UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES (FLASH)

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« Espaces, Cultures et Développement »

THESE DE DOCTORAT

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

OPTION : ETUDES THEATRALES

SUJET :

LA DRAMATURGIE DE RUPTURE CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

Réalisée et présentée par :

Rose Ablavi AKAKPO

Sous la direction de :

M. Pierre MEDEHOUEGNON, Professeur Titulaire

Et la codirection de :

M. Bienvenu KOUDJO, Maître de Conférences

Jury :

Président : M. Adrien HUANNOU, Professeur Emérite, Université d'Abomey-Calavi

Rapporteurs

1er : M. Pierre MEDEHOUEGNON, Professeur Titulaire, Université d'Abomey- Calavi

2ème : M. Bienvenu KOUDJO, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi

Examinateurs

M. Valy SIDIBE, Professeur Titulaire, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan

M. Kangni ALEMDJRODO, Maître de Conférences, Université de Lomé

Soutenue publiquement le Vendredi 20 novembre 2015

ANNEE ACADEMIQUE 2014-2015

LA DRAMATURGIE DE RUPTURE CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

SOMMAIRE

SOMMAIRE 2
RESUME 5
IN MEMORIAM 7
REMERCIEMENTS 8
INTRODUCTION GENERALE 9
PREMIERE PARTIE : CONTEXTES D'EMERGENCE DU THEATRE DE SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET DE JOSE PLIYA 40
CHAPITRE PREMIER : LES SOURCES D'INSPIRATION DES DEUX AUTEURS ET LES FONDEMENTS DE LA RUPTURE 43
I. L'influence du nouveau théâtre européen sur les deux auteurs. 44
II. Le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et la dramaturgie négro-africaine francophone des années 1970 à 1980 54
III. José Pliya et le contexte de ses créations dramatiques 70
CHAPITRE DEUXIEME : SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET LA DRAMATURGIE IDENTITAIRE 77
I. Le théâtre identitaire au Togo 78
II. La création dramatique chez Sénouvo Agbota Zinsou 91
III. Les traits identitaires du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou 114
CHAPITRE TROISIEME : L'UNIVERSEL ET L'ALTERITE DANS LE THEATRE DE JOSE PLIYA 121
I. Les fondements de l'universel 121
II. Les créations dramatiques de José Pliya 129
III. Les traits de l'universel et de l'altérité chez José Pliya 145
DEUXIEME PARTIE : ASPECTS DE LA RUPTURE CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 152
CHAPITRE QUATRIEME : LES RUPTURES SEMANTIQUES CHEZ AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 154

I. Ruptures à dominante politique chez Sénouvo Agbota Zinsou 154
II. Ruptures à dominante culturelle chez José Pliya 175
III. Autres formes de rupture chez José Pliya 214
CHAPITRE CINQUIEME : LES CONVERGENCES ESTHETIQUES DE LA RUPTURE CHEZ AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 227
I. Le débat autour du renouvellement de l'esthétique théâtrale 228
II. Les procédés de création dans les dramaturgies d'Agbota Zinsou et de José Pliya 265
III. Le conte dramatisé comme recherche d'une esthétique nouvelle 290
CHAPITRE SIXIEME : LA SINGULARITE ESTHETIQUE CHEZ LES DEUX DRAMATURGES 302
I. Le concert-party comme technique de mise en scène chez Sénouvo Agbota Zinsou 302
II. La *cantata* : le théâtre biblique de Sénouvo Agbota Zinsou 309
III. Le langage et l'écriture dramatique chez José Pliya : entre subversion et originalité 320
TROISIEME PARTIE : SIGNIFICATIONS ET LIMITES DES RUPTURES CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 358
CHAPITRE SEPTIEME : IDENTITE ET ALTERITE : QUELLES SIGNIFICATIONS ? 361
I. Les significations idéologiques des ruptures 362
II. L'impact culturel des dramaturgies identitaire et de l'altérité 372
III. La dimension esthétique des ruptures 382
CHAPITRE HUITIEME : LES LIMITES DES RUPTURES SEMANTIQUES : QUELQUES ASPECTS DE LA CONTINUITE THEMATIQUE 387
I. Les survivances des thèmes classiques chez Agbota Zinsou et José Pliya 388
II. La satire sociopolitique chez Agbota Zinsou 410

III. La guerre et la tragédie de l'histoire chez José Pliya 416
CHAPITRE NEUVIEME : LES REMANENCES ET PERMANENCES ESTHETIQUES DANS LES DRAMATURGIES DES DEUX AUTEURS 428
I. Les rémanences et permanences esthétiques convergentes 429
II. Les singularités de la continuité esthétique chez Agbota Zinsou et José Pliya 442
III. Les perspectives pour l'expression dramatique négro-africaine francophone 451
CONCLUSION GENERALE 458
BIBLIOGRAPHIE 470
INDEX DES CONCEPTS CLES ET DES FORMES D'EXPRESSION DRAMATIQUE 499
INDEX DES AUTEURS 501
TABLE DES MATIERES 503

RESUME

L'histoire de l'évolution du théâtre négro-africain francophone, depuis son émergence dans les années 30, est marquée par deux grandes ruptures. La première rupture intervenue dans les années 70-80, à la suite du colloque d'Abidjan, a consacré le retour identitaire de la dramaturgie négro-africaine francophone. La seconde, surgie au détour des années 90, s'inscrit dans le cadre global des écritures de la « migritude » et constitue une sorte de remise en cause de la première rupture, accusée de figer l'Afrique dans son passé. Cette seconde rupture se revendique comme un théâtre de l'universel et de l'altérité. Ces mouvements successifs de rupture sont portés par les dramaturges togolais et béninois, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, considérés, dans leurs pays respectifs, comme les pionniers du renouvellement thématique et esthétique du théâtre négro-africain francophone de ces dernières décennies. Dans cette étude intitulée « **La dramaturgie de rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** », nous nous sommes donné pour tâche de saisir et d'analyser les marques concrètes et les implications de ces mutations.

L'analyse du corpus, constitué des créations dramatiques des deux auteurs, (vingt-huit pièces au total dont treize de Sénouvo Agbota Zinsou et quinze de José Pliya) révèle, en effet, que celles-ci sont traversées par des ruptures qui se présentent sous deux modalités : thématique et esthétique. Au plan thématique, les deux dramaturges développent des sujets à dominante politique et culturelle comme le messianisme politique, l'avidité politique, la défense des droits des femmes, l'exil, l'errance, la violence, etc. Au plan esthétique, tous deux emploient des procédés de composition dramatique tels que la distanciation, la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre. De même, ils explorent de nouvelles formes d'expression dramatique, notamment le conte dramatisé. Toutefois, chacun d'eux marque sa spécificité. Le dramaturge togolais associe à la technique de la distanciation, celles du concert-party et de la *cantata* et exploite des langages spécifiques aux arts de spectacles africains pour ancrer davantage ses créations dans la culture africaine. A l'inverse, le dramaturge béninois subvertit le dialogue pour créer une dramaturgie du verbe et du silence.

Ces ruptures présentent cependant des limites aussi bien sémantiques qu'esthétiques. D'une part, celles-ci prennent, dans les créations des deux dramaturges, la forme de survivances des sujets classiques du théâtre négro-africain francophone tels que la colonisation, la satire sociopolitique, la guerre et la tragédie de l'histoire. D'autre part, elles se présentent sous l'aspect de rémanences ou de permanences des procédés dramaturgiques empruntés à d'autres aires culturelles et qui placent les pièces dans une posture de continuité.

MOTS CLES : Dramaturgie de rupture, théâtre identitaire, théâtre de l'altérité, sémantique, esthétique, continuité.

ABSTRACT

Since its emergence in the thirties, the history of the francophone negro-African play has been characterized by two major break-up. The first break-up occurred between 1970's and 1980's, following Abidjan conference, has confirmed the identity reappearance of the francophone negro-African dramatic art. The second appeared in the 90's, is in the overall framework of the "migritude" writings and forms a kind of questioning of the former break-up that is accused of congealing Africa through its past. This second break-up claims to be a theatre of universal and otherness. These successive movements of break-up are expressed by the Togolese and Beninese playwrights Sénouvo Agbota Zinsou and José Pliya, considered in their respective countries as the pioneers of the thematic and aesthetic renewal of the francophone negro-African theatre of the recent decades. In this research entitled **«the dramatic art of break-up with Sénouvo Agbota Zinsou and José Pliya»**, we've devoted our time to fathom and study the specific aspects and implications of these changes.

The analysis of the corpus, made of dramatic masterpieces of the two authors (twenty-eight plays in total of which, thirteen belong to Sénouvo Agbota Zinsou and fifteen to José Pliya) reveals indeed that these plays are crossed by break-up presented in two modalities: thematic and aesthetics. Thematically, the two playwrights develop dominant political and cultural topics such as political messianism, political greed, defence of women rights, exile, wandering, violence, etc. Aesthetically, both use dramatic composition methods such as distancing, metatheatre, and drama in theatre. They also explore new forms of drama expression especially dramatized tale. However, each of them brands their imprint. The Togolese playwright combines to the method of distancing, those of the concert-party and of cantata and use applied languages to African art shows to better anchor his masterpieces in African culture. Conversely, the Beninese playwright subverts the dialogue to create a verbal and silence dramatic art.

However, these break-up have both semantic and aesthetic limits. On the one hand, they take in the masterpieces of both playwrights, the form of survivorship of classic topics of francophone negro-theatre such as colonisation, socio-political satire, war and tragedy of history. On the other hand, they are presented under the aspect of persistence or of the permanence of dramatic art methods drawn from other cultural areas and that put the plays in the posture of continuity.

KEY-WORD: Dramatic art break-up, Identity Theatre, theatre of otherness, semantics, aesthetics, continuity.

IN MEMORIAM

A Maman, qui est partie trop tôt.
A Papa, qui n'a pas pu voir les fruits qu'il espérait.

REMERCIEMENTS

Qu'il nous soit permis, au terme de ce travail, de témoigner notre reconnaissance à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué de diverses manières à son aboutissement. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre sincère gratitude. Nous voudrions ainsi remercier tout particulièrement :

- Monsieur le Professeur Pierre MEDEHOUEGNON qui a accepté de diriger ce travail et qui nous a éclairée et guidée tout au long de cette étude.
- Monsieur Bienvenu KOUDJO, Maître de Conférences, qui a accepté de codiriger cette recherche et qui nous a soutenue de ses conseils.
- Monsieur le Professeur Adrien HUANNOU pour sa précieuse contribution et ses exhortations permanentes qui nous ont permis, à des moments de découragement et de déprime, de reprendre courage et d'avancer.
- Tous les enseignants du Département des Lettres Modernes pour leur contribution à notre formation.
- Monsieur Sénouvo Agbota ZINSOU pour son soutien, ses conseils et son immense amabilité.
- Monsieur José PLIYA pour sa disponibilité.
- Nos frères et sœurs pour leur sens de la famille.
- Tous nos parents pour leurs soutiens constants.
- Tous nos amis pour leurs encouragements.
- Nos parrains et amis français, Dominique JOULAIN, Anne TISON, Régine PICOT, Gilles BELOUIN et tous les autres pour leur amitié et leurs aides de divers ordres.

INTRODUCTION GENERALE

Né dans les années 1930 dans le contexte colonial, le théâtre négro-africain d'expression française est resté, pendant près de quatre décennies, tributaire du modèle occidental. En effet, les compositions dramatiques des élèves de l'Ecole normale William Ponty du Sénégal, principaux acteurs de l'émergence de ce théâtre, étaient calquées sur les formes dramaturgiques classiques héritées de la *Poétique* d'Aristote[1] et de Boileau[2] et caractérisées, entre autres, par l'identification et l'illusion théâtrales, le respect strict de certaines règles[3] et une occupation de l'espace régie par la scène.

Analysant, dans son ouvrage sur le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest, le caractère classique du théâtre de William Ponty encadré à l'époque par l'administration coloniale, Pierre Médéhouègnon indique qu'il s'agit

> *d'une dramaturgie occidentale sur fond de folklore africain, un théâtre institutionnalisé, avec sa tradition de spectacles à Gorée et à Dakar, son espace de verdure à Sébikotane, ses pièces écrites sur le modèle occidental et ses mises en scène à l'italienne*[4].

Ce mimétisme esthétique va se poursuivre après les indépendances africaines de 1960, l'expression et la création dramatiques des deux premières décennies demeurant tributaires du théâtre occidental hérité de la période coloniale. Cependant, il faut le souligner, ce théâtre folklorique à caractère conformiste, dont la thématique était centrée sur la critique de certains aspects

---

[1] Philosophe grec, Aristote est le premier à avoir posé les jalons de la théorie de l'art en élaborant, dans sa *Poétique*, les règles de composition des œuvres d'art. Il a plus particulièrement réfléchi sur les notions de tragédie, d'épopée et d'imitation. Il a influencé la réflexion occidentale sur l'art pendant plusieurs siècles.

[2] Poète français du XVII^{ème} siècle, Nicolas Boileau est le principal théoricien du classicisme. Il a, en effet, élaboré dans son *Art poétique*, publié en 1674, les règles de création de la poésie dramatique, inspirées par la redécouverte des réflexions du philosophe grec Aristote. Dans ce livre, le poète traite des règles fondamentales de l'écriture en vers classiques et de la manière de tendre, dans cet art, vers la perfection.

[3] Ces règles se réfèrent notamment à celle déjà très connue des trois unités élaborée dans *La Poétique* d'Aristote et remise au goût du jour par Boileau ainsi qu'à celles de la bienséance et de la vraisemblance. La règle des trois unités fixe à vingt-quatre heures la durée de l'action dramatique (unité de temps) ; cette action, très concentrée dans le temps, doit se dérouler en un seul endroit (unité de lieu) et éviter les actions secondaires (unité d'action).

[4] Pierre Médéhouègnon, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p. 33.

de la tradition africaine, a subi une mutation plus ou moins importante, en explorant à partir de 1960 les thèmes de la réhabilitation de l'histoire africaine et de la critique de la colonisation.

Il faut attendre les années 1970, dix ans après les indépendances, pour voir naître une certaine prise de conscience de la nécessité pour les Africains de créer un théâtre qui réponde à leurs aspirations et valeurs culturelles. Les premières transformations vont alors s'opérer avec l'émergence d'un théâtre de recherche avec une esthétique proche de la pratique traditionnelle des arts scéniques africains qui va atteindre son point culminant dans les années 80.

1. 1970 et 1990, deux tournants décisifs

Les années 1970 et 1990 marquent deux tournants décisifs dans la création dramatique négro-africaine d'expression française. En effet, après plusieurs décennies de pratique théâtrale reproduisant le modèle occidental classique, les spécialistes du genre dramatique, lassés de ce mimétisme qui ne mettait pas assez en valeur le génie créateur africain, ont commencé à s'intéresser à la question de la création d'autres types de théâtre qui reflètent davantage les modes de divertissement et d'expression artistique et culturelle propres aux peuples africains. L'année 1970 marque le premier tournant déterminant dans la création dramatique africaine avec l'organisation, à l'Université d'Abidjan, d'un colloque international réunissant des hommes de culture africains et occidentaux, spécialistes des questions africaines, pour réfléchir sur les nouvelles voies d'orientation du théâtre en Afrique. Dans son discours d'ouverture de ce colloque, Barthélémy Kotchy indique clairement la « voie » à suivre, celle de la « recherche ». Aussi, précise-t-il,

> *« linguistes, ethno-sociologues, littéraires, pratiquant l'enseignement pluridisciplinaire, découvrent-ils à travers les villages les richesses du théâtre populaire ; ils croient de plus*

en plus fermement à la vertu d'un dialogue permanent entre l'Université et la Campagne »[5].

Cependant, c'est au cours des années 80 que vont s'opérer les véritables ruptures. Les expressions dramatiques d'Afrique noire francophone vont commencer à abandonner le moule des modèles occidentaux pour expérimenter des formes qui rendent mieux compte des pratiques culturelles africaines. En même temps qu'elles renoncent progressivement aux grandes fresques historiques qui avaient fait rayonner des dramaturges de renom comme l'Ivoirien Bernard Binlin Dadié avec sa pièce *Béatrice du Congo*[6] ou le Béninois Jean Pliya avec *Kondo le Requin*[7], aux comédies de mœurs et aux satires sociales et politiques, elles vont s'inscrire davantage dans une recherche dramaturgique identitaire.

Ainsi voit le jour en Côte d'Ivoire, entre 1975 et 1980, un ensemble de théâtres de recherche qui revendiquent l'expression de l'identité des cultures africaines en s'inspirant des traditions orales et utilisent une esthétique complètement différente de celle du théâtre occidental parce qu'inspirée de l'art du griot traditionnel de Côte d'Ivoire, des rituels *bassa* du Cameroun, des spectacles *bambara* et *malinké* du Mali. Cette dramaturgie identitaire exploite des formes d'expression du théâtre traditionnel notamment la danse, le mime, le chant ainsi que les formes verbales, pour créer des pièces originales. De nouveaux genres théâtraux spécifiquement africains font donc leur apparition avec le « Didiga » de l'Ivoirien Bernard Zadi Zaourou, la « Griotique » de l'Ivoirien Niangoran Porquet, le théâtre-rituel de la Camerounaise Werewere-Liking et la Française Marie-José Hourantier, le « Kotéba » du Guinéen Souleymane Koly.

[5] Barthélémy Kotchy, « Discours inaugural », in *Le Théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, p.12.
[6] Bernard Dadié, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970, 146 p.
[7] Jean Pliya, *Kondo le Requin*, Cotonou, Les Editions du Bénin,1966, réédité à Yaoundé aux Editions CLE, 1981, 106 p.

Ces formes d'expression dramatique consacrent la rupture avec le théâtre classique occidental, initiée en 1972 par le dramaturge togolais Sénouvo Agbota Zinsou avec *On joue la comédie*[8], une pièce novatrice, notamment sur le plan esthétique, par sa facture inspirée de la pratique du concert-party des traditions ghanéennes et togolaises de spectacle. Elles affichent ainsi une volonté d'indépendance du théâtre négro-africain d'expression française et rejettent l'aliénation culturelle en proposant une autre vision du monde ainsi que le souligne Joseph M'Lanhoro :

> *La tradition est utilisée dans la littérature négro-africaine et particulièrement dans le théâtre comme vision et expression originale d'un monde. Elle apporte des conceptions particulières sur des notions comme la vie, la mort, le pouvoir, etc. En ce sens, elle s'oppose à la conception et à l'expression du monde occidental*[9].

Ce premier grand axe de rupture recevra plus tard l'appellation de « théâtre identitaire négro-africain ».

Ces expériences innovantes, qui s'inspirent de l'art traditionnel du spectacle, connaissent un succès plus ou moins éclatant auprès du public africain des années 80 et un rayonnement dans les festivals internationaux. Selon Sylvie Chalaye, ce rayonnement est dû au fait que ce retour identitaire des théâtres du Sud correspond à un horizon d'attente du public occidental « *en mal d'exotisme et d'authenticité* ». Aussi bien à Paris qu'à Limoges, le public découvre la force de la créativité artistique et culturelle de l'Afrique.

Mais toujours dans les années 1980, dans le Burkina Faso voisin de la Côte d'Ivoire, un autre axe de rupture émerge sous la poussée de deux universitaires et hommes de théâtre, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré qui créent le « théâtre pour le développement » encore appelé « théâtre d'intervention sociale » ou encore « théâtre de communication sociale », avec

[8] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, Paris, RFI, Grand Prix du Concours théâtral interafricain, 1972, 110 p.
[9] Joseph M'lanhoro, « L'utilisation de la tradition orale », in *Le Théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 83-84.

une esthétique ouverte à la participation du public à travers des débats et des reprises séquentielles. Le théâtre d'intervention sociale revendique à la fois un statut identitaire participatif et, paradoxalement, un statut de distanciation à la Bertolt Brecht.

Entre ces deux mouvements ou courants dramaturgiques, Sénouvo Agbota Zinsou choisit la voie de la recherche culturelle et développe un théâtre nourri aux sources du concert-party, de la *cantata*[10] et surtout du conte traditionnel africain.

Parallèlement à ces initiatives de création d'un théâtre qui présente des traits identitaires, le dramaturge congolais Sony Labou Tansi, de son côté, explore les ressources du langage et propose une dramaturgie subversive en bouleversant les structures de la langue française à travers des inventions lexicales et syntaxiques que l'auteur lui-même appelle *tropicalités.* Par-là, il refuse de suivre les normes existantes et crée un nouvel espace linguistique fortement influencé par sa langue maternelle pour dire sa conception du monde. Ses œuvres, dont *La parenthèse de sang*[11], sont surtout jouées au cours des festivals européens et reçoivent un accueil enthousiaste des critiques.

