésitation, elle reflète un manque d'assurance, une incertitude par rapport à l'opportunité de l'option faite. On peut alors en déduire qu'elle n'agit pas de son propre gré et que sa résignation est la résultante des pressions tant matérielles, sociétales que psychologiques. Selon Henri Bergson,

« Il y a des états d'âme, [...] dont on s'émeut dès qu'on les connaît, des joies et des tristesses avec lesquelles on sympathise, des passions et des vices qui provoquent l'étonnement douloureux, ou la terreur, ou la pitié chez ceux qui les contemplent, enfin des sentiments qui se prolongent d'âme en âme par des résonnances sentimentales. »⁹⁸

⁹⁸ Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, Quadrige/PUF, p. 102.

CHAPITRE 3: PORTEE IDEOLOGIQUE DU LANGAGE VERBAL ET NON VERBAL

En théâtre, les décors sonore et iconographique, la gestuelle, l'accoutrement, la clôture ou l'ouverture de l'espace scénique, le moment des actions, le statut social des personnages et le sort à eux réservé dans l'œuvre, sont autant d'éléments constitutifs du langage non verbal et qui sont porteurs de positions idéologiques au même titre que les répliques et parfois plus.

Si dans les pièces de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem, on remarque une grande prédominance de la déchéance qui se manifeste sous toutes les formes, cela ne veut pas dire qu'ils en font l'apologie au contraire, bien des indices prouvent qu'ils y sont foncièrement opposés. André Breton affirmait : « La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage »⁹⁹

L'étude de la dimension idéologique se fera au niveau du langage verbal et du langage non verbal :

1- Portée idéologique du langage verbal

Selon Anne Ubersfeld,

« Parmi les nombreux faux problèmes qui jalonnent la réflexion critique sur l'objet paradoxal qu'est le théâtre, le pire est sans doute celui qui pose la question du sujet du discours théâtral. Quand Hermione parle, qui parle ? Racine ou cet objet fictif qu'est Hermione ? Devant une question aussi brutalement, absurdement posée, le critique bat en retraite. On n'ose

⁹⁹ Breton, André, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p.10.

pas poser la question ainsi, mais on ose tout à fait se demander si Lorenzo, c'est Musset (parfois on affirme tout droit : Lorenzo ou Perdican, c'est Musset) ». ¹⁰⁰

L'analyse du langage théâtral permet de déceler au moins quatre voix à savoir :

- La voix de l'auteur de la pièce
- La voix des personnages
- La voix des comédiens
- La voix du metteur en scène

Notre étude étant axée sur le texte et non sur le spectacle, nous analyserons les positions idéologiques au niveau de la voix des auteurs et de la voix des personnages. Si nous nous appesantissons sur le principe selon lequel l'écrivain est l'inventeur, le créateur des personnages de son œuvre et des propos qu'ils tiennent, on peut affirmer qu'il est responsable des positions idéologiques dominantes qui jalonnent leurs discours. Pour y arriver, nous allons répertorier les divers points de vue qui s'entrechoquent, les mettre dans une balance afin de déceler ceux qui dominent. L'analyse des modalisateurs, des divers types de paroles théâtrales, du nombre des personnages, de leur caractère et de leur sort, de la manière dont l'histoire s'est achevée, du genre de la pièce... aidera à révéler la position de l'auteur par rapport au fait développé dans son œuvre. A titre illustratif, il est de notoriété publique que les relations sexuelles entre un adulte et un mineur est un acte proscrit par la société humaine. L'extrait suivant de la pièce *Nuit de Cristal* permet d'imaginer la position de l'auteur par rapport à ce phénomène :

« AURELIA : Moi j'aime les cimetières. À l'école, je dessinais des tombes. Rouges, avec des croix jaunes. Le maître d'école m'a dit: "C'est affreux, quel sens de la couleur!" Alors, j'ai dessiné le maître d'école, tout nu, couché sur une tombe jaune, un squelette rouge lui arrosait le "garçon"... enfin, c'est ainsi que ma copine

¹⁰⁰ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 196.

Magali m'a appris à nommer... tu as compris, je sais... il a beaucoup aimé le dessin, il m'a offert des bonbons roses et m'a appris à devenir son squelette.

NIROMA : Aurélia, s'il te plaît, raconte-moi autre chose que l'histoire de ton vicieux maître d'école. »¹⁰¹

La réplique de Niroma en dépit de sa petitesse bat en brèche la tirade allégorique de Aurélia. En effet, l'expression « raconte-moi autre chose » est une façon implicite de Niroma de désapprouver, de rejeter, d'exprimer son ras-le-bol, de condamner cette histoire libidineuse. C'est ce que vient renforcer l'épithète « vicieux » utilisé pour dénoncer le comportement du maître. Ce point de vue de Niroma est beaucoup plus défendable et reflète d'ailleurs la position de la société humaine qui a élaboré des lois pour réprimer de telles pratiques. Et l'auteur lui-même ne vit pas en dehors de la société.