Toutefois, vers la fin des années 1980, l'engouement suscité auprès du public africain et occidental par les nouvelles formes d'expression dramatique va progressivement s'émousser. Il est reproché à ces créations d'être trop hermétiques et réservées à un public d'élites et de spécialistes. De même, l'esthétique inspirée des traditions africaines est contestée par de jeunes dramaturges résidant en Occident, qui ne se reconnaissent plus dans l'identité africaine et tentent de rompre le cordon ombilical qui les relie encore au continent africain dont ils se refusent à exprimer les réalités. Sous l'influence de l'écriture iconoclaste de Sony Labou Tansi, ils rejettent le théâtre identitaire et

[10] La *cantata*, forme de théâtre populaire au Togo s'écrit indifféremment *Kantata*, *Kãtata*, *cantata*.
[11] Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier 1981, 72 p. Les deux pièces publiées dans ce volume ont été primées respectivement lors du 9ème et du 7ème Concours théâtral interafricain en 1978 et en 1976.

créent un théâtre marqué par l'altérité en exprimant plutôt, dans leurs œuvres, des problèmes spécifiques à leurs conditions d'exilés ou caractéristiques du monde contemporain.

Le Togolais Kossi Efoui, l'un des pionniers du renouveau théâtral au Togo dans les années 90, inaugure cette nouvelle tendance avec sa pièce *Le Carrefour* publiée en 1989. Le Congolais Caya Makhélé, le Tchadien Koulsy Lamko, l'Ivoirien Koffi Kwahulé vont, à sa suite, s'inscrire dans cette nouvelle tendance du « théâtre de l'universel », un concept qui désigne l'ensemble des nouvelles dramaturgies africaines promues par ces jeunes Africains de la diaspora en rupture avec le théâtre identitaire. A l'opposé des dramaturges restés en Afrique, ils revendiquent « *une identité en devenir et une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans le tourbillon des cultures du monde* »[12]. Avec la naissance de cette tendance du théâtre de l'altérité, contestataire de l'identité africaine, les dramaturgies de l'Afrique noire francophone consomment la rupture non seulement esthétique mais également thématique amorcée au cours de la période précédente. Dans un article sur « les voies du théâtre contemporain en Afrique », Caya Makhélé constate la naissance d'une dramaturgie nouvelle dont les personnages sont débarrassés de la stature axiologique du héros traditionnel considéré comme défenseur des idéaux tels que le courage, le patriotisme, la liberté, la justice, l'égalité. Ces personnages ne sont plus des figures mythiques, encore moins des porte-parole politiques ou des fers de lance d'une quelconque contestation, mais se veulent plutôt des humains ordinaires confrontés aux problèmes existentiels.

Ce théâtre essaie de refléter la situation chaotique du monde en exposant les problèmes de l'humanité contemporaine. Ce mouvement consacre le deuxième grand axe de rupture, qui reçoit l'appellation de « théâtre de l'altérité ou de l'universel » et apparaît comme une rupture de la rupture.

[12] Sylvie Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Théâtres contemporains du Sud* 1990-2006, *Notre Librairie*, n°162, juin-août 2006, p. 48.

Le Franco-béninois, José Pliya crée, en 1997, sa trilogie *Nègrerrances*[13] où, à travers ses personnages, il proclame ses convictions de rompre avec le modèle dramatique classique de son père et, en même temps, avec le théâtre identitaire. La dizaine de pièces qu'il publie après le recueil *Nègrerrances* confirme cette option de la dramaturgie de l'altérité et de l'universel qui est la marque profonde de sa rupture, même s'il remet en question le concept du « théâtre de l'universel » en déclarant, dans une interview accordée à Sylvie Chalaye en novembre 2002, que « *c'est un leurre de vouloir une pièce universelle* »[14]. Il inaugure dans les années 90, avec d'autres dramaturges béninois tels que Camille Amouro, Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji, le renouvellement thématique et esthétique du théâtre béninois intervenu à la faveur de la libération de l'espace culturel et de l'expression artistique consécutive à la Conférence nationale, organisée à l'hôtel PLM Alejo de Cotonou, du 19 au 28 février 1990 par le régime révolutionnaire du président Mathieu Kérékou, après dix-sept années d'une dure dictature militaire.

Nous avons choisi d'étudier, dans le cadre de ce travail, les aspects de ces deux grandes tendances de rupture, qui ont marqué l'histoire de l'évolution du théâtre négro-africain francophone depuis son émergence, à travers le choix des dramaturges Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya. Pionniers du renouveau théâtral dans leurs pays d'origine respectifs, le Togo et le Bénin, ces auteurs dramatiques créent en effet des pièces originales en rupture avec l'esthétique classique.

2. Clarification du concept de rupture

D'une façon générale, le terme de la rupture est considéré comme :

> *le fait de se rompre, l'action par laquelle une chose est rompue.*
> *Il exprime également la séparation brutale en deux ou plusieurs*

[13] José Pliya, *Nègrerrances,* suivi de *Konda le Roquet* et de *Concours de circonstances*, Paris, L'Harmattan, 1997, 190 p.
[14] « Un auteur du Tout-monde », entretien de Sylvie Chalaye avec José Pliya, novembre 2002, in *Africultures*, www.africultures.com. Site consulté le 12 septembre 2010 à 9 heures.

> *morceaux d'une chose résistante, sous l'effet d'une force trop intense ou d'un effort trop prolongé.*[15]

La notion de rupture ainsi définie apparaît comme synonyme de « coupure » et laisse transparaître l'idée du passage brusque et violent d'un état initial à un état nouveau. Nous pouvons dire, avec René Thom[16], que c'est un « saut brusque » et qualitatif qui modifie le cours normal de l'évolution d'un système.

Tous les domaines de la vie sociale, politique, économique, scientifique, etc. sont traversés par des périodes de rupture qui correspondent, dans l'histoire même du monde, aux périodes où se produisent de grands bouleversements ou de grandes mutations. Par conséquent, l'idée d'une histoire linéaire, sans discontinuité, paraît absurde.

Le champ de la création littéraire n'échappe pas au phénomène de la rupture qui constitue la matrice même de son évolution. Ainsi, des modifications idéologiques, thématiques et stylistiques le traversent à intervalles réguliers et à différentes époques et s'inscrivent, selon Laure Himy-Piéri, « *dans une perspective d'histoire littéraire* »[17].

Comme toutes les littératures du monde, celles de l'Afrique connaissent périodiquement des sauts évolutifs qui ne manquent pas d'intéresser les chercheurs. Depuis quelques années, la notion de rupture occupe en effet une place importante dans les réflexions sur les littératures africaines et nombre de critiques littéraires négro-africains francophones l'ont analysée avant nous.

---

[15] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 1990.
[16] René Thom, *Paraboles et Catastrophes : entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris, Flammarion, 1983, p.78.
[17] Laure Himy-Piéri, introduction aux actes de la journée organisée par l'Université de Caen le 14 mars 2008 et portant sur le thème : « L'écriture, entre rupture et continuité », http://www.unicaen.fr. Site consulté le 20 février 2012 à 21 heures.

Le Togolais Séwanou Dabla est l'un des premiers à avoir examiné, dans son essai paru en 1986, le phénomène des « nouvelles écritures africaines »[18], surtout celles des romanciers de la seconde génération. Dans son étude, l'auteur constate la rupture opérée dans le schéma historique tracé par les premiers romans et analyse les métamorphoses qui s'expriment dans l'écriture romanesque africaine engagée sur des voies nouvelles depuis les années 1960.

A sa suite, et près d'une décennie plus tard, le critique congolais Georges Ngal rend compte, dans le chapitre premier de son livre intitulé *Création et rupture en littérature africaine*[19], des « sauts qualificatifs » constatés dans l'évolution du système des modalités d'emploi langagier dans le roman africain. Avant même d'aborder la question de la rupture, le critique tente une approche définitionnelle de ce concept qu'il considère comme une notion opératoire constituant le « moteur de la création littéraire ». Le concept de rupture réfère à toute évolution chronologique, thématique, structurelle ou stylistique perceptible dans le mouvement de la création littéraire et sentie comme « *coupure, discontinuité, modification* ».

Dans son étude, Georges Ngal part de l'hypothèse que « *l'histoire des textes littéraires négro-africains enregistre des ruptures successives symbolisées par des mutations de plusieurs ordres* »[20], pour aboutir à la conclusion que l'histoire littéraire négro-africaine d'expression française est traversée, depuis son émergence, par cinq grandes ruptures.

La première rupture, considérée comme fondatrice, est celle consacrée par la naissance de la Négritude[21], élaborée entre 1934 et 1948, et qui s'opposait au

[18] Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256 p.
[19] Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 137 p.
[20] Georges Ngal, Idem, p.18.
[21] La Négritude est un concept inventé par le Martiniquais Aimé Césaire pour désigner le courant de pensée qu'il a fondé dans les années 1934 à Paris avec le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Guyanais Léon-Gontran Damas, et qui visait à promouvoir les valeurs de civilisation noire. Depuis, la négritude est considérée comme une notion périmée par certains écrivains et critiques africains comme le Nigérian Wole Soyinka ou le Béninois Stanislas Spéro Adotévi.

courant littéraire et assimilationniste de son époque, d'une part, et à la littérature occidentale classique, d'autre part. L'écrivain nègre traduit par-là son refus de s'insérer dans un monde construit par d'autres pour exercer son art. Il invente une nouvelle vision du monde « *ayant ses formes, se déroulant dans un univers qui se veut à part, étalé dans une temporalité, revendiquant une identité, une reconnaissance et prétendant suivre les normes spécifiques de son art.* »[22] Autrement dit, l'écrivain de la négritude revendique une identité jusque-là niée par le colon et affirme l'existence d'un univers esthétique ayant ses règles d'art particulières. Selon le critique, « Nègreries »[23] d'Aimé Césaire, publié en mars 1935 dans la revue *L'Etudiant noir*, peut être considéré comme le texte fondateur de cette première rupture.

La deuxième rupture intervient dans les années cinquante avec la naissance du roman contestataire qui inscrit la lutte anticoloniale et politique au cœur de la création littéraire. Les écrivains rompent avec « la solidarité organique » qui les liait au monde colonial sur le plan idéologique et il en découle une transformation des formes. L'écriture devient satirique, didactique, initiatique et symbolique.

Les années soixante marquent l'accession de la plupart des pays africains à la souveraineté internationale avec comme conséquence, la création de nouvelles nations. Cette grande coupure institutionnelle, qui libère la créativité des écrivains des contraintes extérieures, constitue la troisième rupture identifiée par Georges Ngal. Les œuvres littéraires se caractérisent par les ruptures de ton et l'âpreté des sentiments qui révèlent les malaises des premières années d'indépendance.

[22] Georges Ngal, op. cit. p. 19.
[23] Aimé Césaire, « Nègreries. Jeunesse noire et Assimilation », in *L'Etudiant noir*, 1935.

Les Soleils des indépendances[24] d'Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence*[25] de Yambo Ouologuem consacrent la quatrième rupture entre 1968 et 1970. Cette période se caractérise par une prise de conscience de l'échec des indépendances et de la nécessité de réviser les concepts concernant l'approche des réalités africaines.

Enfin, la cinquième et dernière rupture relevée par Georges Ngal se produit au cours des années 1980, une période caractérisée par une crise économique mondiale et par une morosité dans les pays africains surendettés. C'est le roman *La vie et demie*[26] de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi, paru en 1979, qui annonce cette rupture dans le champ linguistique et littéraire où les écrivains revendiquent encore plus de liberté face aux dictateurs démystifiés et expérimentent une esthétique « *du grotesque et de la bouffonnerie* » pour susciter, chez le lecteur, un sentiment de révolte et de l'inacceptable.

Pour mieux apprécier les phénomènes de rupture et reconnaître la valeur littéraire d'une œuvre donnée, le critique congolais propose leur mise « *en relation avec la tradition littéraire (thèmes, procédés, genres existants) comme norme littéraire*. »[27] En d'autres termes, une œuvre littéraire n'est évaluée que par rapport à une tradition de création et à des normes préexistantes. Sa qualité n'est vraiment appréciée qu'en fonction de l'écart et/ou du rapprochement qui existe entre elle et l'héritage passé.

La rupture relève donc de la prise de position de l'écrivain par rapport à une tradition d'écriture qu'il rejette, conteste ou remet en question. Elle s'origine dans le rejet du conformisme, le refus de se conformer à un champ idéologique ou esthétique déjà constitué et se fonde sur une aspiration à créer un ordre nouveau. A travers la rupture, l'écrivain revendique une liberté d'écriture

[24] Amadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, roman édité aux Presses de l'Université de Montréal en 1968 puis à Paris aux Editions du Seuil en 1970.
[25] Yambo Ouloguem, *Le devoir de violence*, Paris, Editions du Seuil, 1968.
[26] Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
[27] Georges Ngal, op. cit., p. 19.

et de création, de pensée et de construction de son identité de créateur. Nous sommes alors d'avis avec Mwatha Musanji Ngalasso lorsqu'il affirme :

> *La rupture est un acte de libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion ou par l'idéologie. Elle est fondée sur la contestation et la dénonciation d'une situation initiale jugée inacceptable et sur le désir de fonder un ordre nouveau considéré comme nécessairement meilleur.*[28]

Outre Séwanou Dabla et Georges Ngal, d'autres auteurs ont fondé leurs analyses des œuvres négro-africaines sur la notion de rupture. On pourrait citer, à ce propos, Kalonda-ba-Mpeta Mulongo[29] qui a construit sa thèse intitulée *Le roman zaïrois : problématique d'une écriture à la recherche de son identité*, autour de ce concept ou encore Pius Ngandu Nkashama dont l'ouvrage *Ruptures et écritures de la violence*[30], consacré aux études sur le roman et les littératures africaines, propose une méthode de lecture et d'analyse des récits fictionnels.

On le voit, la notion de rupture semble avoir une certaine audience chez les critiques littéraires dont le champ d'investigation, à notre connaissance, reste cependant prioritairement le roman.

En dramaturgie, on parle tout particulièrement de rupture « *dès qu'un des éléments du jeu s'oppose au principe de la cohérence de la représentation et de la fiction d'une réalité représentée* »[31]. La cohérence est entendue comme

> *l'harmonie et la non-contradiction entre les éléments d'un ensemble. Un texte est cohérent, au sens sémiotique du terme, lorsque les actants restent les mêmes et que les rapports entre les propositions initiales et finales demeurent identiques, lorsque nous sommes en mesure d'intégrer le signe à "un système global d'interprétation."*[32]

[28] Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in *Notre Libraire*, n°148, juillet-septembre 2002, p. 73.
[29] Kalonda-ba-Mpeta Mulongo, *Le roman zaïrois : problématique d'une écriture à la recherche de son identité*, Université de Paris VIII, 1999.
[30] Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de la violence*, Paris, L'Harmattan, 1997, 386 p.
[31] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 308-309.
[32] Patrice Pavis, Idem, p. 49.

Cette cohérence caractérise le théâtre classique dans lequel la fable constitue un tout articulé de façon logique et subdivisée en parties constituantes de l'action. L'unité de temps et de lieu crée une homogénéité et une continuité du récit. Le dialogue est construit en une suite de répliques ou de tirades qui se répondent et qui sont reliées entre elles par une unité thématique. Le personnage « *assume et représente dans sa conscience unifiée les contradictions de la pièce : il coïncide parfaitement avec le conflit*. »[33]

La rupture intervient alors lorsque l'unité et l'homogénéité des matériaux utilisés (fable, espace-temps, dialogue, personnage) et de leur composition, caractéristiques du théâtre classique, sont mises à mal. Elle peut se traduire par le renouvellement des structures formelles des pièces, de la scénographie ; par l'exploration de nouvelles esthétiques ou de nouvelles catégories dramatiques qui remettent en question la conception illusionniste du théâtre ; par l'emploi d'autres formes langagières, ou encore par le rejet ou la subversion de certaines instances canoniques comme la fable, l'action, le personnage, le dialogue, l'espace-temps, etc. Les ruptures fonctionnent, selon Patrice Pavis, comme un moyen de distanciation et sont la marque « *d'une esthétique du discontinu et du fragmentaire* »[34]. Elles constituent une invite au lecteur/spectateur qui participe alors au recollage des morceaux, à la construction du sens idéologique du procédé esthétique.

Dans la dramaturgie de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, la notion de rupture s'applique aux écarts aussi bien thématiques que formels perceptibles dans leurs pièces théâtrales, orientées vers l'affranchissement des modèles qui les ont précédées. Ce qui fonde cette dramaturgie de rupture c'est non seulement un ensemble de modifications formelles, structurelles et esthétiques mais aussi thématiques. Les deux dramaturges s'inscrivent dans la tendance de la dramaturgie de la rupture avec le théâtre de type occidental, cette

[33] Patrice Pavis, op. cit., p. 49.
[34] Patrice Pavis, op. cit., p. 309.

rupture se manifestant soit par le retour aux sources africaines, soit par la promotion d'un théâtre dit de « l'universel ».

Sénouvo Agbota Zinsou construit sa rupture en s'inspirant, sur le plan esthétique, du concert-party, de la *cantata*, du théâtre de la distanciation. Le concert-party est une forme d'expression du théâtre populaire togolais dont le jeu est basé sur « *le comique, la bouffonnerie et le pathétique* »[35] avec l'utilisation de la technique du travestissement. La *cantata* est un théâtre chanté, parlé et dansé d'inspiration biblique tandis que la distanciation est un procédé initié par Bertolt Brecht et dont se sont inspirés, dans les années 50, nombre de promoteurs du nouveau théâtre né dans le contexte de l'après-guerre et qui remet en cause les canons de l'esthétique théâtrale occidentale. Elle détruit l'illusion théâtrale en s'opposant à l'identification de l'acteur à son personnage, du public aux acteurs et produit un effet d'étrangeté en utilisant divers procédés de recul, particulièrement l'adresse au spectateur, la référence directe à un problème social, les changements à vue, etc. A travers son jeu, l'acteur n'incarne plus son personnage mais le montre en le tenant à distance. Le lecteur-spectateur, de son côté, est sorti de sa passivité et invité à la réflexion critique. Dans *On joue la comédie*, par exemple, Sénouvo Agbota Zinsou allie le concert-party à la technique de la distanciation pour créer une pièce déroutante qui se démarque, sur le plan esthétique, de l'héritage occidental classique. Il associe cette même technique à l'esthétique de la *cantata* togolaise pour créer les pièces comme *La passion selon Dina et Sichem*, *Job existe, donc Dieu existe* et *Le Combat de Madame Loth contre les anges*[36].

En outre, le dramaturge fait la promotion du conte dramatisé dont les premières expériences dans la sous-région ouest-africaine francophone remontent à la « Griotique », un concept inventé par l'Ivoirien Niangoran

[35] Ayayi Togoata Apédo-Amah, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais : concert-party, *cantata*, albéra », in *Notre Librairie* (La Littérature togolaise), n° 131, juillet-septembre 1997, p. 125.
[36] Toutes ces pièces ont été présentées en spectacle mais ne sont pas éditées.

Porquet dans les années 1970 pour désigner l'art du griot traditionnel négro-africain. Agbota Zinsou a adopté cette nouvelle forme de dramatisation et l'a appliquée dans sa pièce *Le Club*[37] publiée en 1984 et, plus tard, dans les pièces *La tortue qui chante, Les aventures de Yévi au pays des monstres*[38], *Le Prince de Wouya, Yévi et le dépouillement des fesses, Yévi et la Princesse, La Femme Inconnue* et *La Septième Reine*[39]. Sur le plan thématique, *On joue la comédie* introduit une certaine rupture en développant, sur un mode parodique, les thèmes novateurs de l'apartheid et de la critique du messianisme politique.

Quant à José Pliya, il marque sa rupture avec les sujets récurrents et les anciennes formes à travers sa trilogie publiée en 1997, *Nègrerrances*, qui transpose sur la scène béninoise et africaine le débat théorique sur la création dramatique, avec une esthétique fondée sur la technique du théâtre dans le théâtre, inspirée de Luigi Pirandello et d'Eugène Ionesco. José Pliya innove à l'intérieur du champ dramatique béninois en développant, dans plusieurs de ses pièces[40], des sujets liés à l'errance, à la crise et la quête identitaires, au génocide, au cannibalisme affectif. Il explore également les ressources du conte dramatisé dans le recueil *Mon petit Poucet* suivi de *Monsieur, Blanchette et le Loup*, qui raconte des fables puisées dans la tradition littéraire française. En outre, la création dramatique de José Pliya se distingue, dans le champ dramatique africain, par la mise en scène de personnages caractérisés par leur vacuité, en proie à des frustrations, à des doutes, à des crises identitaires et évoluant dans un espace-temps factice. Dépourvus d'âmes et de conscience, ils sont engagés dans une errance et une quête sans issue qui débouchent soit sur une impasse, une déviance sociale, morale et/ou sexuelle, soit sur un meurtre ou un suicide.

[37] Sénouvo Agbota Zinsou, *Le Club*, Lomé, Editions HAHO, 1984, 67 p.
[38] Sénouvo Agbota Zinsou, *La tortue qui chante* suivi de *La femme du blanchisseur* et des *Aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Hatier/CEDA, 1987, 127 p.
[39] Pièces représentées mais inédites. Nous exploiterons les tapuscrits des pièces non publiées.
[40] Il s'agit notamment de *Nègrerrances*, du *Complexe de Thénardier*, d'*Une famille ordinaire*, de *Parabole*, de *Cannibales* suivi de *Pudeur*, d'*Effracteurs* suivi de *Nous étions assis sur le rivage du monde*, de *Quêtes* et de *La Sœur de Zarathoustra* qui font toutes partie du corpus de notre travail de recherche.

3. Les limites des ruptures

Mais, à l'analyse, on se rend compte que les ruptures présentent des limites. Certaines des créations dramatiques des deux auteurs restent tributaires des règles de composition du théâtre et combinent « *des paramètres de déstabilisation dramaturgique avec des facteurs de maintien de certaines habitudes* »[41] léguées par le passé. Les deux auteurs dramatiques continuent, par exemple, d'appliquer l'esthétique du théâtre classique occidental avec le respect du cadre général de la composition dramatique comme les divisions scéniques en actes et scènes ou en tableaux, le recours aux personnages, à l'espace-temps, au schéma d'intrigue traditionnel comportant l'exposition, le nœud et le dénouement, etc. La continuité se manifeste aussi par la reprise de certains sujets ou la réécriture d'anciennes fables. Par exemple, *La femme du blanchisseur* de Sénouvo Agbota Zinsou est conçue sur le modèle du théâtre occidental. Sur le plan thématique, l'ensemble de ses pièces aborde, à quelques exceptions près, le vieux thème de la satire sociopolitique caractéristique de la littérature négro-africaine d'expression française de la période après les indépendances de 1960. *On joue la comédie* du même auteur, nous l'avons souligné, présente des convergences avec le nouveau théâtre français des années 50, notamment avec la technique de la distanciation et du théâtre dans le théâtre.

Chez José Pliya, même si les thèmes de ses créations et leur esthétique de la réécriture théâtrale ou de l'intertextualité constituent des éléments de rupture dans le théâtre béninois des années 1990, ils ne s'inscrivent pas moins dans la continuité du théâtre contestataire de la période de l'après-guerre en Europe.

[41] Michel Corvin, « Une révolution masquée », in *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, Tome I « Continuité et renouvellements »*, réalisée par Michel Azama, Paris, Editions Théâtrales, 2003, p. 29.

On le sait, dans l'histoire du théâtre occidental et français, des dramaturges et théoriciens du théâtre, à l'instar de Jean-Paul Sartre[42] ou d'Eugène Ionesco[43], avaient déjà fait de la création dramatique un sujet littéraire, théâtral et de réflexion critique. De même, les thèmes de la dialectique du maître et de l'esclave puis de la quête identitaire et existentielle sont de vieux sujets philosophiques explorés par d'éminents auteurs[44]. D'ailleurs, le dramaturge José Pliya lui-même ne le nie pas lorsqu'il affirme :

> *Ce sont les mêmes histoires que l'humanité se répète depuis les Grecs. Mais on croit que, parce que les Grecs ont tout dit, nous n'avons plus besoin d'histoires. C'est faux. […] Il faut raconter les histoires, mais comme les histoires ont déjà toutes été racontées et parfois génialement par de grands aînés comme Sophocle, j'estime que ce qui fait la différence, c'est la langue. Ce que je peux apporter moi d'original, c'est ma langue. C'est ma vision du monde à travers ma langue.* ***Le Complexe de Thénardier*** *n'a rien de nouveau en ce qui concerne l'histoire. En termes de rapport entre maître et esclave, il y a de brillantes choses qui ont été racontées*[45].

Cet aveu de José Pliya permet d'expliquer pourquoi certaines de ses pièces, tout en innovant, sont des réécritures ou des adaptations de créations antérieures, soit de son père Jean Pliya, soit d'autres auteurs comme Charles Perrault et Alphonse Daudet. Elles s'inscrivent ainsi, tout comme les pièces de Sénouvo Agbota Zinsou, dans le schéma de la rupture mais aussi de la continuité.

Dans le cadre de notre travail de recherche pour la thèse de doctorat, nous nous proposons d'analyser, chez les deux auteurs, non seulement les écarts thématiques et esthétiques mais aussi de souligner leurs limites qui prennent la forme de rémanences ou permanences dans leurs créations dramatiques en dépit

[42] Philosophe et écrivain français du XX^{ème} siècle, Jean-Paul Sartre, à la suite de Diderot, a mené des réflexions sur la création dramatique, surtout sur le principe de la distanciation entre acteurs et personnages, notamment dans son étude consacrée à Gustave Flaubert, *L'idiot de la famille*, 1970-1971.

[43] D'origine roumaine, Eugène Ionesco est un dramaturge contestataire qui crée un théâtre de l'absurde, caractérisé par la dérision du langage, remettant ainsi en cause la tradition théâtrale qui a précédé son époque.

[44] Par exemple, le philosophe allemand Hegel avait déjà exposé, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, (1806-1807), la question de la dialectique du maître et de l'esclave.

[45] Extrait de l'interview accordée à Sylvie Chalaye en novembre 2002, op. cit.

de la volonté affichée de rupture, à travers l'intitulé suivant : **« La dramaturgie de rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya ».**

4. Les raisons du choix, l'intérêt et la problématique du sujet

En choisissant d'étudier les aspects de la rupture dans la dramaturgie de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, nous nous inscrivons dans une logique de continuité : celle d'approfondir le travail de recherche entamé dans le cadre du Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA) sur les deux dramaturges, objets de la présente étude. La thèse qui est le prolongement de ce travail permettra de dévoiler les spécificités de l'écriture dramatique des deux auteurs dans la révolution dramaturgique en cours depuis quelques décennies dans la sous-région ouest africaine francophone, de façon générale, au Togo et au Bénin en particulier.

Le choix de ces deux auteurs appartenant à deux générations différentes de dramaturges répond au souci de mettre en lumière les manifestations des deux grandes ruptures opérées dans le théâtre négro-africain francophone depuis les indépendances de 1960 : celle des années 1970-1980 représentée par le Togolais Sénouvo Agbota Zinsou et celle des années 1990-2000 portée par le Franco-béninois José Pliya afin de voir les perspectives qui s'offrent à l'Afrique francophone dans le domaine de l'expression dramatique. Il s'explique aussi par le fait qu'appartenant à la même aire géographique et culturelle *adja-tado*[46], ils sont pionniers du renouvellement thématique et esthétique du théâtre dans leurs pays respectifs et, dans une moindre mesure, dans l'espace francophone de l'Afrique de l'Ouest. De plus, de par leur héritage culturel et leur formation

[46] L'aire culturelle *adja-tado* renvoie à un espace géographique qui recouvre un ensemble de régions du Togo et du Bénin dont les communautés ont en partage les parlers « *Gbé* », notamment les *Adja*, *Ewe*, *Fon*, *Goun*, *Xwla*, *Xuela*, etc.
On pourrait nous objecter que, vu le contenu de ses pièces, la plupart culturellement extraverties, José Pliya n'appartient plus à l'aire culturelle *adja-tado*. Certes, nous le concédons, mais nous restons convaincue que même si l'œuvre littéraire d'un auteur porte les marques culturelles de la communauté et de l'espace culturel au sein desquels il vit, il porte en lui les marques de sa culture d'origine qui affleurent consciemment ou inconsciemment dans ses productions littéraires.

littéraire, ils ont subi l'influence du nouveau théâtre français des années 50 inspiré par le contexte de l'après-guerre. De même, pour diverses raisons spécifiques à chacun d'eux, ils sont tous deux aujourd'hui des écrivains de la diaspora africaine[47]. Cette situation d'exil ou d'expatriation influe sans doute sur leurs créations. Par ailleurs, José Pliya, dramaturge à succès en Occident et dont le talent de créateur a été reconnu et couronné en 2003 par le Prix du Jeune Théâtre de l'Académie française pour *Le Complexe de Thénardier* et l'ensemble de son œuvre, est, contrairement à Sénouvo Agbota Zinsou, très peu connu dans son pays d'origine et en Afrique aussi bien par les critiques que par le public. C'est pourquoi, nous pensons que notre étude permettrait de le faire connaître davantage dans son pays d'origine et de rendre son œuvre plus accessible.

Nous avons donc l'intention de mener une étude comparée pour mettre en exergue les convergences de rupture que ces œuvres comportent, à travers un corpus qui s'étend non seulement à l'ensemble des productions dramatiques de ces deux auteurs, publiées jusqu'en 2011 mais aussi aux pièces inédites mais créées, surtout en ce qui concerne Agbota Zinsou. Nous nous proposons aussi d'étudier les différences qui fondent la particularité de chacune d'elles, en montrant leurs parts de créativité respectives, à savoir le théâtre identitaire chez Sénouvo Agbota Zinsou et le théâtre de l'universel et de l'altérité chez José Pliya.

L'analyse des marques de rupture dans le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya nous permettra d'apporter notre modeste contribution à l'avancée des recherches sur les nouvelles esthétiques dramatiques négro-africaines et de proposer ainsi aux futurs chercheurs un document de travail sur ces nouvelles orientations.

[47] Sénouvo Agbota Zinsou vit en exil à Bayreuth en Allemagne depuis septembre 1993 après les événements politiques dramatiques survenus au Togo entre 1990 et 1993 et qui ont contraint de nombreux Togolais à prendre le chemin de l'exil, tandis que José Pliya, franco-béninois, réside en Guadeloupe.

L'intérêt et l'originalité de cette étude résident dans deux aspects fondamentaux. Le premier ressortit à son domaine d'investigation pour le moins complexe qu'est le théâtre, un genre qui se trouve à l'intersection de l'écriture textuelle et de l'art du spectacle vivant. Le second aspect d'originalité, nous l'avons souligné, est relatif à l'approche comparatiste adoptée pour l'analyse des pièces des deux auteurs de nationalités différentes, togolaise et béninoise. Il serait en effet intéressant, dans cette perspective comparatiste, de voir comment les deux auteurs dramatiques de la diaspora appréhendent les faits culturels communs à leurs sociétés d'origine et/ou à leurs terres d'accueil et les restituent à travers leurs écrits.

Pour mener à bien cette étude, nous nous posons la question centrale de recherche suivante : quels sont les fondements, les objectifs et les manifestations des ruptures chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya et quels sont leurs effets sur les productions dramatiques africaines ? De cette question centrale découle un faisceau d'interrogations secondaires qui se déploient de la façon suivante : quel est le contexte d'émergence des dramaturgies de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya ? En quoi consistent les ruptures thématiques et esthétiques convergentes et/ou spécifiques dans les créations dramatiques des deux auteurs ? Quels sont, d'une part, les liens entre ces ruptures, le nouveau théâtre et le « théâtre de l'universel » et, d'autre part, avec les formes d'expression théâtrale qui existaient pendant la période précoloniale dans les anciennes aires culturelles du Bénin et du Togo ? Ces pièces ne s'inscrivent-elles pas, dans une certaine mesure, dans la continuité de la tradition théâtrale qui leur a préexisté ? Si oui, quelles sont les marques thématiques et esthétiques de la continuité dans leurs œuvres? Comment les paramètres de déstabilisation thématique et esthétique se combinent-ils alors avec les facteurs de maintien des usages et lois de composition dramatique pour placer les œuvres des deux dramaturges dans une posture de rupture et de continuité ? Comment les différentes initiatives de rupture s'inscrivent-elles dans l'ensemble des démarches des divers dramaturges

africains pour renouveler le théâtre africain francophone contemporain ? En d'autres termes, quels sont leurs rapports à l'avenir de l'expression dramatique dans l'espace francophone africain contemporain ? Le théâtre négro-africain doit-il tendre vers l'universel et/ou s'enraciner davantage dans les traditions et les pratiques culturelles ancestrales ? En un mot, de quel type de théâtre les sociétés africaines d'aujourd'hui et de demain ont-elles besoin et quelle place y occupe le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya ?

5. Le point de la recherche sur le sujet

Les recherches que nous avons effectuées sur le sujet afin de pouvoir résoudre notre problématique révèlent l'existence d'études menées avec le concours ou sous la direction d'éminents chercheurs ou universitaires. Ce sont des ouvrages scientifiques, des communications, des thèses ou des mémoires abordant tel ou tel aspect de l'écriture dramatique des deux auteurs. Nous pouvons, dans ce cadre, évoquer le livre de Georges Ngal intitulé *Création et rupture en littérature africaine*, référencé ci-dessus, et dans lequel l'auteur aborde la question de la rupture dans le roman africain. Ce livre nous a paru utile en ce sens qu'il nous a permis de clarifier la notion de rupture et de dégager les cinq grandes ruptures ayant marqué l'histoire de l'évolution de la littérature négro-africaine depuis son émergence dans les années 1920.

La thèse de doctorat d'Etat de Pierre Médéhouègnon[48] consacrée aux innovations et créations dans le théâtre francophone de quatre pays de l'Afrique de l'Ouest (la Côte d'Ivoire, le Burkina Faso, le Togo et le Bénin) ainsi que son livre[49] publié en 2010 et qui fait le bilan de la pratique théâtrale dans les quatre pays cités ci-dessus revêtent également pour nous un intérêt particulier. En effet, le critique propose une analyse approfondie des formes d'expression dramatique

[48] Pierre Médéhouègnon, *Innovations et créations dans le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest (Etat des lieux et analyse de la dramaturgie de 1970 aux années 2000 en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*, thèse de doctorat d'Etat ès-Lettres, Université d'Abomey-Calavi , FLASH, Ecole doctorale pluridisciplinaire « Espace, Cultures et Développement », Année académique 2007-2008, 744 p..

[49] Pierre Médéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, op. cit.

typiquement africaines consécutives au colloque d'Abidjan et présente le Togolais Sénouvo Agbota Zinsou comme l'un des pionniers de la révolution dramaturgique survenue dans cette région de l'Afrique dans les années 70. L'auteur analyse quelques-unes des pièces des deux dramaturges Agbota Zinsou et José Pliya en termes d'innovations dramatiques. Cependant, cette étude, inscrite dans une perspective d'évolution historique, se focalise sur le renouvellement esthétique des pièces au détriment de leurs contenus thématiques. De plus, le critique adopte une approche globalisante qui ne met pas suffisamment en valeur les spécificités de chacun des écrivains dont les œuvres ont été étudiées.

La thèse d'Edwige Gbouablé[50], soutenue en 2007, nous intéresse également, en ce sens qu'elle se penche sur les « *écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone de 1930 à 2005* ». Dans son étude, l'auteur saisit les différentes mutations formelles qui se sont produites au sein des drames africains depuis l'expérience du théâtre de l'Ecole Normale William Ponty jusqu'aux nouvelles dramaturgies contemporaines et reconnaît l'existence d'une écriture de la rupture dans le théâtre négro-africain francophone contemporain à partir des années 1990. De façon plus spécifique, dans la troisième partie de son travail intitulée « Le théâtre contemporain africain, une dramaturgie éclatée de la violence », Gbouablé analyse, entre autres, certaines des pièces[51] de José Pliya mais en mettant en lumière l'écriture de la violence qui les traverse.

Ayayi Togoata Apédo-Amah[52] et Tohonou Gbéasor[53], quant à eux, ont présenté dans un numéro spécial de la revue *Notre Librairie*, un bilan historique de l'évolution du théâtre togolais des origines aux années 1990. De même,

[50] Edwige Gbouablé, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)* », thèse de doctorat de l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne, février 2007, 447 p.
[51] Il s'agit notamment du recueil *Nègrerrances*, d'*Une famille ordinaire* et du *Complexe de Thénardier*.
[52] Ayayi Togoata Apédo-Amah, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais », in *Notre Librairie* (*Littérature togolaise*), n°131, juillet-septembre 1997, pp. 124-131.
[53] Tohonou Gbéasor, « Le théâtre d'expression française, la première génération », op. cit., pp. 132-134.

Sélom Komlan Gbanou a consacré un article, intitulé « *Dramatic esthetics in the work of Sénouvo Agbota Zinsou* »[54], à l'écriture dramatique d'Agbota Zinsou. Il y étudie les formes esthétiques, narratives, les jeux de scène dans ses œuvres et montre que, bien qu'influencée par le théâtre de Samuel Beckett, cette écriture est aussi marquée par le théâtre populaire *éwé*[55]. Le livre du même auteur intitulé *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*[56] revient sur la question en insistant sur les rapports du dramaturge aux traditions africaines et sur l'exploitation qu'il fait des différents langages artistiques pour faire de sa dramaturgie le point de jonction de plusieurs genres, sans aborder les aspects de rupture.

La thèse de Fernand Nouwligbèto portant sur *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*[57] retient notre attention à un double point de vue. D'une part, elle apparaît comme la première étude du genre consacrée entièrement au théâtre béninois. D'autre part, l'auteur analyse brièvement l'évolution historique du théâtre béninois de 1960 à 1990 et étudie certaines pièces de José Pliya sous l'angle spécifique des logiques marchandes qui président souvent à la rédaction et à la publication d'une pièce de théâtre.

Dans son livre sur *Les théâtres de l'absurde*[58], Michel Pruner examine les expériences théâtrales nées dans la période de l'après-guerre en Europe et constate que « *leurs auteurs font table rase des procédures théâtrales en vigueur et des structures dramatiques traditionnelles, ce qui produit une dramaturgie de*

[54] Sélom Komlan Gbanou, « Dramatic esthetics in the work of Sénouvo Agbota Zinsou », in *Research in African Literature***,** Volume 29, Number 3, Indiana University Press, 1998, pp. 34-57.
[55] L'*éwé* est une langue *kwa*, parlée au Togo et au Ghana. Il s'agit d'une langue tonale, c'est-à-dire qu'un changement de tonalité dans la prononciation change le sens du mot.
[56] Sélom Komlan Gbanou, *Un théâtre au confluent des genres L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*, Frankfurt am Main u.a. : verlag für Interkulturelle Kommunikation (IKO), 2002, 295 p.
[57] Fernand Nouwligbèto, *Le théâtre béninois d'expression française : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, thèse de doctorat, sous la direction d'Adrien Huannou et la co-direction de Pierre Médéhouègnon, Université d'Abomey-Calavi, 2012, 446 p.
[58] Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005 (Editions Nathan/VUEF, 2003), 154 p.

rupture reposant sur un ensemble de refus »[59] dont le refus de la psychologie, le refus de l'intrigue et le refus de tout réalisme. Selon le critique, les théâtres de l'absurde se revendiquent comme théâtres de la rupture, comme « anti-théâtres » qui bouleversent la dramaturgie traditionnelle. Ce livre ne manque certes pas d'intérêt parce qu'il renvoie à l'intitulé de notre sujet et nous permet de mettre en lumière les rapports qu'on pourrait établir entre la dramaturgie de José Pliya et les théâtres de l'absurde mais il reste cependant dans le cadre strict du théâtre occidental de l'après-guerre.

Le livre d'Alain Ricard portant sur *Wole Soyinka et Nestor Zinsou*[60] *: de la scène à l'espace public (politique et religion)*[61], paru à Paris aux Editions Karthala en 2015, revêt un intérêt particulier pour notre travail en ce sens qu'il apporte un éclairage nouveau à l'œuvre théâtrale de Sénouvo Agbota Zinsou. A travers une approche à la fois historique et diachronique et dans une visée comparatiste, Alain Ricard met en contexte le théâtre des deux dramaturges, nigérian et togolais et établit entre eux un rapprochement en ce qui concerne leur espace culturel, leur rapport à la religion et leur engagement politique et social. Concrètement, le critique essaie de lire les œuvres de Nestor Zinsou à travers le prisme de Wole Soyinka, c'est-à-dire, qu'il tente de tester l'efficacité des positions théoriques qu'il s'est forgées en lisant Wole Soyinka, écrivain et Prix Nobel nigérian, notamment l'antitotalitarisme, l'indigénisme, le cosmopolitisme, etc. Il montre que le théâtre de Wole Soyinka est un théâtre politique qui critique les régimes totalitaires, les partis uniques, le culte de la personnalité dans un régime d'historicité favorable à la liberté d'expression. Ce que dénonce Soyinka est une réalité vécue par Nestor Zinsou dans son pays, le Togo dirigé par un régime autocratique mais qu'il ne peut ouvertement aborder dans son œuvre.