Dans le domaine politique, les peuples martyrisés par les dérives dévastatrices des dictateurs pensent souvent que l'ascension politique de tel ou tel autre citoyen pourrait ouvrir un horizon nouveau. Mais ce n'est toujours pas le cas. C'est ce qu'exprime, d'ailleurs, le personnage Caligula premier ministre, qui n'a pas réussi à combler les attentes du peuple :

« CALIGULA: J'ai fait ce que j'ai pu. Il n'y a que dans les contes où les enfants terrassent les monstres. Aurélia, tes enfants m'avaient-ils donné les moyens de leur politique? Légitime, l'envie de fouler aux pieds les attributs de Yamatoké. Ils étaient maîtres de la rue. Yamatoké céda. Tes enfants se sont réunis alors, la grande fête du défoulement à finalité problématique, le grand déballage, les exercices d'école... Ma tâche, ils la

¹⁰¹ ALEM Kangni, « Nuit de cristal » in *Théâtre Volume I*, p. 34

croyaient facile : transiter le sultan vers le souvenir, j'ai essayé, il s'est accroché... »¹⁰²

Cet aveu d'échec du premier ministre est sans ambages et vise à désillusionner le peuple, à réduire sa croyance excessive en l'homme politique quelles que soient ses compétences.

2- Portée idéologique du langage non verbal

Sémantisme du comportement des personnages

Nous entendons par personnages anti-modèles tous les êtres dont les actes participent de la déchéance. Il s'agit entre autres des prostituées des meurtriers, des êtres sadiques responsables du malheur de leurs prochains. Si nous admettons que certaines formes de déchéance sont des actes répréhensibles, cela traduit l'opposition de la société humaine à leur égard. Autrement dit, punir un acte c'est montrer sa désapprobation à son encontre, le combattre, le condamner, le rejeter. De ce point de vue les châtiments constituent un canal d'expression idéologique. On peut donc mesurer le degré d'opposition en se fondant sur le type de peine appliquée. Dans le domaine judiciaire toutes les infractions ne sont pas punies de la même peine. Les sanctions vont crescendo selon qu'il s'agit d'une contravention, d'un délit ou d'un crime avec d'autres éléments d'appréciation telles que les circonstances atténuantes ou aggravantes. Ces sanctions peuvent être civiles ou pénales, sous la forme de paiement d'amende, de réclusion à temps ou à perpétuité, de condamnation à mort. La mort qui signifie cessation de vie, séparation entre l'âme et le corps, retour de la matière à son état originel, la poussière au sens biblique du terme *tu es poussière et tu deviendras poussière* est la plus grande forme de déchéance. Quand on la subit, il n'y a plus aucun moyen de revenir à l'état précédent : la vie. C'est un grand

¹⁰² ALEM Kangni, « Nuit de cristal » in *Théâtre Volume I*, p. 37

mystère dont l'explication échappe à l'homme. Elle revêt aussi un caractère punitif.

En faisant subir la peine capitale aux personnages contre-modèles, Florent Couao-Zotti et Kangni Alem expriment donc par là, sans ambages, leur dégoût vis-à-vis de toute forme de déchéances, c'est leur manière implicite d'exprimer leur point de vue, dont la teneur réside dans la façon de tuer ces personnages.

L'étude des personnages se fera à partir de la théorie de la sémiologie de la signification, un courant dont Roland Barthes est l'initiateur, et qui étudie les signes et indices et s'intéresse à tout objet en tant que signifiant en puissance. C'est la raison pour laquelle ses objets d'étude ne se limitent pas à ces systèmes de communication intentionnels. La sémiologie de la signification peut interpréter les phénomènes de société et la valeur symbolique de certains faits sociaux. L'assassinat d'un adversaire politique par exemple peut traduire au-delà du crime, l'incapacité de l'auteur ou du commanditaire de cet acte, à asseoir et peaufiner une stratégie politique conséquente susceptible de ravir la vedette à l'adversaire, d'emporter l'adhésion populaire massive. Le succès en politique repose beaucoup plus sur le charisme, l'intelligence, le sens d'anticipation, le génie, la connaissance de la nature humaine, la densité culturelle,... que sur les coups bas, les assassinats qui sont semblables à des calmants à effet éphémère et non des solutions efficaces, et ont parfois des effets indésirables plus dangereux que les pathologies qu'on les croit capables de guérir.