[59] Michel Pruner, op. cit., p. 86.
[60] Nestor Zinsou est aussi le nom de Sénouvo Agbota Zinsou. L'auteur a repris, dans son exil, son prénom chrétien mais Sénouvo Agbota Zinsou reste son nom de plume. On se souvient que le régime autocratique de Gnassingbé Eyadéma avait décrété l'Authenticité et interdit l'usage des prénoms chrétiens ou occidentaux dans son pays.
[61] Alain Ricard, *Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public (Politique et religion)*, Paris, Editions KARTHALA, 2015, 190 p.

D'où le recours dans son théâtre à des procédés de création et de rhétorique pour exprimer son mécontentement et échapper à la censure. Alain Ricard ne manque pas de mettre en rapport le travail de ces hommes de théâtre et l'espace public dans lequel ils se montrent tous les deux très actifs.

Plusieurs autres travaux, dont celui de Judith Miller intitulé « *Dramaturgies des errances : le cas de José Pliya* », ont été publiés sous la direction de Sylvie Chalaye sur les « *Nouvelles dramaturgies de l'Afrique noire* »[62] et regroupés dans un livre du même titre. L'ensemble des articles du livre étudie les caractéristiques du style des dramaturges négro-africains francophones de la nouvelle génération. Sylvie Chalaye, elle-même, a publié en 2006 dans un numéro de *Notre Librairie*, un article dont le titre est « *Dramaturgies de la culbute et du détour* »[63], et qui fait l'analyse des mutations intervenues depuis les années 90 dans les dramaturgies du Sud.

En outre, un mémoire de maîtrise[64], soutenu au Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi, identifie et expose les marques de ruptures et d'innovations dans le théâtre de José Pliya, spécifiquement dans le recueil *Nègrerrances* et *Le masque de Sika.* Cette étude, qui ne prend en compte que quatre pièces sur la quinzaine publiée à ce jour par l'auteur, reste très parcellaire.

Par ailleurs, nous pouvons également indiquer un texte publié par Teiho Lemaire, Jennifer Malinowski et Herehiti Malinowski[65] intitulé « La littérature tahitienne : entre rupture et continuité de la tradition ». Les auteurs de ce texte font le constat que la culture polynésienne, en l'absence d'un système d'écriture, s'était enrichie d'une importante « littérature orale » avant l'arrivée des

[62] Sous la direction de Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, Rennes, PUR, 2004, 188 p.
[63] *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006, Notre Librairie*, n° 162 juin- août 2006, pp 47-53.
[64] Mathieu B. Sanhongou, *Ruptures et innovations dans le théâtre de José Pliya : cas du recueil Nègrerrances et du Masque de Sika*, mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Pierre Médéhouègnon, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2010-2011, 80 p.
[65] Ils étaient élèves de Terminale L au moment de la publication de ce texte dans la revue « Littérama'ohi » n° 8. L'année de publication n'est pas précisée.

Européens au XVIII^{ème} siècle. Cependant le *Reo Ma'ohi,* langue de tradition orale, n'a pas échappé au prestige de l'écrit apporté en Polynésie française par les Occidentaux. Ce paradoxe les amène alors à se demander si ce changement de mode d'expression va entraîner une dénaturation de la culture tahitienne ou plutôt conduire à une permanence dans le temps de son patrimoine littéraire et si cette rupture avec la tradition orale est un passage obligé vers la continuité de la littérature tahitienne. Tout comme le livre de Michel Pruner, cette étude nous interpelle parce qu'elle nous réfère en partie à l'intitulé de notre sujet mais son contenu est très éloigné des réalités de la littérature africaine et de l'objet de notre investigation.

En définitive, aucune de ces études n'aborde ni l'ensemble des productions de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, sous l'angle de la dramaturgie de rupture ni ne les réunit dans une perspective comparatiste. Et c'est justement en cela que résident l'intérêt et l'originalité de notre recherche qui, non seulement ambitionne de confronter les productions dramatiques des deux auteurs, mais également de les comparer au théâtre occidental de type classique et au théâtre français contemporain afin d'y repérer et d'analyser les marques de rupture.

6. Les hypothèses, objectifs et résultats attendus

L'hypothèse centrale qui sous-tend la présente étude est la suivante :

- Les deux dramaturgies, celle d'Agbota Zinsou et celle de José Pliya, expriment la rupture avec des formes qui les ont précédées mais, paradoxalement, elles expriment aussi un fond de permanence ou de continuité à maints égards.

De cette hypothèse principale, découlent trois hypothèses secondaires :

- Première hypothèse secondaire : les ruptures s'expriment essentiellement à travers deux types de création dramatique opposés : le théâtre

identitaire et le théâtre de l'altérité, qui s'inscrivent, tous les deux, dans une certaine permanence des formes contemporaines ou héritées du passé.

- Deuxième hypothèse secondaire : tout en paraissant nouvelle, la problématique de la rupture qui marque les deux théâtres ressortit plutôt à l'évolution normale du fonctionnement de l'homme et ses créations. Finalement, tout est rupture et continuité dans la vie.

- Troisième hypothèse secondaire : malgré cela, l'intérêt des dramaturgies de la rupture des années 80 à nos jours est d'abord la résolution des conflits culturels et esthétiques entre l'Afrique et l'Occident d'une part et entre des générations de créateurs dramatiques d'autre part. Tout cela enrichit la création dramatique africaine dont bénéficient les étudiants et les chercheurs actuels.

Notre travail de recherche vise un objectif global, celui de repérer et d'étudier les aspects des ruptures thématiques et esthétiques dans les œuvres dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya. Notre intention est de mener une étude comparée pour mettre en exergue les convergences de rupture que ces créations dramatiques recèlent. Nous voulons aussi étudier les différences qui fondent la particularité de chacune d'elles, en montrant leurs parts de créativité respectives, en particulier le théâtre identitaire chez Sénouvo Agbota Zinsou et le théâtre de l'altérité chez José Pliya.

Cet objectif global se décline en objectifs spécifiques qui permettront d'approfondir les réponses obtenues à partir des interrogations suscitées par le libellé du sujet et présentées dans la problématique. Ainsi, aurons-nous, à travers les œuvres dramatiques du corpus :

- à mettre en lumière le contexte d'émergence qui fonde les ruptures ;
- à repérer et à étudier les ruptures thématiques et esthétiques qui structurent les pièces théâtrales des deux auteurs;

- à faire ressortir les particularités et les significations idéologique, culturelle et esthétique de la création dramatique chez les deux auteurs.
- à analyser les continuités thématiques et esthétiques qui transparaissent de leurs créations respectives malgré le projet affiché de rupture.

Conformément à la problématique définie et aux objectifs visés, les résultats suivants sont attendus :

- le contexte historique dans lequel s'insère le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya est mis en évidence et les pratiques théâtrales qui préexistaient en Afrique francophone de l'Ouest en général, au Togo et au Bénin tout particulièrement sont analysées ;
- les ruptures thématiques sont repérées dans les pièces théâtrales des deux auteurs et analysées ;
- les convergences de ruptures et les originalités esthétiques sont identifiées et étudiées;
- les significations culturelle, idéologique et esthétique des dramaturgies identitaire et de l'altérité sont mises en lumière;
- les limites des ruptures sont soulignées. Concrètement, les rémanences et permanences thématiques et esthétiques dans les créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya sont révélées ;
- les rapports des dramaturgies des deux auteurs à l'avenir de l'expression dramatique dans l'espace francophone africain contemporain sont établis ;
- des perspectives pour l'expression dramatique négro-africaine francophone sont envisagées.

7. Les axes de l'étude et la méthodologie

Pour résoudre la problématique précédemment formulée, vérifier les hypothèses et atteindre les objectifs visés, la présente étude s'organise autour de trois principaux axes. Le premier axe, constitué de trois chapitres, est consacré aux « **contextes d'émergence du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya** ». Le premier chapitre situe le théâtre des deux auteurs dans son contexte historique en mettant un accent particulier sur les sources d'inspiration et les fondements de la rupture chez les deux auteurs. Le chapitre deux intitulé « Sénouvo Agbota Zinsou et la dramaturgie identitaire » présente une vue d'ensemble de la création dramatique du dramaturge togolais et analyse le caractère identitaire de son théâtre. Le troisième et dernier chapitre de la partie porte sur « l'universel et l'altérité dans le théâtre de José Pliya » et offre une vue globale de la littérature dramatique de l'auteur béninois, marquée par la tendance de l'universel.

Le deuxième axe comporte aussi trois chapitres et s'intitule « **Aspects de la rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** ». Le premier chapitre de cette partie, relatif aux « ruptures sémantiques chez Agbota Zinsou et José Pliya », analyse l'expression de la rupture thématique chez les deux dramaturges. Le deuxième chapitre est consacré au repérage et à l'analyse des « convergences esthétiques de la rupture chez Agbota Zinsou et José Pliya », tandis que le troisième chapitre de cette deuxième partie est centré sur la « singularité esthétique chez les deux dramaturges ».

Le troisième axe de réflexion s'étend également sur trois chapitres et renvoie aux « **significations et limites des ruptures chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** ». Le premier chapitre de cette partie analyse la signification des dramaturgies identitaire et de l'altérité des points de vue idéologique, culturel et esthétique. Le deuxième chapitre porte sur « les limites des ruptures sémantiques: quelques aspects de la continuité thématique ». Le

troisième et dernier chapitre de cette partie aborde « les rémanences et permanences esthétiques dans les dramaturgies identitaire et de l'altérité » et fait ressortir les marques esthétiques de continuité communes ou spécifiques chez les deux dramaturges. Ces deux derniers chapitres nous permettront de souligner les limites des ruptures, notamment le classicisme de la création dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya placée dans une posture de continuité, malgré la volonté affichée de rupture. En dernier ressort, nous envisageons des perspectives pour l'expression dramatique négro-africaine francophone.

Pour développer les trois axes ainsi définis, nous appliquerons à l'analyse des œuvres d'Agbota Zinsou et de José Pliya une approche méthodologique plurielle. Afin d'inscrire le théâtre des deux dramaturges dans son contexte d'émergence, nous allons nous fonder sur l'approche historique. Méthode scientifique proposée par Gustave Lanson[66] au début du XX^{ème} siècle, l'approche historique offre des clés pour l'étude de l'évolution chronologique ou non d'un fait (littéraire) à travers le temps (période, époque) et l'espace. Dans le cadre de notre recherche, elle va nous servir à rappeler la genèse des nouvelles esthétiques théâtrales négro-africaines francophones, qui se sont développées après les indépendances de 1960. Grâce à cette démarche, nous allons également présenter un bref aperçu du nouveau théâtre français, l'une des sources d'influence des deux dramaturges Agbota Zinsou et José Pliya.

En outre, la sociocritique, qui allie la littérature et la philosophie pour analyser l'œuvre littéraire dans ses rapports à la société, nous permettra de mettre en exergue les aspects formels des pièces théâtrales et l'image qu'elles reflètent des sociétés togolaise et béninoise, en particulier, et de la société africaine en général. Outre la démarche sociocritique, nous allons également nous appuyer sur l'analyse dramaturgique. Selon Anne Ubersfeld, la

[66] Souligné par Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 9. Il faut préciser que Gustave Lanson, (1857-1934) est un historien de la littérature et critique littéraire français qui encourage une approche objective et historique des œuvres.

dramaturgie est un terme de théâtrologie qui recouvre trois acceptions. Elle désigne d'abord « l'étude de la construction du texte ». Ensuite, elle est considérée comme « l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation ». Enfin,

> *elle est l'activité du dramaturge au sens allemand ou post brechtien. En ce sens, la dramaturgie est l'étude concrète des rapports du texte et de la représentation avec l'Histoire, d'un côté, et avec l'idéologie "actuelle" de l'autre. La dramaturgie est alors l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre : elle implique donc non pas deux éléments mais trois*[67].

S'inspirant, sans doute, d'Anne Ubersfeld, Danielle Chaperon définit l'analyse dramaturgique comme « *l'étude de la construction du texte de théâtre, de son écriture et de sa poétique* »[68], « *l'étude du texte et de sa mise ou ses mises en scène tels qu'ils sont liés par le processus de la représentation* »[69]. L'analyse dramaturgique, entièrement orientée vers le déploiement de toutes les significations possibles, étudie donc comment le texte théâtral se construit et s'articule pour produire du sens et donner à voir du spectacle à un public. L'intérêt de cette méthode est de servir d'outil d'analyse du langage dramatique, des personnages et de leurs fonctions, ainsi que du fonctionnement de l'intrigue.

Appliquée aux œuvres des deux dramaturges Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, l'analyse dramaturgique contribuera à l'identification des marques esthétiques de la rupture qui concourent au renouvellement du théâtre négro-africain.

---

[67] Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p.33.
[68] Danielle Chaperon, «*Méthodes et problèmes : L'œuvre dramatique* », Département de Français moderne, Université de Lausanne, 2003-2004, p.3.
[69] Danielle Chaperon, op. cit.

PREMIERE PARTIE : CONTEXTES D'EMERGENCE DU THEATRE DE SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET DE JOSE PLIYA

INTRODUCTION PARTIELLE

Etudier le contexte d'émergence du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya implique qu'on fasse une analyse historique des diverses circonstances dans lesquelles les dramaturgies des deux auteurs s'insèrent ou qui ont, d'une manière ou d'une autre, favorisé ou influencé leurs créations dramatiques. Il s'agit précisément de mettre en évidence les pratiques textuelles ou scéniques négro-africaines ou occidentales qui ont préexisté à la naissance du théâtre des deux dramaturges ou celles qui avaient cours au moment de son apparition. On le sait, il ne peut y avoir rupture qu'en référence à une tradition de composition dramatique et à des activités théâtrales antérieures dans lesquelles leurs créations s'inscrivent ou desquelles elles s'écartent. Cette contextualisation s'applique, dans le premier chapitre de cette partie, à analyser brièvement, dans une perspective diachronique, les diverses pratiques ayant marqué l'évolution du théâtre négro-africain depuis les indépendances de 1960 jusqu'aux années 1990-2000. Nous allons particulièrement insister sur les sources d'inspiration et les fondements de la rupture chez les deux auteurs en mettant un accent particulier sur l'héritage colonial et les influences du nouveau théâtre français des années 50.

En sus de ce rappel historique, nous nous intéresserons, dans une perspective comparatiste, à la nature de l'expression dramatique chez Agbota Zinsou et chez José Pliya. Les deuxième et troisième chapitres visent donc à présenter une vue panoramique des créations dramatiques des deux auteurs. Plus spécifiquement, il sera question, dans le deuxième chapitre, intitulé « Sénouvo Agbota Zinsou et la dramaturgie identitaire » de proposer une biobibliographie qui révèle succinctement le contenu des pièces et le parcours du dramaturge togolais. Nous essaierons de clarifier la notion de dramaturgie identitaire, de faire un bref rappel historique des pratiques théâtrales identitaires qui existaient au Togo, de montrer la contribution de l'écrivain à l'évolution du théâtre

identitaire en Afrique avant de mettre en lumière les traits identitaires dans les créations dramatiques d'Agbota Zinsou. Dans le troisième chapitre, après avoir exposé le parcours personnel de José Pliya et le contenu de ses créations, nous étudierons le caractère de son théâtre en procédant à une clarification conceptuelle relative au théâtre de l'universel et en mettant en lumière les traits qui fondent ce type de dramaturgie chez l'auteur béninois.

Avant toute réflexion, il convient de le signaler, le théâtre est souvent défini comme l'imitation, sur une scène conventionnelle, d'une histoire jouée par des comédiens devant un public de spectateurs. Il est « *une pratique totalisante* »[70], à la fois texte littéraire et représentation.

Dans le cadre restreint de ce travail, sans vouloir entrer dans la polémique et alimenter le conflit entre ceux qui accordent la primauté au texte au détriment de la représentation théâtrale ou vice-versa, nous porterons notre intérêt en priorité à la littérature dramatique des deux auteurs, le texte apparaissant, de notre point de vue, comme un élément important de toute expérience théâtrale parce qu'il en constitue le matériau de base. Il est au départ du théâtre et accompagne la représentation concrète[71].

[70] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions BELIN, 1996, p. 10.

[71] Il convient néanmoins de préciser qu'il peut y avoir des expériences théâtrales fondées essentiellement sur les gestes et soutenues par une écriture didascalique. Le néo-dramaturge Samuel Beckett l'a montré avec sa pièce *Acte sans parole I* créée le 1er avril 1957 au Royal Court Theater, à Londres et reprise au studio des Champs-Elysées à Paris, au cours du même mois. Cette pièce met en scène un homme en action, qui ne prononce aucune parole. La pièce se résume à la description de ses gestes et à l'exposition des éléments de mise en scène, notamment les signes sonores et visuels tels que l'éclairage, les bruits et le décor.

CHAPITRE PREMIER :

LES SOURCES D'INSPIRATION DES DEUX AUTEURS ET LES FONDEMENTS DE LA RUPTURE

Au moment de la création, en 1972, de la pièce *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota et, en 1997, de *Nègrerrances* de José Pliya, il existait, on le sait déjà, des traditions et des pratiques théâtrales en Afrique noire francophone. Ces traditions et pratiques étaient soit léguées par la colonisation avec son modèle occidental classique, soit issues de la révolution dramaturgique intervenue dans les années 1975-1980 dans la sous-région ouest africaine francophone avec la promotion d'un théâtre identitaire inspiré des traditions orales africaines et en rupture avec le théâtre de type colonial. De même, sur les bords de la Seine à Paris, naissait une nouvelle tendance d'écriture francophone dite de la « migritude ». De par leurs cultures et formations littéraires respectives, Agbota Zinsou et José Pliya ont sans doute été imprégnés de ces formes d'écriture dramatique. Toujours est-il que leurs pièces en portent plus ou moins les marques. Le présent chapitre est consacré au rappel et à l'analyse de ces diverses formes théâtrales préexistantes afin de montrer que, même si elles influencent les pièces des deux dramaturges, celles-ci ne présentent pas moins de spécificités marquantes qui fondent leur originalité. Ainsi, dans un premier temps, nous analyserons les liens éventuels qu'on pourrait établir entre le nouveau théâtre européen des années 50 et le théâtre des deux dramaturges. Ensuite seront évoqués et analysés le poids de l'héritage colonial et les initiatives de renouvellement du théâtre négro-africain au moment de l'émergence du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou dans les années 1970. Enfin, nous aborderons le contexte de la contestation du théâtre identitaire africain,

entre autres par les écrivains de la diaspora dans les années 1990 en Europe, contexte dans lequel s'inscrit la dramaturgie de José Pliya.

I. L'influence du nouveau théâtre européen sur les deux auteurs

Dans les années 50 naît, dans « les théâtres-laboratoires de la rive gauche » à Paris, une expérience théâtrale atypique, initiée par des auteurs comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov et Jean Genet et qui bouleverse la tradition théâtrale classique. Geneviève Serrau, auteur du livre *Histoire « du nouveau théâtre »*[72], évoque ces théâtres-laboratoires dans son ouvrage où elle fait un bilan historique de ce type de dramaturgie et tente de dégager, à travers les œuvres des dramaturges concernés, les courants sensibles dans le théâtre de l'époque. Ce théâtre, qualifié d'avant-gardiste, va influencer durablement non seulement la scène théâtrale européenne mais aussi et surtout certains dramaturges négro-africains francophones, à l'instar de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya qui ont eu, par leur formation, l'opportunité de découvrir ce « nouveau théâtre ». Mais avant d'analyser son articulation avec le théâtre des deux auteurs, il serait intéressant de situer brièvement cette dramaturgie dans son contexte d'émergence et de rappeler ses caractéristiques essentielles.

1. Le contexte d'émergence du nouveau théâtre européen et le rôle des précurseurs

Le nouveau théâtre européen, français en particulier, est né dans le contexte de l'après-guerre dominé par la remise en cause des valeurs fondatrices de la civilisation européenne, principalement dans les domaines du cinéma, de la philosophie, de l'art et de la littérature. En effet, au lendemain de la seconde

[72] Geneviève Serrau, *Histoire « du nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1966, 190 p.

guerre mondiale, au milieu du XX^{ème} siècle, se révèlent, dans les petits théâtres de la rive gauche à Paris, des auteurs dramatiques, Jean Genet, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett et bien d'autres qui vont révolutionner la dramaturgie européenne avec leurs créations.

Le premier dont le public découvre l'existence est Jean Genet avec la mise en scène de sa pièce *Les Bonnes* par Louis Jouvet en 1947. Vont suivre *La Grande et la Petite Manœuvre* d'Arthur Adamov en 1949, *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco en 1950 et *En attendant Godot* de Samuel Beckett en 1953. Cette révolution dramaturgique consacre la naissance du nouveau théâtre, encore appelé le théâtre de l'absurde, le théâtre de la dérision, et qui rassemble sous ces appellations, diverses tendances de créations dramatiques dont la genèse est liée à plusieurs facteurs explicatifs.

Faisant, dans son ouvrage, l'historique du bouleversement intervenu sur la scène théâtrale française de 1880 à nos jours, Marie-Claude Hubert évoque, entre autres raisons, la sortie du théâtre français de son « isolationnisme » pour s'ouvrir à des influences étrangères, notamment les théâtres orientaux (indien, chinois, japonais, indonésien) qui dévoilent à l'Occident le rôle fondamental du corps dans le jeu théâtral, la fragmentation de l'action, le recours au symbole, à l'abstraction ou au rituel, etc.

En outre, l'expressionnisme, mouvement artistique suédois et allemand situé entre 1890 et 1920, et le mouvement symboliste ont joué un rôle déterminant dans la révolution dramaturgique en explorant l'inconscient et l'onirisme au théâtre.

Ainsi certains dramaturges, notamment Alfred Jarry, procèdent au démantèlement du langage, associant les mots par homophonie au détriment du sens. Jarry parodie les formes dramatiques antérieures et tourne en dérision les scènes traditionnelles : les scènes de songe prémonitoire, les scènes macabres, politiques, épiques, guerrières, et les traite sur un mode burlesque en faisant

apparaître sur la scène le personnage de l'anti-héros avec sa pièce *Ubu roi*. Marie-Claude Hubert précise :

> *Cette transformation simultanée de l'espace scénique et du personnage, opérée par Jarry, bouleverse la nature de l'illusion. Le théâtre ne cherche plus à reproduire la réalité, pas plus qu'il ne donne l'image d'un ailleurs de rêve. Il représente crûment la condition humaine de façon burlesque.*[73]

Paul Claudel associe, quant à lui, « l'ancien et le nouveau » pour créer un théâtre fondé sur la puissance du verbe et y intègre le monde comme scène.

A ces deux dramaturges, Jarry et Claudel, qui ont, selon Marie-Claude Hubert, profondément modifié la dramaturgie au premier quart du XX^{ème} siècle vont succéder Antonin Artaud et Bertolt Brecht, qui seront de grands théoriciens et précurseurs du nouveau théâtre. Artaud, avec son théâtre de la cruauté[74], remet en cause la dramaturgie occidentale qui met l'accent sur le dialogue, en inventant un langage spécifiquement théâtral, destiné au sens et indépendant de la parole, un langage créé par d'autres signes : la musique, la danse, la pantomime et même le décor. Artaud pense que le théâtre ne relève pas de la psychologie mais plutôt du domaine physique et de l'art plastique. Ce qui l'amène à la démystification du discours théâtral traditionnel et à la recherche de l'action poussée à son extrême. Il estime que la vraie pièce de théâtre doit bouleverser l'immobilisme mental, libérer le subconscient comprimé et pousser à une sorte de révolte virtuelle. Bertolt Brecht, pour sa part, va inventer le théâtre épique fondé sur la technique de la distanciation.

En définitive, le théâtre occidental du XX^{ème} siècle puise des éléments dans l'ensemble des tendances artistiques développées depuis l'Antiquité pour inventer de nouvelles formes dramatiques qui rompent avec la dramaturgie classique.

---

[73] Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin Editeur, 1988, p. 144.

[74] Antonin Artaud a exposé sa théorie sur le théâtre de la cruauté dans son livre intitulé *Le théâtre et son double*, Paris, Idées/Gallimard, 1964, 251 p.

2. La rupture avec le théâtre classique : une nouvelle esthétique

Cette nouvelle dramaturgie, qui remet en cause le théâtre classique se caractérise par le renouveau de la mise en scène, la production de textes et des thèmes qui bouleversent le jeu psychologisant de la dramaturgie traditionnelle ou classique, créant ainsi un nouveau type de théâtre en rupture avec le théâtre de boulevard, le théâtre populaire puis avec le drame bourgeois conformiste. Autrement dit, le nouveau théâtre français est un théâtre de contestation de l'esthétique théâtrale classique traditionnelle[75] et du drame romantique. Au discours politique et psychologisant de toute la tradition théâtrale qui l'a précédé, il oppose l'incohérence, l'absurdité et la dérision du langage, empêchant toute communication.

Ce théâtre accorde, au plan esthétique, une attention plus accrue à la mise en scène tandis que le texte est relégué au second plan. On note alors, à travers les textes, de nombreuses didascalies, contrairement aux pièces classiques. Le texte lui-même est souvent dénué de message politique, idéologique et d'empreinte morale. Ce qui donne des thèmes absurdes comme dans *En attendant Godot*[76] de Samuel Beckett.

Sous l'influence de Jarry et des surréalistes, nourris de Freud et marqués par les expressionnistes, les dramaturges du nouveau théâtre créent ainsi des personnages en quête d'identité, « *victimes de fantasmagories, d'hallucinations qui les coupent du monde, des héros prisonniers du langage, enfermés dans le*

[75] Il faut le rappeler, le théâtre classique comportait deux pôles : politique et psychologique. Le pôle politique concerne surtout la tragédie centrée sur les thèmes politiques et la célébration des pouvoirs forts, notamment la monarchie à travers l'histoire des rois et des princes. Le pôle psychologique, remarquable à travers ses genres de prédilection que sont la tragédie, la comédie et le drame, développe l'analyse des sentiments, la psychologie des personnages. C'est ce qui fait du théâtre classique un théâtre d'identification à deux niveaux, celui de la relation entre le personnage et l'acteur souvent confondus dans l'imaginaire du spectateur, et celui de la société qui se retrouve, grâce à l'analyse des sentiments humains et des problèmes abordés, à travers les pièces mises en scène. Les tragédies de Pierre Corneille et de Jean Racine ainsi que les drames de Jean Giraudoux sont assez illustratifs de ce rapport d'identification.

[76] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions du Minuit, 1952, 134 p.

labyrinthe de la parole »[77]. Ils remettent en cause l'unité de la personne ainsi que l'efficacité du langage et donnent au monologue, lieu où le personnage exprime sa solitude extrême, la fonction de symboliser une double impossibilité du héros : se saisir lui-même et communiquer avec ses semblables.

L'un des procédés de composition de ce nouveau théâtre est la distanciation, technique liée au départ à la dramaturgie de Bertolt Brecht[78].

3. Le théâtre de la distanciation de Bertolt Brecht

Fustigeant violemment le théâtre aristotélicien, le dramaturge et théoricien Bertolt Brecht critique le théâtre réaliste et illusionniste. Pour lui, l'art dramatique doit être un moyen de transformer la société, un instrument politique à même de faire réfléchir le public, de le mobiliser et de l'entraîner dans le mouvement social. Il veut alors détruire l'illusion théâtrale qui hypnotise le public, l'amène à s'identifier au héros et endort son esprit critique en lui faisant croire à la réalité des événements représentés. A cet effet, Brecht crée ce qu'il appelle des « drames épiques » qui s'opposent aux drames narratifs. Ce théâtre épique se fonde sur la distanciation, – notion que Brecht a empruntée, selon Catherine Naugrette[79], aux formalistes russes, notamment au romancier et théoricien Viktor Chlovski dans *L'Art comme procédé* (1917) – et rappelle sans cesse au spectateur qu'il assiste à une représentation théâtrale.

En effet, la distanciation, du point de vue de la réception, désigne l'effet produit sur le spectateur et s'oppose à l'identification de l'acteur à son personnage et induit un effet d'étrangeté, en utilisant divers procédés de recul, particulièrement l'adresse au spectateur, la référence directe à un problème social, les changements à vue, la fable qui raconte deux histoires : l'une concrète

[77] Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, op. cit. p. 155.
[78] Bertolt Brecht, de nationalité allemande, est né en 1898. Poète, essayiste et dramaturge, il a fondé son théâtre sur l'analyse marxiste et la distanciation, une technique de création dramatique qui détruit l'illusion et amène le spectateur à adopter une attitude critique.
[79] Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 225.

et l'autre abstraite. A travers son jeu, l'acteur n'incarne pas son personnage mais le montre en le tenant à distance.

Dans son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht précise que « *l'effet de distanciation transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique* » [80]. Il empêche le public-spectateur de succomber à l'illusion inhérente à la présentation d'une pièce théâtrale, en le tenant à distance de ce qui se produit sur la scène.

La technique de la distanciation consiste également à utiliser un plateau nu et un dispositif scénique apparent, à juxtaposer des scènes courtes mêlées d'interventions extérieures. Tout est ainsi mis en œuvre pour que le public, grâce notamment au *"Verfremdungseffekt*" ("effet de distanciation"), se démarque de la représentation théâtrale et soit capable d'y porter un jugement rationnel.

4. Sénouvo Agbota Zinsou et l'initiative d'Alain Ricard

Nous le verrons dans la suite de ce travail, l'influence de ce procédé dramatique propre au nouveau théâtre français est manifeste dans la plupart des créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou, notamment dans la pièce *On joue la comédie* où l'auteur s'emploie, grâce à divers procédés de distanciation, à détruire l'illusion propre à l'esthétique théâtrale classique.

Si l'auteur avoue avoir « *beaucoup lu Brecht* » et qu'il lui a *« emprunté certaines techniques* »[81], l'influence du dramaturge allemand tire son origine de l'initiative d'Alain Ricard qui a inscrit la distanciation au programme de ses cours à l'université de Lomé au moment où Agbota Zinsou y étudiait.

Dans un article intitulé « Théâtre africain à Bayreuth : Sénouvo Agbota Zinsou » et publié dans la revue de littérature comparée *L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures*, János Riesz renchérit sur cette question d'influence de Brecht

[80] Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p.42.
[81] « Entretien avec Sénouvo Agbota Zinsou, auteur togolais », propos recueillis par Denyse de Saivre, in *Recherche, pédagogie et culture*, n°57, avril-mai-juin 1982, Vol IX, p. 75.

sur le théâtre d'Agbota Zinsou et confirme que ce dernier a suivi des cours d'Alain Ricard sur l'auteur allemand alors qu'il était étudiant à Lomé. Ces enseignements reçus sur la théorie de la distanciation, précise-t-il, a amené *« Zinsou à jouer ses pièces avec moins d'identification »*.[82]

Cet avis est corroboré par le témoignage de Bienvenu Koudjo, l'un des condisciples de Sénouvo Agbota Zinsou. Selon lui, Alain Ricard, alors enseignant à l'Université de Lomé dans les années 1968-1970, avait introduit les notions de distanciation de Brecht et du théâtre d'Antonin Artaud dans ses cours. Le professeur encourageait également ses étudiants à faire des travaux de recherche sur les formes de théâtre traditionnel en Afrique et au Togo tout particulièrement. « *Zinsou a fait des recherches sur le concert-party togolais et ses résultats ont été reçus avec enthousiasme par Alain Ricard »*[83] qui a consacré, par la suite, des travaux de recherche et même un film intitulé « *Agbenoxevi* »[84] à cette forme du théâtre populaire togolais.

Le dramaturge lui-même retrace dans un article-témoignage intitulé « *Le témoin d'Agbenoxevi* »[85] et publié dans un livre en hommage à Alain Ricard, son itinéraire littéraire et artistique depuis sa rencontre avec l'enseignant français en 1968-69 et les influences de ses cours en Lettres Modernes sur ses œuvres et représentations :

> *En 1968,* rapporte-t-il, *alors en première année de Lettres Modernes à l'université du Bénin (Lomé), j'étais membre-fondateur de cette troupe d'étudiants (Les Etoiles Noires) dont je deviendrai président en 1970. [...]*
> *"Les Étoiles Noires" répétaient dans l'un des bâtiments de l'université, non loin du camp militaire qui abritera plus tard le lycée du 2 Février. On avait invité le professeur Ricard à l'une*

[82] János Riesz, « Théâtre africain à Bayreuth : Sénouvo Agbota Zinsou » in *L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures*, octobre-décembre 2011, Quatre-vingt-cinquième année, p. 498.
[83] Témoignage de Bienvenu Koudjo recueilli par nous-même le 25 mars 2015. Il faut préciser que l'initiative de Ricard a également eu un impact sur Koudjo dont les travaux de recherche pour l'obtention du doctorat du troisième cycle ont été consacrés aux formes traditionnelles d'expression dramatique au Dahomey (Bénin) sous le titre, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey* (Université de Paris III, 1976).
[84] Le titre du film renvoie à une pièce de concert-party de la troupe Happy Star Concert Band jouée dans les années 70 à Lomé.
[85] Sénouvo Agbota Zinsou, « Le témoin d'Agbenoxevi », in *Les littératures africaines. Textes et terrains (Hommage à Alain Ricard)*, sous la direction de Virginia Coulon et Xavier Garnier, Paris, Editions KARTHALA, 2011, pp.109-123.

> *de nos répétitions. Remarque principale à la fin, et certainement l'une de mes premières leçons de mise en scène : « Pourquoi n'utilisez-vous pas assez l'espace? » La salle où on répétait était assez vaste pour permettre cette utilisation de l'espace, en effet.*
> *Alain Ricard avait inscrit au programme de Littérature comparée Wole Soyinka, Peter Weiss, Leroy Jones et surtout Brecht et sa technique de la distanciation. Il avait remarqué à la répétition que je jouais le roi Albouri très identifié, son drame de devoir quitter sa capitale et son trône momentanément afin d'organiser la résistance contre l'envahisseur blanc, très sérieusement; Ricard me l'avait fait remarquer, sur un ton que je croyais être celui d'une critique subtile. J'avais en tout cas compris que ce n'était pas de son goût, alors que pour mes camarades comme pour le public, j'étais un Albouri très convaincant. C'était normal, puisque j'épousais la cause d'Albouri, totalement. D'ailleurs, le registre de la pièce était tel que, si j'avais joué distancié, j'aurais donné l'impression de me moquer d'Albouri et même de tous les anciens rois africains que l'on voulait réhabiliter. Cela ne m'avait pas empêché de réfléchir sur ce que Ricard m'avait dit de mon jeu. La question que je me posais était: comment user de la distanciation à l'égard d'un personnage sans s'en moquer, sans détruire son prestige?...*[86]

De ces différents témoignages, se dégage le constat que l'initiative de Ricard, ses cours et l'intérêt qu'il a porté au concert-party ont, sans doute, motivé et encouragé Agbota Zinsou à s'inspirer de ce genre de théâtral oral populaire pour créer sa pièce *On joue la comédie*. Plus précisément, c'est la recherche de réponse, sous l'impulsion d'Alain Ricard, à cette question technique fondamentale de mise en scène et de jeu d'acteur – *comment user de la distanciation à l'égard d'un personnage sans s'en moquer, sans détruire son prestige?* – qui a conduit le dramaturge Zinsou à puiser des éléments dans sa culture et à s'engager sur la voie de la rupture.

L'influence des enseignements de Ricard et, par ricochet, celle du théâtre de la distanciation que semble revendiquer Agbota Zinsou, se remarque de même chez José Pliya dont l'écriture dramatique présente des similitudes avec celle des précurseurs du nouveau théâtre et celle des néo-dramaturges.

[86] Sénouvo Agbota Zinsou, « Le témoin d'*Agbenoxevi* », in op. cit., pp. 111-112.

5. José Pliya et les néo-dramaturges

L'œuvre théâtrale de José Pliya entretient des liens de convergence avec celle des néo-dramaturges en ce sens que l'auteur développe, dans ses pièces, comme on le constatera dans la suite de l'étude, certains de leurs thèmes de prédilection. Tout comme Agbota Zinsou, il exploite les techniques propres au nouveau théâtre comme le procédé du théâtre dans le théâtre qui le rapproche de Luigi Pirandello, de Bertolt Brecht, d'Eugène Ionesco ou de Jean Genet. En outre, le théâtre de José Pliya présente des similitudes avec le théâtre de l'absurde par la présence marquée du fantastique, des non-dits et des fantômes qui traversent tout son univers dramatique. De même que les auteurs de l'absurde, il essaie de subvertir les catégories dramatiques telles que l'action, le personnage, l'espace-temps et désarticule le langage théâtral.

Le dramaturge béninois ne nie pas les influences subies et affirme dans une interview réalisée par Sylvie Chalaye :

> *Je n'ai pas eu de rapport conflictuel avec les écritures précédentes. J'ai au contraire littéralement intégré les autres écritures. J'ai beaucoup procédé par mimétisme. Il y a des auteurs que j'admire et je me suis dit : je vais faire "comme" plutôt que "contre". Pour* ***Concours de circonstances****, Pirandello a été mon modèle. Ce n'était pas une imitation stylistique ou linguistique, c'était une imitation thématique. Ce qui me fascinait chez Pirandello, c'est cette manière de faire intervenir les fantômes au théâtre [...] Les auteurs me nourrissent beaucoup, notamment Claudel, Racine, Koltès, que j'admire particulièrement à cause de leur travail sur la langue*[87].

De plus, dans son livre-interview réalisé par Emile Lansman, le dramaturge béninois revient sur les sources d'inspiration qui nourrissent son œuvre et précise que son écriture doit beaucoup à sa rencontre avec celle de Maeterlinck. « *Dans mon parcours littéraire,* indique-t-il, *le symbolisme m'a*

[87] « José Pliya, un écrivain du Tout-Monde », interview réalisée par Sylvie Chalaye, op. cit.

profondément marqué. Mallarmé, Maeterlinck et toute cette école, la notion de l'invisible, de tout ce qui se dit au-delà des mots »[88].

La rencontre du dramaturge béninois avec ces grands noms de la littérature et du théâtre et leur influence sur son œuvre s'expliquent non seulement par sa formation de littéraire mais également par sa culture livresque favorisée depuis son jeune âge par son père Jean Pliya, passionné de littérature et dramaturge de renom. Selon les témoignages du fils, le père Jean Pliya a transmis à ses enfants le goût de la littérature et des livres en mettant très tôt sa bibliothèque à leur disposition.

> *La littérature était partout dans mon enfance et mon adolescence. Avec un père pour qui le livre est sacré, on est forcément entouré de livres, partout, à tous les étages. […] Un jour mon père me dit : "Je vois que tu aimes lire. Tiens, prends et lis ça." C'était* ***Le dernier des justes*** *d'André Schwarz-Bart. J'étais en cinquième… Cette lecture a généré un avant et un après. Le livre m'a transpercé en m'ouvrant des horizons insoupçonnés, y compris sur le plan de la langue* [89].

La fascination exercée sur José Pliya par ce livre est telle que son père l'encourage désormais à en lire d'autres. Ces lectures forgent la personnalité du jeune Pliya et le conduisent logiquement vers l'écriture qui en porte les réminiscences.

On s'en aperçoit, l'influence des écritures dramatiques occidentales antérieures ou contemporaines est patente chez José Pliya tout comme chez Sénouvo Agbota Zinsou. Toutefois, si, de par leur formation, les deux auteurs ont été en contact avec le nouveau théâtre dont les caractéristiques essentielles marquent leurs pièces, celles-ci s'inscrivent dans des contextes d'émergence différents.

[88] José Pliya, *Ecrire sur le fil ténu des frontières*, Entretien avec Emile Lansman, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, 2011, p. 32.
[89] José Pliya, op. cit., pp. 14-15.

II. Le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et la dramaturgie négro-africaine francophone des années 1970 à 1980

Le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus, est né dans le contexte des années 1970 marqué par la prédominance du théâtre de type occidental sous ses divers aspects, notamment celui de la conception classique du statut du personnage dramatique et du comédien portée par une esthétique de l'identification et de l'illusion théâtrales.

1. L'héritage colonial et l'esthétique de l'identification

On le sait, le théâtre négro-africain d'expression française est un legs de la rencontre culturelle favorisée par le contact colonial entre l'Afrique et l'Occident. Mais quel visage présente cet héritage ?