De même la prostitution peut revêtir une kyrielle de sens. Elle peut traduire l'indigence des personnes qui la pratiquent et constituer de ce fait un moyen de satisfaction des cinq besoins fondamentaux.

Elle peut aussi exprimer le goût de la facilité, un moyen de contournement des difficultés liées à l'exercice de tout métier, même si pour certains, la prostitution est aussi une profession, elle n'a aucun fondement moral, et au nom de la

décence et pour éviter les attentats à la pudeur, elle ne doit être pratiquée qu'en catimini.

CONCLUSION

Les pièces de théâtre de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem sont une restitution plus ou moins fidèle des faits caractéristiques de la société humaine contemporaine. Elles tirent leurs substances nutritives des réalités quotidiennes. Cela participe d'un renouvellement des thèmes de l'art dramatique voire de la littérature négro africaine d'expression française. L'heure n'est plus prioritairement à la défense et à l'illustration de la culture africaine, à la dénonciation des méfaits de la colonisation, mais plutôt à la satire des phénomènes qui gangrènent l'humanité. Cet état de chose n'est pas particulier à l'art dramatique. Le même constat se fait dans d'autres genres littéraires comme la nouvelle et surtout le roman où les dérives de la société sont peintes de façon hyperbolique et déconcertante comme c'est le cas chez Alain Mabanckou, Léonora Miano, Sony Labou Tansi.

De l'analyse des pièces du corpus, il ressort que l'écriture de Florent Couao-Zotti est beaucoup plus focalisée sur les hommes appartenant pour la plupart à la basse classe. Il s'agit entre autres des prostituées, des mendiants, des handicapés, des diplômés sans emploi, des indigents, bref des personnages qu'on peut qualifier de marginaux. Les thèmes récurrents dans ses œuvres théâtrales sont l'assassinat, l'érotisme, l'indigence, l'hypocrisie religieuse, campés dans une sphère dominée par la prévalence d'un langage décadent digne des personnages qui le tiennent.

Chez Kangni Alem, c'est plutôt la peinture des dérives sociopolitiques et religieuses dans un style dénudé. Les assassinats politiques, l'oppression du peuple, l'hypocrisie des hommes religieux, l'exil, la xénophobie sont monnaie courante.

Pour poursuivre l'approfondissement de la présente recherche sur la thématique de la déchéance, nous étendrons la réflexion sur l'ensemble des pièces de théâtre de chacun de ces deux auteurs d'une part et à d'autres dramaturges ouest africains d'autre part. Cela permettra de faire une étude comparative en vue de déceler les points de divergence et de convergence.

Bibliographie

I- Corpus

Théâtre

ALEM, Kangni, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, 106 p.

ALEM, Kangni, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, 106 p.

ALEM, Kangni, « Nuit de cristal » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, 106 p.

COUAO-ZOTTI, Florent, « Certifié sincère » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2010, 103p. (Première édition *Certifié sincère*, Ruisseaux d'Afrique, Cotonou, 2004)

COUAO-ZOTTI, Florent, « Le collectionneur de vierge » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2010, 103p. (Première édition *Le collectionneur de vierges*, Paris, 2004, 76 p.)

COUAO-ZOTTI, Florent, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'Harmattan, 1995, 47 p.

COUAO-ZOTTI, Florent, *La diseuse de mal –espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, 87 p.

II- Ouvrages critiques sur le théâtre africain

CHALAYE, Sylvie, (Sous la direction de), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 189 p.

FIANGOR, Rogo Koffi, *Le théâtre négro-africain francophone, (Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports intellectuels)*, Paris, L'Harmattan, 2002, 393 p.

MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010, 387 p.

III- Articles sur le théâtre africain

CHALAYE, Sylvie, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-54.

FABIEN Honoré Mukamba, « Poétique et politique de clivage dans La villa belge de José Tshisungu wa Tshisungu. » in LETE, Apey Esobe ; KAKPO, Mahougnon, *Littératures africaines : langues et écritures*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, pp.97-110.

KAKPO, Mahougnon « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti » in Huannou Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, 2008 (Collection études), pp.65-92.

KOUDJO, Bienvenu, « La pratique théâtrale au Bénin » in *Notre librairie : Littérature béninoise*, n° 124, octobre-décembre, 1995, pp. 132-136.

MEDEHOUEGNON, Pierre, « « Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? » » in Huannou Adrien,

Repères pour comprendre la littérature béninoise, Cotonou, CAAREC Editions, 2008, (Collection études), pp. 29-64.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Théâtres en ébullition » in *Notre librairie : Littérature béninoise*, n° 124, octobre-décembre, 1995, pp. 137-141.