1.1. L'héritage colonial

L'expression « théâtre de type colonial » que nous allons utiliser dans le cadre de ce travail se rapporte au théâtre hérité du contact colonial entre l'Afrique et l'Occident et pratiqué dans les colonies françaises pendant la colonisation et même après les indépendances africaines, surtout au cours de la première décennie. D'éminents théâtrologues et spécialistes de la littérature ont déjà retracé, à travers diverses études, les origines et l'évolution du théâtre négro-africain d'expression française. Nous pensons qu'il est inutile d'y revenir. Nous voulons juste évoquer, ici, l'héritage qu'en a gardé le théâtre de la première décennie des indépendances africaines jusqu'à l'émergence du théâtre d'Agbota Zinsou.

Des sources historiques indiquent que les premières expériences de dramatisation moderne, en Afrique noire francophone, ont été tentées à l'Ecole Primaire Supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire puis à l'Ecole Normale William Ponty du Sénégal et étaient calquées sur le modèle occidental avec des

sujets centrés sur l'histoire et les coutumes traditionnelles. Après les indépendances africaines de 1960, ce legs colonial va continuer de peser sur les activités et créations dramatiques pendant une décennie et même bien au-delà. Et même si le nouveau contexte politique libère l'expression dramatique des velléités de censure de l'administration coloniale, le théâtre négro-africain reste influencé, dans son expression et dans sa technique, par l'Occident. Les diverses initiatives prises par l'ancienne Métropole, les acteurs et animateurs de troupes nationales et les nouvelles autorités politiques africaines elles-mêmes pour encourager l'expression dramatique et relancer les activités théâtrales dans les Etats nouvellement créés, s'inscrivent toutes dans l'esprit de William Ponty et dans la perspective de la maîtrise de la création dramatique à l'occidentale. Ainsi par exemple, en 1959, bien que les autorités ivoiriennes aient créé l'Ecole nationale d'art dramatique pour l'enseignement et la promotion de « *la recherche et la conservation du patrimoine musical, chorégraphique et théâtral du passé et du présent éburnéen* »[90], cette école se révèle bien vite, selon Pierre Médéhouègnon, un instrument de formation de comédiens de type occidental plutôt que des acteurs du renouveau du théâtre en Côte d'Ivoire.

Au Togo de Sénouvo Agbota Zinsou, la première décennie de l'indépendance a été également dominée par les créations inspirées de l'esprit de Ponty et des centres culturels, notamment avec le Groupement Théâtral et Folklorique du Togo (G.T.F.T.) dont les activités étaient centrées sur la reprise des pièces européennes et sur les spectacles folkloriques. De même, dans le Dahomey de 1960 à 1970, l'essentiel des activités théâtrales était, semble-t-il, organisé dans l'esprit de l'héritage colonial avec des troupes comme l'Ensemble Folklorique National ou la Troupe Théâtrale et Folklorique d'Ekpè. Leur dénomination semble trahir leurs choix esthétiques et leur ambition de poursuivre l'héritage colonial de Ponty puisqu'ils élisent

[90] Arrêté n°2581 du 2 novembre 1959, du Ministre de l'Education Nationale, portant création en Côte d'Ivoire d'une école nationale d'art dramatique, Titre premier, article premier, cité par Pierre Médéhouègnon, op. cit. p. 40.

> *au rang de théâtre les représentations sur une scène à l'italienne de pièces occidentales ou composées sur le modèle occidental et (traitent) de "folklores" à faire valoir les rites et les formes de dramatisation populaires puisés dans leurs terroirs respectifs*[91].

Mais, il faut le souligner, ces troupes folkloriques à vocation de ballets plutôt que de théâtre à proprement parler, utilisent l'espace scénique classique pour montrer des aspects de la culture traditionnelle en adaptant à la scène des rites, chants et danses de l'Afrique traditionnelle aux fins de réhabilitation et de valorisation contrairement au théâtre de William Ponty qui, sous l'emprise de l'idéologie coloniale, était beaucoup plus porté à mettre en évidence les traits, supposés négatifs, des cultures et traditions africaines.

En outre, sur financement de l'Association pour le Développement des Echanges Artistiques et Culturels (A.D.E.A.C.), créée en 1963 au Secrétariat d'Etat aux Affaires Etrangères à Paris, des compagnies et des dramaturges français célèbres ont entrepris des tournées en Afrique francophone pour montrer « l'art de la représentation théâtrale aux Africains ». Cette formation ne pouvait logiquement se faire qu'en référence au théâtre occidental qu'ils maîtrisaient le mieux et dont ils enseignaient les techniques aux Africains. On comprend alors qu'il y ait eu une prédominance du mimétisme occidental et du folklore dans l'ensemble des spectacles donnés par les troupes des nouveaux Etats africains francophones entre 1960 et 1970.

Lorsqu'on analyse la situation du théâtre écrit, on s'aperçoit qu'elle n'est pas très différente des spectacles produits au cours de cette période et même au-delà. Aussi, tout naturellement, les pièces théâtrales créées au lendemain des indépendances par les dramaturges francophones de la première génération, à

[91] Pierre Médéhouègnon, op. cit., p. 50.

l'instar de Jean Pliya[92], Charles Nokan[93] ou Bernard Dadié[94], épousent-elles les canons esthétiques du théâtre occidental en respectant, par exemple dans leur composition, la structuration de l'action en actes et scènes ou tableaux, le schéma d'intrigue classique.

De surcroît, le choix fait par certains de ces auteurs de sujets inspirés pour la plupart du fonds historique africain rappelle étrangement la prédilection de certains poètes dramatiques du XVII^{ème} siècle français pour des sujets inspirés des fables et mythes gréco-romains[95].

Cependant, à partir de 1966, après le festival des Arts nègres à Dakar, le théâtre négro-africain francophone s'oriente vers l'exploitation nationaliste et militante de l'histoire et des coutumes ancestrales comme source de la création dramatique. On assiste donc à la naissance et à la promotion d'un théâtre politique engagé avec de nouvelles thématiques dont la critique anticoloniale, la réhabilitation des grandes figures historiques, etc.

Faisant le bilan des représentations théâtrales en Afrique des indépendances aux années 90, Jean-Pierre Guingané affirme :

> *On peut considérer cette première décennie des indépendances comme un grand moment de théâtre car, pour une fois, auteurs, metteurs en scène et tenants du pouvoir épousaient totalement le même point de vue. Ils s'entendaient pour dénoncer la colonisation, fustiger ses méfaits, et glorifier les héros qui s'y étaient opposés sans oublier de magnifier tous les rois du passé dont à tort ou à raison, le colonisateur avait essayé de ternir la*

[92] Ecrivain béninois, Jean Pliya est l'auteur des pièces *Kondo le Requin* créée en 1964 (Prix de littérature d'Afrique noire en 1967 et 2ème Prix du Concours théâtral interafricain, la même année) et *La secrétaire particulière*, Cotonou, Librairie Notre Dame, 1970.

[93] Charles Nokan, de nationalité ivoirienne, a écrit *Les malheurs de Tchakô*, publiée aux Editions Honfleur, P.J Oswald (Collection théâtre africain) en 1968, 98 p.

[94] Bernard Binlin Dadié, écrivain ivoirien, est l'auteur de la pièce *Béatrice du Congo*, publiée à Paris aux Editions Présence Africaine en 1970.

[95] On se souvient que parmi les règles du théâtre classique, figurait l'imitation des auteurs de l'Antiquité. Cette règle était fondée sur l'idée que l'Antiquité grecque et romaine avait définitivement atteint la perfection artistique. Aussi, certains auteurs classiques comme Jean Racine avaient fait le choix de revisiter, dans leurs pièces tragiques surtout, des sujets inspirés de l'Antiquité gréco-latine. Mais cette règle sera réfutée par un groupe d'auteurs au point de susciter à la fin du XVII^{ème} siècle une controverse qui oppose les « Anciens » menés par Nicolas Boileau aux « Modernes » représentés par Charles Perrault. Ces derniers estiment, quant à eux, qu'il faut innover et pensent que la création artistique de l'époque peut rivaliser avec le passé. C'est ce qu'on a appelé « La querelle des Anciens et des Modernes ».

réputation. Chaque pays connut ses grandes pièces historiques[96].

De nouveaux dramaturges émergent ainsi et s'inspirent du passé de leurs pays ou de celui du continent pour « *en exhumer et célébrer les figures politiques et militaires ayant marqué leur temps soit par la grandeur de leur règne, soit par la résistance à la pénétration coloniale* »[97].

C'est dans cette logique que s'inscrit le dramaturge Jean Pliya dont la pièce *Kondo le Requin*, première pièce anticoloniale de l'histoire du théâtre du Bénin, a été jouée en 1966 par Les Cerveaux Noirs, un Ensemble théâtral scolaire de l'ancien Dahomey. La représentation faite par Les Cerveaux Noirs célèbre de façon épique le patriotisme du roi Gbêhanzin, monarque du royaume du Danxomė engagé dans une guerre de défense de son royaume contre les attaques des forces coloniales françaises. De même, Bernard Zadi Zaourou crée, en 1969, *Les Sofas*, une tragédie qui met en scène la résistance anticoloniale de l'Almany Samory Touré.

Engagés dans la même tendance de réhabilitation, d'autres dramaturges s'intéressent, quant à eux, à la culture africaine et montrent sur la scène les questions de conflits de culture et de générations. C'est dans cette tendance que se situe par exemple la pièce intitulée *De la chaire au trône* de l'Ivoirien Amadou Koné.

De même, les pièces créées entre 1967 et 1972 et primées au Concours Théâtral Interafricain étaient centrées sur l'histoire, les légendes et les coutumes traditionnelles africaines mais orientées vers une vision de réhabilitation du passé et de réflexion « décolonisée » sur la place des traditions ancestrales dans les sociétés de l'Afrique moderne en mutation.

[96] Jean-Pierre Guingané, « De Ponty à Sony : représentations théâtrales en Afrique », in *Théâtre/Théâtres, Notre Librairie* n°102, juillet-août 1990, p. 6.
[97] Pierre Médéhouègnon, op. cit, p. 48.

Mais, en dépit de cette nouvelle orientation thématique du théâtre négro-africain francophone après les indépendances, les auteurs de cette génération restent plus ou moins fidèles à l'esthétique classique identificatrice entre le personnage et le comédien et entre le comédien et public-spectateur.

1.2. Le personnage et l'esthétique de l'identification

La caractéristique essentielle du texte théâtral est l'utilisation ou la mise en espace de personnages figurés sur une scène par des êtres humains appelés acteurs ou comédiens[98]. Dans la conception littéraire classique comme moderne, le personnage est un être imaginaire, « *une créature d'encre et de papier* »[99] fait de mots, qui n'a ni existence physique ni réelle et dont le destin est déterminé, dès l'ébauche de l'œuvre littéraire, par l'auteur-créateur. C'est seulement lorsqu'il est mis en scène, incarné, joué ou interprété par un acteur, que le personnage de théâtre acquiert le pouvoir de se matérialiser ainsi que le souligne Robert Abirached : « à *la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire* »[100].

Les deux notions de personnage et d'acteur, sont d'autant plus importantes que Platon indique que le poète dramatique ne s'exprime qu'à travers « *le discours de ses personnages, lui-même médiatisé par la voix* – et, nous ajoutons, le corps – *de l'acteur* »[101]. De plus, l'Abbé d'Aubignac, l'un des plus grands théoriciens du théâtre classique, écrit en 1657 que, dans le poème dramatique, le poète doit s'expliquer par la bouche des acteurs et ne peut y employer d'autres moyens.

---

[98] Même si les termes d'acteur et de comédien font généralement référence à une même personne, on peut distinguer l'acteur qui, représentant sur scène un personnage, remplit ainsi une fonction dramaturgique, du comédien, personne sociale qui fait – ou tente de faire – de la représentation des personnages au théâtre son métier. (Cf. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin).
[99] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 8.
[100] Robert Abirached, op.cit., p. 9.
[101] Platon, *La République* (Livre III) cité par Marie-Claude Hubert, in *Le théâtre*, Paris, Armand Colin Editeur, 1988, p. 7.

Comme on le voit, les notions de personnage et d'acteur sont intimement liées et indissociables puisque le second figure le rôle du premier sur la scène et que le premier ne sort de son immatérialité que lorsque l'acteur s'en saisit pour le faire découvrir aux spectateurs. C'est lui qui, par son jeu et son expression dramatique, révèle non seulement le personnage en lui donnant corps et vie, mais encore le discours ainsi que les « *intentions les plus secrètes du poète* »[102]. De ce fait, l'acteur devient un lien vivant entre le texte de l'auteur, les directives de jeu du metteur en scène et le regard et l'écoute du spectateur.

Dans l'esthétique théâtrale classique héritée de la colonisation, les rapports entre le comédien et le personnage et entre le personnage et le public-spectateur sont ceux d'identification à la vie réelle, c'est-à-dire que le personnage s'incarne dans le comédien qui crée l'illusion d'être cette créature factice. De même, le public vit l'action représentée comme s'il était à la place de l'acteur ou du personnage qui s'anime et agit à travers lui. En effet, l'identification se définit comme « *un processus du spectateur qui s'imagine être le personnage représenté ou de l'acteur qui entre totalement dans la peau de son personnage* »[103].

Cette esthétique de l'identification induit une typification du personnage perçu selon les types sociaux (psychologique, idéologique, politique, culturel, etc.) que le comédien doit s'efforcer de représenter le plus fidèlement possible sur la scène, donnant, par-là, la vie à cet être immatériel. Est alors considéré comme le meilleur comédien, l'acteur qui parvient à se dématérialiser, à cesser d'exister le temps d'une représentation théâtrale pour laisser vivre pleinement son personnage. D'où l'habitude prise par les metteurs en scène du théâtre classique de distribuer les rôles selon la ressemblance de la personnalité du personnage avec le caractère des comédiens.

[102] Hegel, *Esthétique*, (traduction de S. Jankélevitch), Paris, Aubier-Montaigne, 1965, cité par Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, p. 129.
[103] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 166.

Dès sa naissance, le théâtre négro-africain d'expression française a été marqué par cette conception classique des rapports entre le personnage et le comédien, entre le public et le personnage représenté qui s'est même poursuivie jusqu'après les indépendances. Ainsi, la plupart des pièces produites au cours de la période coloniale et postcoloniale mettent en scène des personnages qui induisent le rapport d'identification avec les acteurs qui les incarnent. Ces productions dramatiques créent l'illusion théâtrale chez le spectateur qui s'identifie à son tour à l'acteur et se reconnaît à travers l'histoire jouée.

Barthélemy Kotchy estime à cet effet que le théâtre, et surtout le théâtre africain, est un art de la participation, « *de la communion totale sans distanciation aucune entre le public et les acteurs* »[104], la pièce se jouant devant un public d'hommes et de femmes unis dans une même vision, dans le fait d'être ensemble témoins du spectacle qui se déroule sur la scène. Le théâtre étant le fait du public, il doit répondre à ses préoccupations, constituer le reflet de son univers et traduire ses conceptions philosophiques, économiques, sa vision du monde, etc. même si, dans le théâtre africain moderne, plusieurs obstacles, tels que la disposition spatiale de la scène par rapport au public ou les barrières linguistiques, font échec à la pleine identification par le public africain.

Si les pièces des premiers dramaturges africains ont pu rencontrer le goût du public et connaître autant de succès à leurs représentations, à l'instar de *Sokamé*[105] des élèves dahoméens de William Ponty ou de *Kondo le Requin* du dramaturge Jean Pliya, c'est sans doute, entre autres raisons, et en dehors de cas patents d'échec, parce que les acteurs ont réussi à incarner au mieux leurs personnages et à transmettre leurs émotions aux spectateurs.

[104] Barthélémy Kotchy, « Théâtre et public », Actes du colloque d'Abidjan, op. cit. p. 175.
[105] *Sokamé* est une composition théâtrale des élèves dahoméens de l'Ecole normale William Ponty du Sénégal, inspirée d'un conte traditionnel sur le sujet du Mythe du dieu d'eau. Elle a été jouée pour la première fois en 1937 à la fête d'arts indigènes de Dakar avant d'être représentée, la même année, au Théâtre des Champs-Elysées à l'occasion de l'Exposition Internationale de Paris.

En outre, la plupart des représentations théâtrales africaines francophones des deux premières décennies des indépendances sont fondées sur des textes que les acteurs sur la scène doivent dire devant un public, à l'exclusion de toute improvisation, en essayant de ressentir et de faire ressentir au public les émotions du personnage incarné. L'acteur n'a ainsi plus aucune prise sur la représentation théâtrale et efface son identité derrière celle du personnage conçu le plus souvent comme un héros traditionnel au destin extraordinaire ou menant des actions d'éclat. On peut citer l'exemple de la figure du roi Gbêhanzin, en lutte héroïque contre l'envahisseur français, dans *Kondo le Requin* comme l'un des prototypes de ce type de personnage.

Cependant, à partir des années 1970, le théâtre de type colonial dont nous venons de présenter un bref aperçu historique, ainsi que l'esthétique de l'identification et de l'illusion théâtrale qui l'accompagne vont être remis en cause à la suite du colloque d'Abidjan.

2. La genèse de la rupture : les premières tentatives, le rôle du colloque d'Abidjan (1970) et l'initiative de Sénouvo Agbota Zinsou

Le théâtre négro-africain d'expression française a été marqué, à partir de 1970, par deux initiatives déterminantes dans l'apparition des ruptures et dans son orientation vers de nouvelles esthétiques : d'une part, l'organisation en 1970 à Abidjan du colloque-bilan sur la création dramatique africaine, de l'autre, l'initiative du jeune dramaturge togolais de l'époque, Sénouvo Agbota Zinsou, qui publie en 1972 sa pièce de renouvellement esthétique, *On joue la comédie*.

2.1. Le colloque d'Abidjan 1970 : un tournant décisif dans la création dramatique négro-africaine

Le théâtre négro-africain francophone colonial et postcolonial, nous l'avons vu, est tributaire de l'esthétique théâtrale et de la scénographie classiques occidentales. Mais au fil des ans, les spécialistes du genre ont fini par se lasser de ce mimétisme qui ne valorisait pas assez les modes d'expression et de création propres aux peuples africains.

Certes, un groupe d'intellectuels sénégalais avait reproché dès 1965, à Jacques Scherer[106], alors professeur à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et souvent président du jury du Concours théâtral interafricain, lors d'une tournée en Afrique, d'entraver, par son action, l'expression de leur originalité. De même, en 1966, les participants au Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar ont insisté sur la nécessité de recourir à l'histoire et aux coutumes ancestrales comme source du théâtre africain et sur celle de faire apparaître dans ce théâtre une nouvelle scénographie. Mais il faut attendre les années 1970 pour voir s'opérer les véritables mutations dans le théâtre négro-africain francophone, après une rencontre scientifique tenue à Abidjan.

En effet, en 1970, du 15 au 29 avril, l'Ecole des Lettres et Sciences Humaines de l'Université d'Abidjan a organisé un colloque international sur le thème « le théâtre africain ». Cette rencontre a réuni des hommes de culture africains et occidentaux, spécialistes des questions africaines, venus d'Afrique et d'Europe, autour des enseignants, chercheurs et étudiants de l'Université d'Abidjan, ainsi que des professionnels des métiers du théâtre (chanteurs,

[106] Pierre Médéhouègnon rapporte, dans son livre déjà cité, que dans le but de relancer les activités dramatiques dans les pays africains au cours de la première décennie des indépendances, l'ancienne Métropole a créé en 1963, au Secrétariat d'Etat aux Affaires Etrangères à Paris, l'Association pour le Développement des Echanges Artistiques et Culturels (ADEAC), qui finance, entre autres, « *des voyages et des séjours de formation à l'art dramatique de quelques Africains et surtout, plusieurs missions d'experts français chargés de l'animation théâtrale dans les villes africaines francophones par des conférences, des colloques et toutes sortes de débats* ». Dans ce cadre, Jacques Scherer, professeur à la Sorbonne et spécialiste des études théâtrales, a effectué, du 17 novembre 1965 au 3 février 1966, dans une dizaine de pays africains, une tournée au cours de laquelle il a animé des conférences sur le théâtre français de l'époque et des colloques sur la création dramatique en Afrique.

danseurs et conteurs). Ce colloque visait à faire réfléchir sur les nouvelles voies de la création théâtrale en Afrique, notamment celles de la « recherche », afin de participer à la renaissance culturelle du continent comme le souligne Barthélémy Kotchy dans son discours d'ouverture de la rencontre[107].