IV- Ouvrages généraux sur le théâtre et la littérature

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, 173 p.

BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Quadrige/PUF, 1999, 158 p.

BIET, Christian, TRUAU, Christophe, *Qu'est ce-que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, 1050 p.

BRETON, André, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (Première édition 1965), 592 p.

KAKPO, Mahougnon, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*, Cotonou, Diasporas, 2007, 217 p.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1980, 478 p.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 249 p.

PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, 266 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, 237 p.

V- Autres Ouvrages

AGBAZAHOU, Apollinaire, *La bataille du trône*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 45 p.

BADIAN, Seydou, *Sous l'orage suivi de la mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 2008, 253 p.

DE SAUSSURE, Ferdinand, cité par Emmanuel Fouquet, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, p.1056.

FOUQUET, Emmanuel, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, p.1056.

LABOURET, Denis, MEUNIER, André, *Les méthodes de français au lycée*, Paris, Bordas, 1994, 288 p.

LARRAT, J.C. et alii, *Français : Perspectives, Objets, Méthode*, Paris, Hachette-Éducation, 2001, p.124.

OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 2002, 185 p.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », postface à *Éthiopiennes*, p.157.

ZINSOU, Sènouvo Agbota, *On joue la comédie*, Lomé, Haho, 1984, 62 p.

VI- WEBOGRAPHIE

Buysens, Eric, « Sémiologie » in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sémiologie>, 29-12-2012, 13h 18

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	I
DEDICACE.....	II
INTRODUCTION	<i>i</i>
REVUE DE LA LITTERATURE	4
PROBLEMATIQUE	10
OBJECTIFS DE LA RECHERCHE.....	11
RESULTATS ATTENDUS	12
METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE	13
DESCRIPTION DETAILLEE DU CONTENU DE LA RECHERCHE	15
PREMIERE PARTIE:.....	Erreur ! Signet non défini.
<i>Clarification conceptuelle et contenu du corpus</i>	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre 1: CLARIFICATION CONCEPTUELLE	18
CHAPITRE 2 : BIOBIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS ET CONTEXTE DE PUBLICATION DE LEURS ŒUVRES	22
1- BIOBIBLIOGRAPHIE DE KANGNI ALEM.....	22
2- BIOBIBLIOGRAPHIE DE FLORENT COUAO-ZOTTI	24
3- CONTEXTE DE PUBLICATION DE LEURS ŒUVRES	25
Chapitre 3: RESUME DES PIECES DU CORPUS	30
1- Les Pièces de Florent COUAO-ZOTTI	30
2-Kangni ALEM.....	33
DEUXIEME PARTIE :	36
<i>Rhétorique de l'érotisme et de la désintégration sociopolitique</i>	36
CHAPITRE 1: LA RHETORIQUE DE L'EROTISME	37
1- La pédophilie incestueuse	38
2-La prostitution	42
3- Le lexique de la grossièreté et de l'injure	46
CHAPITRE 2: DESINTEGRATION SOCIALE.....	49
CHAPITRE 3: LA DESINTEGRATION POLITIQUE ET RELIGIEUSE.....	54
TROISIEME PARTIE:.....	62
<i>Sémantisme du décor</i>	62
CHAPITRE 1: LE DECOR ET LA DECHEANCE.....	63
1- Les espaces scéniques et dramatiques de la déchéance	64

2-	La route au cœur d'une dramaturgie de la clôture et d'une dramaturgie de carrefour.....	65
3-	Autres décors décadents.....	68
	CHAPITRE 2: SYMBOLISME DES OBJETS SCENIQUES.....	72
1-	Symbolisme du balai, de la pelle, de la brouette.....	72
2-	Le symbolisme du couteau, du pistolet et du poison.....	73
	<i>Armes de défense</i>	74
	<i>Objet de nuisance</i>	74
3-	Le symbolisme du slip, de la serviette, du corsage.....	77
	QUATRIEME PARTIE :.....	78
	<i>Sémantisme de la gestuelle et portée idéologique du langage théâtral</i>	79
	CHAPITRE 1: LA GESTUELLE DE L'AGRESSIVITE.....	79
	CHAPITRE 2: LA GESTUELLE DE LA RESIGNATION.....	87
	CHAPITRE 3: PORTEE IDEOLOGIQUE DU LANGAGE VERBAL ET NON VERBAL.....	92
1-	Portée idéologique du langage verbal.....	92
2-	Portée idéologique du langage non verbal.....	95
	<i>Sémantisme du comportement des personnages</i>	95
	CONCLUSION.....	98
	Bibliographie.....	100
	Table des matières.....	104