Durant deux semaines, les participants à cette rencontre scientifique ont découvert la force de créativité de la « vieille Afrique » et ses richesses culturelles, à travers diverses communications regroupées autour de cinq principaux axes : « la genèse du théâtre négro-africain », « les sources d'inspiration », « la théâtralité », « l'impact sur le public » et l'« universalité du théâtre négro-africain », ainsi qu'à travers des démonstrations de jeux scéniques par des groupes de spectacles dramatiques traditionnels ivoiriens, invités à cet effet.

Les travaux ont ainsi révélé maintes caractéristiques distinctives de la scène et de la création dramatique en Afrique comme l'organisation circulaire de l'espace scénique, le caractère participatif et spontané du jeu théâtral, l'absence de dichotomie entre le public-spectateur et les acteurs et, enfin, l'expression d'une esthétique particulière qui mélange rites, paroles, gestes, mimiques et danses, faisant ainsi du théâtre un spectacle total. Thomas Meloné précise qu'une soirée au village est

> *un phénomène artistique total intégrant dans la même structure tous les éléments de la géométrie scénique, des ressources linguistiques et ludiques, avec la participation collective de la communauté tout entière. Le public, ici aussi, exerce sur l'artiste une étroite surveillance critique, intervenant quand il le désire, et l'ensemble est entrecoupé de chants, de danses, de silences, de soupirs, de cris.*[108]

Outre la révélation des formes théâtrales traditionnelles, le colloque a permis d'affirmer la conception traditionnelle africaine qui fait de l'art théâtral,

[107] Barthélémy Kotchy, « Discours inaugural », in *Le théâtre africain*, Actes du colloque d'Abidjan 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 10.
[108] Thomas Meloné, « La vie africaine et le langage théâtral », in *Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, op. cit. p. 146.

de l'avis de Barthélémy Kotchy, un canal de traduction de la totalité des manifestations de la vie et un véhicule d'informations et de révélation à la jeune génération, souvent acculturée, de « *cette Afrique d'hier si riche de science et de sagesse* ».

Pour Jacques Le Marinel, les formes de théâtre total méritent un développement particulier dans la mesure où « *l'Afrique a su préserver et nourrir, à la différence de l'Occident, le sens du rituel* ». C'est en développant cette voie profondément originale, insiste-t-il, en cherchant

> *« à traduire la totalité des manifestations de la vie, par le recours, en particulier, au fonds traditionnel que le théâtre négro-africain échappera à la "tentation des modèles issus d'autres cultures." »*[109]

La rencontre scientifique d'Abidjan a-t-elle eu une influence directe sur la création dramatique négro-africaine à partir de 1970 ? Il est difficile de répondre à cette question : les participants au colloque d'Abidjan étaient avant tout des hommes de culture, des théoriciens réunis pour réfléchir à la question de l'orientation et du contenu à donner à la notion de « théâtre négro-africain » dans les années 1970. Même l'Ivoirien Barthélémy Kotchy et le Malien Bakary Traoré, qui pouvaient être considérés comme des spécialistes du théâtre parmi eux, n'étaient pas eux-mêmes des dramaturges et ils n'ont pas créé de pièces ni de spectacles de théâtre après le colloque d'Abidjan. Toujours est-il qu'à la suite de ce colloque, dès 1972, Sénouvo Agbota Zinsou crée sa pièce *On joue la comédie*, inspirée du modèle du concert-party pratiqué dans les aires culturelles traditionnelles du Ghana et du Sud du Togo.

[109] Jacques Le Marinel, « Théâtre négro-africain et théâtre universel », in *Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, op. cit., p. 228.

2.2. Sénouvo Agbota Zinsou : pionnier de la rupture dans le théâtre négro-africain francophone

Au moment où Agbota Zinsou créait sa pièce *On joue la comédie* en 1972, le théâtre négro-africain francophone était marqué, nous l'avons vu, par un mimétisme esthétique du théâtre occidental. Au Togo, la pratique d'un théâtre populaire très riche, notamment la *cantata* et le concert-party[110], dominait la scène tandis que le théâtre d'expression française n'était qu'à ses balbutiements avec quelques rares pièces de facture classique comme *Fasi, les trois jeunes filles sans nom* d'Anoumou Pédro Santos, en 1955, *L'épreuve* et *Kétéyouli, l'étudiant noir* de Modeste d'Alméida et Gilbert Laclé créées respectivement en 1963 et 1966.

En créant sa pièce *On joue la comédie* sur le mode du jeu comique, bouffon et pathétique du concert-party traditionnel togolais, Sénouvo Agbota Zinsou bouleverse la dramaturgie africaine classique de type occidental. Il rompt aussi avec le classicisme de ses premières pièces qui sont, pour la plupart, des peintures sociales agrémentées de chants et de danses et marquées par l'écriture théâtrale de William Ponty. Il devient ainsi, dans l'espace de l'Afrique noire francophone, le premier dramaturge à remettre en cause l'esthétique théâtrale classique héritée de la colonisation et à montrer la voie d'un théâtre africain qui s'enracine dans les pratiques sociales, culturelles et traditionnelles africaines en y puisant ses éléments d'esthétique.

De manière plus structurée, entre 1972 et 1980, des dramaturges ivoiriens et étrangers résidant en Côte d'Ivoire vont prendre son relais et celui des participants au colloque de 1970 en proposant au public des pièces de théâtre et des spectacles dramatiques inspirés des traditions africaines, avec une esthétique et une scénographie totalement en rupture avec celles du théâtre occidental. Ils

[110] Nous présenterons dans la suite de ce travail ces formes d'expression dramatique qui peuvent être considérées comme du théâtre identitaire et qui constituent des sources d'inspiration du dramaturge Zinsou.

seront suivis, dans les années 1978-1980 au Burkina Faso, par les promoteurs du théâtre pour le développement.

3. Les autres initiatives de renouvellement esthétique du théâtre négro-africain : les cas ivoirien et burkinabè

En Côte d'Ivoire, le Guinéen Souleymane Koly monte dès 1974 ses spectacles « Kotéba », un genre de théâtre-ballet inspiré du « Kotéba » malien, spectacle traditionnel des peuples *bamanan* ou *bambara* du Mali et qui se déroule avec des acteurs disposés en cercles concentriques, en référence à la spirale du colimaçon ; d'où l'appellation « Kotéba », née de l'association de deux mots empruntés à la langue *malinké* : *koté* qui signifie escargot et *ba* dont le sens est « grand ».

La Camerounaise Werewere-Liking et la Française Marie-José Hourantier créent en 1979-1980, à partir des rituels d'initiation, de guérison, de purification et de mort du groupe ethnique *bassa* du Cameroun, le théâtre-rituel qui est, selon Werewere-Liking, une forme artistique réunissant tous les genres et tous les arts. L'objectif des initiatrices de cette forme d'expression dramatique est de se servir de rituels traditionnels africains, de les transposer au moyen de l'écriture et de les adapter à la scène en vue de donner jour à une nouvelle esthétique théâtrale négro-africaine.

Au cours de cette même période, l'Ivoirien Niangoran Porquet crée la « Griotique », une forme théâtrale inspirée de l'art traditionnel du griot qui était à la fois orateur, conteur, musicien, danseur, historien et maître de la parole. Cette forme théâtrale englobe à la fois l'art dramatique, l'art poétique, l'art narratif et l'art épique. L'objectif de la « Griotique » est de créer, de l'avis de Niangoran Porquet, une esthétique dramatique et une philosophie négro-africaine nouvelles à partir de la tradition bien connue des griots.

Enfin, l'universitaire Bernard Bottey Zadi Zaourou dans les années 1980, révolutionne la scène théâtrale ivoirienne par ses spectacles inspirés du « Didiga », récits traditionnels *bété* que les chasseurs initiés racontent, jouent et théâtralisent à l'intérieur d'un cercle formé par eux-mêmes. Ces récits portent toujours sur un sujet insolite, impensable. Zadi Zaourou lui-même présente le « Didiga » comme un « *récit raconté à l'arc musical dans le cadre d'un cercle par des chasseurs* ». Le « Didiga », à la fois récit (mythe, conte, épopée), musique, poème et spectacle, se veut un apport culturel et artistique original à la dramaturgie négro-africaine moderne.

Toujours dans les années 1980, mais cette fois-ci au Burkina Faso, deux universitaires et hommes de théâtre, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré, créent le théâtre pour le développement, encore appelé « théâtre d'intervention sociale » ou « théâtre de communication sociale », en s'inspirant des expériences locales de sensibilisation sociale par la radio rurale, par le théâtre des journées agricoles et le théâtre rural.

Le théâtre des journées agricoles a été encouragé entre 1970 et 1980 par la Coopération allemande comme un moyen de communication et de sensibilisation des agriculteurs, éleveurs, hommes et femmes du monde rural afin de les impliquer dans le développement de leur environnement et de leurs familles. La pratique consistait à envoyer une équipe d'animateurs et de fonctionnaires du Ministère de l'Agriculture dans les villages pour rassembler les paysans autour d'un thème communautaire : le travail des femmes au champ, l'interdiction des feux de brousse, le conflit entre éleveurs et agriculteurs. Après concertation avec les ruraux, les intermédiaires s'effacent et il est improvisé une scène théâtrale dont les acteurs sont des paysans, des éleveurs ou des femmes.

En 1979 et 1980, l'Américaine Liz Diamond initie le « théâtre rural » que réalise l'Atelier Théâtre Burkinabè de Prosper Kompaoré avec le financement de la Fondation Ford et l'appui du Ministère de la Culture. Le théâtre rural était un

spectacle dramatique qu'une troupe de citadins allait jouer en milieu rural pour sensibiliser les populations locales sur les problèmes les concernant.

Inspiré de ce type de dramaturgie, le théâtre pour le développement se présente sous deux formes : d'abord, le théâtre-débats créé à partir de 1981 par Jean-Pierre Guingané et le Théâtre de la Fraternité, ensuite le théâtre-forum expérimenté par Prosper Kompaoré et l'Atelier Théâtre Burkinabè en 1983. Le théâtre pour le développement, dont l'esthétique est centrée sur la participation des spectateurs à la représentation à travers des débats et des reprises séquentielles, s'inscrit dans une logique de rupture avec le théâtre de type occidental hérité de la colonisation et fonctionne comme un outil de sensibilisation des populations rurales et urbaines sur les problèmes de leur environnement immédiat et de leur vie quotidienne.

Dans l'espace culturel de l'Afrique francophone de la première décennie des indépendances, le théâtre identitaire et le théâtre pour le développement s'imposent comme des formes de création dramatique à vocation de promotion socioculturelle adaptée au contexte de l'époque.

C'est dans le même souci d'originalité culturelle et de développement social qu'en 1978 a été organisé du 20 juin au 20 juillet à Abidjan un stage-séminaire sur le thème : « Quel théâtre pour le développement en Afrique ? » avec le soutien de l'Institut Culturel Africain (ICA) et du Ministère des Affaires Culturelles de Côte d'Ivoire.

A la différence du colloque d'Abidjan en 1970, les participants à ce stage-séminaire étaient, pour la plupart, des spécialistes du théâtre tels que Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré de la Haute Volta de l'époque, Amadou Koné de la Côte d'Ivoire, Babacar Ba et Alioune Oumy Diop du Sénégal, Jean Pliya du Bénin, Abdoulaye Maïga du Mali, etc. Les conclusions de cette deuxième rencontre d'Abidjan ont confirmé l'option de la rupture culturelle avec

l'Occident et de l'ancrage endogène du théâtre africain en tant que « *réalité culturelle et politique avec laquelle il faut compter*. »[111]

Que ce soit la rencontre scientifique d'Abidjan en 1970, l'œuvre pionnière de Sénouvo Agbota Zinsou, les initiatives de création de nouvelles formes dramatiques spécifiquement africaines ou encore le stage-séminaire de 1978, toutes ces actions consacrent la naissance du théâtre identitaire. Près de 30 ans après, le théâtre de José Pliya émerge et se situe aux antipodes de ce repli identitaire du théâtre négro-africain francophone.

III. José Pliya et le contexte de ses créations dramatiques

Créée en 1997, *Nègrerrances*, la première trilogie dramatique de José Pliya, se situe non seulement dans le contexte global des nouvelles écritures francophones nées sur les bords de la Seine dans les années 1990, mais aussi dans celui du théâtre béninois de l'époque, marqué par une certaine vitalité consécutive à la Conférence nationale.

1. Les nouvelles écritures francophones

Les premiers textes dramatiques publiés par José Pliya sont créés à Lille en France, loin de son pays d'origine, en 1996 et dans un contexte qui l'inscrit parmi la nouvelle génération d'auteurs africains francophones que l'écrivain et critique littéraire djiboutien Abdourahman Waberi[112] qualifie « d'enfants de la postcolonie », c'est-à-dire les écrivains de la diaspora qui, nés après les indépendances africaines de 1960 et pour la plupart en Afrique, ont émigré en Europe, surtout en France, dans la fleur de l'âge.

[111] Pierre Médéhouègnon, op. cit., p. 306.
[112] Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », in *Notre Librairie*, n° 135 septembre-décembre, 1998, pp 8-15.

Ces écrivains, notamment Abdourahman Waberi lui-même, Calixte Beyala, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula, Bessora, Sami Tchak et Fatou Diome, pour la plupart des romanciers nés après 1960, année de la décolonisation de l'Afrique, ont pour dénominateur commun de résider à Paris ou dans sa banlieue. Ayant immigré pour diverses raisons, ces auteurs ont investi de nouveaux espaces culturels marqués par une mosaïque de valeurs et d'idéologies distinctes.

Mais en même temps qu'ils se considèrent comme Africains, ils veulent s'affranchir de cette appartenance, faire éclater les frontières de l'identité africaine dans laquelle on tente de les enfermer pour penser le monde, revendiquer une identité universelle. Par voie de conséquence, ils s'installent dans une posture d'hybridité et créent des œuvres en rupture avec l'africanité, en y effaçant tout repère pouvant rappeler leur origine.

Cette rupture participe à l'éclosion d'une nouvelle littérature de la diaspora, une « nouvelle écriture de soi »[113]. Ces écrivains, au travers de leurs personnages, affichent leur volonté de se réclamer du métissage culturel et rejettent toute notion d'engagement et de défense de leur culture d'origine.

Odile Cazenave, dans une étude publiée en 2003[114], se préoccupe de savoir comment se manifeste la rupture de ces écrivains avec les préoccupations et les catégories de leurs prédécesseurs de la période coloniale, de même qu'avec celles de leurs collègues restés sur le continent africain, et indique que cette nouvelle littérature n'est « ni africaine, ni française » et qu'elle manque d'homogénéité. Nous dirons, avec Edwige Gbouablé[115], qu'elle rompt avec « l'univocité formelle », caractéristique de certaines écritures avant 1990.

---

[113] Il s'agit d'une expression d'Odile Cazenave, citée par Guy Ossito Midiohouan dans la note de lecture faite sur son livre dans *Notre Librairie* (Identités littéraires), n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 101.

[114] Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, 316 p.

[115] Edwige Gbouablé, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone 1930-2005*, thèse de doctorat de l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne, sous la direction de Sylvie Chalaye, février 2007.

Pour Jacques Chevrier, l'écriture littéraire de ces écrivains de l'« Afrique-sur-Seine », nouvel espace identitaire dans lequel ils évoluent et créent leurs œuvres, est loin d'être une source d'ambiguïtés pour eux, leur statut les désinhibe plutôt par rapport aux questions d'appartenance :

> *Inscrivant leur démarche dans un nouvel espace identitaire (Afrique(s)-sur-Seine), à équidistance entre l'africanité et la francité, ils puisent leur inspiration dans leur hybridité et leur décentrement qui sont devenus les éléments de la « world litterature » à la française*[116].

Aussi, leurs écritures sont-elles celles de la « migritude », c'est-à-dire centrées sur l'immigration, un thème qui, selon Chevrier, s'est imposé comme motif de la littérature contemporaine à la fin des années 70. La « migritude » est un néologisme qui renvoie à la fois

> *à la thématique de l'immigration qui se trouve au cœur des récits africains contemporains, mais aussi au statut d'expatriés de la plupart de leurs producteurs qui ont délaissé Dakar et Douala au profit de Paris, Caen ou Pantin.* [117]

Le critique littéraire ajoute :

> *En remettant en question un certain nombre de configurations discursives qui prévalaient jusque-là, les écrivains de la migritude vont donc chercher leur légitimité littéraire en se dégageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires*[118].

Les dramaturges de la diaspora africaine en France, notamment Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Caya Makhélé, etc., caractérisés par leur errance et leur hybridation culturelle et se réclamant du « théâtre de l'universel », s'intègrent dans cet ensemble de la littérature d'«Afrique(s)-sur-Seine ». Ils ont, de l'avis

[116] Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « migritude » », in *Notre Librairie*, op. cit. p. 96.
[117] Jacques Chevrier, Idem, p. 96.
[118] Jacques Chevrier, Idem, p. 99.

d'Edwige Gbouablé, une vision de l'écriture dramatique qui « *tranche avec les considérations raciales pour faire la promotion de la création en tant qu'acte individuel, singulier à chaque auteur* »[119].

Subissant l'influence du théâtre européen, « *ils perdent progressivement leurs caractéristiques africaines dans une vision intégrationniste qui nuit aux fondements culturels de l'Afrique* »[120], ainsi que le déplore Abdenacer Khellaf. Sur le plan thématique, les sujets qu'ils développent portent sur des préoccupations particulières, liées à des faits banals qui mettent cependant en question l'existence humaine. Ils écrivent en définitive des pièces théâtrales dépourvues de toute trace d'africanité, qui « mutilent plus ou moins l'âme de l'Afrique ».

José Pliya, expatrié en France à l'époque, inscrit ses créations dans cette tendance de la littérature universelle. Ses pièces, notamment le recueil, *Nègrerrances*, traversées par les motifs thématiques de la quête identitaire et de l'immigration, portent les caractéristiques des écritures de la « migritude ». Mais dans le même temps, cette première parution du dramaturge s'insère dans le contexte du théâtre béninois caractérisé, dans les années 1990, par la récurrence des thèmes de la satire sociopolitique, notamment la critique des pouvoirs politiques, la critique des mœurs et une pratique scénique conventionnelle.

2. L'état du théâtre béninois dans les années 1990

Si pendant la période coloniale, le théâtre béninois a connu une sorte d'apothéose avec les prestations des élèves dahoméens de l'Ecole Normale William-Ponty et celles de troupes scolaires de fortune, au cours de la première décennie des indépendances, des troupes semi-professionnelles ou d'amateurs

[119] Edwige Gbouablé, thèse de doctorat, op. cit., p. 282.
[120] Abdenacer Khelaf, Introduction aux Actes du colloque sur « Le Théâtre africain : entre tradition et modernité », organisé par le Commissariat du Festival International du théâtre, au Festival d'Alger du 10 au 12 juillet 2009.

telles que Les Cerveaux noirs et Les Muses du Bénin[121] ont émergé et animé les activités théâtrales. En outre, des auteurs comme Jean Pliya ont publié des pièces de théâtre qui ont rencontré un franc succès sur la scène africaine.

Cependant, entre 1972 et 1989, années de la Révolution béninoise, l'activité théâtrale s'est plus ou moins tassée, du fait du contexte politique qui n'était pas assez favorable à la libre expression artistique et culturelle, même si certains auteurs ou certaines troupes ont créé à l'époque des pièces dans le but de contribuer à la sensibilisation des populations à la nouvelle idéologie politique.

> *Le théâtre, forme d'expression plus proche du peuple et pouvant agir directement sur sa mentalité et son comportement, a été récupéré par les pouvoirs politiques qui n'ont pas manqué de l'orienter vers l'expression de leurs messages révolutionnaires. Certaines troupes servaient (ainsi) de courroies de transmission de l'idéologie marxiste. C'est le cas de l'Ensemble Zama-Hara (Voix du peuple), créé en 1975 et dont les promoteurs n'ont pas caché leur volonté de faire du théâtre "une arme de combat idéologique"*[122].

Il faut alors attendre l'année 1990, après l'organisation de la Conférence des Forces Vives de la Nation, pour noter un regain des activités théâtrales, remarquable par la création d'une multitude de troupes théâtrales, l'émergence de nombreux metteurs en scène et la publication d'une dizaine de pièces théâtrales[123].

En effet, la Conférence nationale a permis la libre expression et l'éclosion artistique, favorisant ainsi l'émergence sur la scène littéraire béninoise d'une

---

[121] Cf. l'étude d'Adrien Huannou dans *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*, Paris, ACCT-Karthala, 1984, 327p.

[122] Souligné par nous-même dans notre mémoire de maîtrise soutenu en 2002 et intitulé *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : panorama et étude sociocritique*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2001-2002, p. 25.

[123] Pour plus d'informations sur le théâtre béninois, on pourrait consulter notre mémoire de maîtrise, se référer à l'article de Pierre Médéhouègnon intitulé « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? », publié dans *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, op. cit, pp. 29-52 ou encore à la thèse de doctorat de Fernand Nouwligbèto : *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, sous la direction d'Adrien Huannou et la codirection de Pierre Médéhouègnon, Université d'Abomey-Calavi, décembre 2012.

nouvelle génération de créateurs culturels, de jeunes dramaturges qui, privés de parole durant les années de la Révolution, ont pris la plume pour se prononcer sur la vie sociopolitique de leur pays. Camille Amouro[124], Albert Gandonou[125], Séverin Akando[126], Pierre-Claver Hounkpè[127], Yaya Lawani[128], etc. ont publié alors des pièces de facture plus ou moins classique qui revisitent les thèmes récurrents et conventionnels de la littérature négro-africaine, notamment la critique des mœurs et de la tradition, la satire sociopolitique et la critique anticoloniale. Même les pièces de théâtre présentées en spectacles au cours de la même période, qu'elles soient d'auteurs béninois, africains contemporains ou des créations collectives des troupes elles-mêmes, n'échappent pas à cette orientation esthétique et thématique du théâtre béninois.

S'inspirant de l'histoire sociale et politique contemporaine de l'Afrique en général et du Bénin en particulier, la plupart des dramaturges à l'instar de Camille Amouro avec *Goli* ou de Yaya Lawani avec *La Tombe rebelle*, présentent dans leurs créations des pays imaginaires où règnent la terreur et la suspicion, des pays minés par la corruption, le favoritisme et en proie à des coups d'Etats sanglants, aux conséquences désastreuses. Ils dénoncent ainsi les régimes totalitaires africains dont ils font une sombre peinture et expriment leur désenchantement face au laxisme et à l'impunité qui règnent en maîtres dans les administrations africaines et béninoises avant et après la vague des conférences nationales.

L'objectif de la plupart des auteurs dramatiques et des troupes de théâtre de cette période était « *de faire œuvre utile, c'est-à-dire de se servir de leurs plumes* (et des planches) *pour éduquer le public et contribuer ainsi à l'émergence d'une nouvelle conscience nationale*. »[129] De fait, il transparaît de

[124] Camille Amouro, *Goli*, Bruxelles, Editions Lansman, 1991, 37 p.
[125] Albert Gandonou, *Louis Hounkanrin ou la grande France*, Porto-Novo, Editions de l'Etincelle, 1994, 61 p.
[126] Séverin Akando, *Bio Guéra et le destin d'un peuple*, Cotonou, Intermonde Editions, 1995.
[127] Pierre-Claver Hounkpè, *La révolte des Saxwɛ*, Cotonou, Editions Aziza et Flamboyant, 1995, 78 p.
[128] Yaya Lawani, *La Tombe rebelle*, Cotonou, Editions Aziza, 1997, 79 p.
[129] Nous-même, mémoire de maîtrise, op. cit. p. 50.

la littérature dramatique et de la plupart des représentations théâtrales, un certain didactisme qui s'origine dans le rôle que s'assigne l'écrivain béninois en général, un rôle social et politique de porte-parole et d'éveilleur de la conscience du peuple. Pour accomplir cette mission, il s'inspire du vécu quotidien, se l'approprie et le présente à peine transformé, en proposant des solutions ou en suggérant des pistes de réflexion.

C'est donc dans ce contexte théâtral béninois plus ou moins conventionnel que paraît en 1997, *Nègrerrances*, la trilogie de José Pliya, centrée sur les sujets novateurs, de l'immigration, de la crise et de la quête identitaires, de l'errance et du débat sur la création dramatique, portés par une nouvelle dramaturgie.

En somme, ce premier chapitre nous a permis globalement de planter le décor en présentant les contextes d'émergence du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya. Nous avons ainsi vu que l'écriture dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou a émergé dans le contexte du théâtre de type occidental dont l'esthétique mimétique sera remise en question à partir des années 1970. Cette remise en cause se traduit dans les faits par la naissance du théâtre identitaire dont Agbota Zinsou apparaît comme l'un des pionniers. En revanche, le théâtre de José Pliya entre dans le cadre de la littérature dite de la « migritude » et de l'universel, contestataire du théâtre identitaire, mais il se situe également dans le contexte du théâtre béninois marqué par un certain classicisme au niveau de la thématique et de l'esthétique. Le tableau d'ensemble que présentent les deux chapitres suivants permettra d'apprécier le théâtre des deux dramaturges, Agbota Zinsou et José Pliya, respectivement en termes identitaire et en termes d'universalité.

CHAPITRE DEUXIEME :

SENOUVO AGBOTA ZINSOU

ET LA DRAMATURGIE IDENTITAIRE

Considéré par certains critiques comme le dramaturge le plus représentatif de la scène togolaise des années 1970 et le premier à inscrire le nom de son pays dans la reconnaissance internationale[130], Sénouvo Agbota Zinsou, homme de théâtre au parcours élogieux, a dominé, pendant plus d'une vingtaine d'années, l'espace théâtral du Togo et marqué les planches africaines par l'envergure et la qualité de ses créations. La plupart de ses pièces, éditées et/ou jouées, peuvent s'insérer dans la tendance du théâtre identitaire qui a prospéré dans les années 1970-1980, à la suite du colloque organisé à l'Université d'Abidjan en 1970.

Sénouvo Agbota Zinsou n'est certainement plus un auteur dramatique à présenter en Afrique encore moins en Europe où il réside depuis une vingtaine d'années. Cependant, nous ne saurions envisager l'étude de son théâtre sous l'angle de la rupture sans en exposer les traits saillants. C'est la raison d'être du présent chapitre qui se propose de présenter une vue d'ensemble de sa dramaturgie. Globalement, nous évoquerons d'abord les formes de dramaturgie identitaire qui existaient au Togo et en Afrique avant l'émergence du théâtre de Zinsou. Ensuite, nous nous intéresserons à ses premières tentatives de création dramatique en insistant sur sa révélation en 1972 avec *On joue la comédie* et sur la réception de la pièce. Enfin, nous étudierons le caractère de son théâtre en mettant en exergue l'articulation entre sa dramaturgie et le théâtre identitaire

[130] Il faut rappeler que, déjà dans les années 1955, un Togolais, Anoumou Pédro Santos, avait remporté, avec sa pièce intitulée *Fasi, les trois jeunes filles sans nom*, le premier prix du concours entre auteurs africains de pièces de théâtre organisé par l'administration coloniale. Mais cet événement, qui a consacré la naissance du théâtre togolais, n'a, semble-t-il, pas eu un réel impact sur la vie théâtrale togolaise à l'époque.

africain. Nous nous attacherons, en dernière analyse, à étudier la contribution de Sénouvo Agbota Zinsou à l'évolution de cette tendance de création dramatique.

I. Le théâtre identitaire au Togo

Pendant la période coloniale, le Togo était riche d'une vieille pratique théâtrale populaire avec une scène dominée par la *cantata*, le concert-party, hérités du Ghana, ainsi que l'albéra, inspiré des films hindous. Ces formes d'expression dramatique populaires sont produites dans la langue locale *éwé-mina* à destination d'un public prioritairement constitué des masses populaires et elles se servent de la culture et de l'idéologie du peuple. En ce sens, elles peuvent être considérées comme des formes de théâtre identitaire. Elles empruntent, en effet, à l'Occident la scène à l'italienne mais constituent des pratiques sociales et culturelles qui se nourrissent d'apports traditionnels africains. Or, le « théâtre identitaire » renvoie à une dramaturgie moderne qui se nourrit aux sources de la tradition orale et de la culture africaines.

1. La c*antata*

La *cantata* est un théâtre d'inspiration chrétienne, à la fois parlé, chanté et dansé, centré sur des sujets tirés de la Bible et liés à la lutte contre le mal, à la victoire de la lumière sur les ténèbres, etc.

Elle a connu ses débuts, selon Sénouvo Agbota Zinsou, au Togo vers les années 1940, sous l'impulsion d'une troupe théâtrale, venue du Ghana voisin, qui avait joué une pièce intitulée *David le berger*. Ayayi Togoata Apédo-Amah[131] précise, quant à lui, que cette forme d'expression dramatique a été introduite dans le pays en 1943 grâce à la chorale de l'église évangélique de Kéta du pasteur Baeta, venue offrir à Lomé une représentation théâtrale à la paroisse de l'église protestante évangélique de la plage. Le chef de la chorale de cette église, Moorhouse Apédo-Amah, de son vrai nom, Amavi Tuli Apédo-

[131] Ayayi Togoata Apédo-Amah, op. cit., p. 125.

Amah, impressionné par la beauté du spectacle, crée en 1943, par émulation, la première *cantata* togolaise intitulée *Le mariage d'Isaac et de Rebecca*, puis une seconde, *Ruth et Naomi*, en 1945. Ces pièces, composées en *éwé*, sur le modèle de l'opéra européen et entièrement chantées, reçoivent un accueil très favorable du public, si bien que d'autres créateurs prennent le relais, notamment Aboki Essien qui compose en 1950, *Fia Salomon* et en 1951, *Apollo* montées par la « Christian Choir ».

Cependant, confrontés à la difficulté liée à sa partie opéra, caractéristique et fondement même de l'esthétique du genre, ses initiateurs la supprimèrent. Désormais privée de cet élément qui faisait non seulement sa beauté, mais aussi son originalité, la *cantata* s'est dégradée et est devenue plus populaire. Ainsi, à côté de sa forme classique dont les dialogues sont entièrement chantés comme les opéras européens, s'est développée une *cantata* parlée, agrémentée de cantiques et de chansons populaires.

Très rapidement, la *cantata* à l'origine, théâtre des Protestants, intéresse aussi bien les catholiques que les profanes. C'est ainsi que la Troupe de la Cathédrale de Lomé crée en 1950 *La vie de Job*.

De même, le père du dramaturge Zinsou, André Agbassou Zinsou alias Azangoun, artiste chanteur et compositeur traditionnel, monte, à partir de 1956 des *cantatas* à vocation d'évangélisation et de consolidation de la foi chrétienne, ou simplement profanes. Ces *cantatas* étaient représentées par le Groupe Union Popo de Lomé souvent dans le cadre de la fête de la Pentecôte, célébrée, chaque année, sous l'appellation de *Nonvitcha*[132] par les ressortissants *xwla*, originaires de la ville de Grand-Popo au Bénin et des villages d'*Agbanakin*, d'*Adamé*, de

[132] *Nonvitcha* signifie littéralement « la rencontre ou les retrouvailles des frères ». C'est le nom d'une association de fraternité créée en 1921 à l'initiative de deux hommes, Aballo Loko et Gnansounou Akpa, l'un Xwla et l'autre Xwéla. Les Xwla et les Xwéla sont des populations qui vivent respectivement le long du littoral ouest du Bénin et aux abords du lac Ahémé. Ils pratiquent la pêche et l'agriculture. L'anniversaire de la création de cette association donne lieu, chaque année, le jour de la célébration de la fête de Pentecôte, à une réjouissance qui rassemble les ressortissants de la commune de Grand-Popo, des villages d'*Agbanakin*, d'*Adamé*, de *Djeta*, *Azimé*, etc. sur leur terre natale, ou dans leurs lieux de résidence, dans une ambiance fraternelle et amicale. Cette célébration, qui revêt tous les cinq ans un cachet plus particulier, est une grande attraction touristique qui draine à l'occasion, des dizaines de milliers de touristes à Grand-Popo.

Djeta et d'*Azimé*[133] au Togo. Les spectacles du Groupe étaient chantés, parlés et dansés. Les danses sont les mêmes que celles de la *cantata* classique, l'air des chansons pareil à celui du théâtre religieux. Mais certaines représentations étaient très proches du concert-party par leurs sujets profanes, présentés sous forme de courtes saynètes, plutôt que d'une histoire unique.

Parmi les saynètes d'André Agbassou Zinsou, on peut retenir *Le Cinquantenaire* (*Pekatchiwo be azã*) qui porte sur la lutte entre les prêtes des religions traditionnelles et les prêtres chrétiens avec, pour fin, le triomphe du camp chrétien et la défaite des prêtes traditionnels couverts de ridicule.

En dehors de cette saynète, on peut également citer *La Princesse veut nous quitter*, *Le blanchisseur et sa femme*, – qui rappelle étrangement *La femme du blanchisseur* d'Agbota Zinsou –, *Jalousie de deux femmes*, *Le voleur*, *Le mariage de José et Dorcas*. Ces saynètes à vocation comique, comme l'indiquent les titres, développent des sujets portant sur les mœurs, les drames conjugaux, sur certains faits de société et tirés des histoires de la vie courante.

Née dans les églises, protestantes et catholiques, la *cantata* a très vite évolué en diversifiant ses sources d'inspiration et a fini par traiter divers sujets d'ordre social, moral et politique. Sénouvo Agbota Zinsou rapporte que

> *les spectacles de kãtata avaient vite dépassé le cadre des objectifs d'évangélisation pure et simple qui lui étaient assignés pour devenir une production artistique, pouvant intéresser chrétiens et non-chrétiens.*[134]

Ainsi, déjà en 1945, une troupe laïque dénommée « Société Espoir », dirigée par M. Zupiza et constituée de gens de différentes obédiences religieuses avait joué *Ali Baba et les quarante voleurs*, une pièce inspirée du célèbre conte des *Mille et Une Nuits*.

[133] Villes et villages du Bénin et du Togo dont les populations sont des *Xwla*.
[134] Sénouvo Agbota Zinsou, *Le théâtre et la Bible : kãtata togolaise et syncrétisme culturel*, thèse de doctorat de IIIe cycle, sous la direction d'Alain Ricard, Université de Bordeaux III, décembre 1988, p. 56.

Cependant la *cantata* n'est pas que biblique, religieuse ou orientaliste. Il existait à Lomé, et il existe encore, des associations de ressortissants de même village, à l'instar du groupe Union-Popo de Lomé, qui organisaient des séances de tam-tam pour se retrouver lors des événements importants comme les mariages, les baptêmes traditionnels et les funérailles, l'objectif étant de maintenir la cohésion et l'harmonie au sein du groupe social. Ces occasions sont également saisies pour montrer les richesses culturelles de ces communautés et exalter les exploits des héros légendaires. C'est ainsi que l'Association des Tougban, « clan mina de Glidji » crée et interprète en 1942 une *cantata* dégradée d'inspiration historique et légendaire sur la fondation du royaume *Guen*[135], intitulée *Assiogbo Dadjin*, un drame épique dont le scénario est réalisé par Joseph Ajavon.

Même si aujourd'hui la pratique du genre s'est plus ou moins tassée, dans les années 1970-1980, des troupes continuaient encore de donner des représentations de *cantatas*. Moorhouse Apédo-Amah, père de la *cantata* togolaise et sa chorale méthodiste ont présenté au Centre culturel de Lomé, les 11 et 12 juillet 1970, une comédie musicale en mina intitulée *Agbalevi* dont les chansons sont accompagnées de tam-tam. En 1975, *La vie d'Abraham*, composée par Simon Afantchao, est interprétée par l'Eglise catholique de Tsévié sous la direction de Tsiseglo Mokpla. En 1980, *La vie d'Agnès* dont le sujet est tiré non pas de la Bible mais de *La Légende dorée*[136] est interprétée par la Congrégation Notre-Dame-Du-Perpétuel-Secours de la Paroisse d'Amoutivé à Lomé, sous la direction de Mme Abra César et sous l'inspiration du Père Moran.

La *cantata*, on s'en aperçoit, a connu des jours de gloire avant de connaître son déclin. Mais, à côté de ce théâtre à vocation d'évangélisation, qui s'adressait beaucoup plus à un public d'élites chrétiennes, s'est développée une

[135] Peuple du Sud-Est du Togo.
[136] *La légende dorée* est un ouvrage en latin rédigé entre 1261 et 1266 par l'archevêque de Gênes, Jacques de Voragine, qui relate la vie d'environ cent cinquante Saints ou groupes de Saints et martyrs chrétiens et, suivant les dates de l'année liturgique, certains événements de la vie de Jésus-Christ et la Vierge Marie.

dramaturgie plus populaire, un théâtre des « *déshérités et des laissés pour compte* »[137], le concert-party.

2. Le concert-party

Le concert-party est né au Ghana, pays voisin du Togo, vers 1930 sur le modèle du théâtre de boulevard anglais. Ses premiers animateurs étaient les Ghanéens Master Yealer Johnson, Bob Ansah et Benjamin Hutton qui ont formé la troupe des « Deux Bob et de la fille des Caroline ». Il a été introduit au Togo par certains comédiens togolais membres des concert-bands ghanéens vers les années 1960 et s'inspire, contrairement à la *cantata*, des histoires de la vie courante.

Construit à l'origine sur le modèle du vaudeville[138], il a acquis son autonomie esthétique grâce à l'apport d'éléments culturels africains dans sa dramaturgie. Il s'agit donc d'un théâtre moderne d'inspiration anglo-saxonne, produit du contact des cultures entre l'Europe et l'Afrique.

Du théâtre européen, le concert-party a conservé l'usage de la scène à l'italienne, les instruments de musique (guitares et percussions électriques) ainsi que des allures vaudevillesques. C'est un théâtre populaire qui allie texte parlé et chanté, musique « high life » et danses, et au sein duquel « *apports européens et apports africains cohabitent harmonieusement* » [139]. Mais, au fil des années, les éléments africains ont fini par prendre le dessus.

Le concert-party, dont la fable fonctionne sur le modèle du conte populaire à partir d'un canevas et des rôles stéréotypés, mélange burlesque et pathétique. Il développe souvent des sujets d'ordre social et moral à visée didactique, au-delà de sa fonction ludique.

---

[137] Ayayi Togoata Apédo-Amah, *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la kantata et du concert-party togolais*, Lomé, Editions Awoudy, Collection Tourbillon, 2013, p. 22.

[138] Selon Patrice Pavis, à l'origine, au XV^{ème} siècle, le vaudeville européen est un spectacle qui mélange chansons, acrobaties et monologues. Ce genre va évoluer pour donner naissance à l'opéra-comique lorsque la partie musicale se développe considérablement. Au XIX^{ème} siècle, le vaudeville devient une comédie légère.

[139] Ayayi Togoata Apédo-Amah, Idem, p. 24.

La troupe de concert-party la plus populaire de Lomé dans les années 70 est la Happy Star Concert Band. L'une de ses pièces centrales est intitulée *Agbenoxevi,* dont le héros éponyme est un orphelin maltraité par sa marâtre et certains membres de sa famille. Mais grâce à son courage, son opiniâtreté, son ardeur au travail et aussi sa douceur candide, il devient le président directeur général d'une grande firme commerciale. Le personnage d'Agbenoxevi, loin d'être vindicatif, avec le souci certain de faire la leçon à ses persécuteurs et, à travers eux, aux spectateurs, leur accorde son pardon.

Mais le plus ancien spectacle du répertoire de la troupe est la pièce *L'Africaine de Paris*[140] qui constitue, de l'avis d'Alain Ricard, « *le paradigme du genre du concert* »[141]. Cette pièce, transcrite par Antoine Aféli et Pius de Souza puis traduite en français par Sénouvo Agbota Zinsou, scénarise[142] l'histoire de Monsieur Jean, qui, de retour d'un stage de douze ans à Paris, retrouve à Lomé son ancienne amie Cécilia qui l'a attendu pour l'épouser. Or, Monsieur Jean s'était marié, pendant son séjour à Paris, à une Africaine dénommée Monica, qui l'a suivi malgré lui. La suite de la pièce montre le dénouement néfaste de la fable qui se termine par la mort de l'épouse « africaine de Paris » et l'échec de l'union entre Monsieur Jean et Cécilia.

Le succès des spectacles produits par la troupe, dirigée par Pascal d'Almeida, avec des acteurs comme Jaski, Lucas, Theobald, Bruno Johnson, Dossevi Ayeleté, Sylvestre Kodjo Adenyon alias Kokuvito, et surtout l'audience du film *Agbenoxevi* sont tels que le Happy Star est invité à participer en 1973, grâce aux soins d'Alain Ricard, au festival de Nancy en France. Au cours de ce festival, le Concert Band a représenté les pièces sus-citées et bien d'autres

[140] *L'Africaine de Paris* a été éditée en 1988 par le Ministère de la Culture du Togo.
[141] Alain Ricard, *L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, p. 14.
[142] Scénario rapporté par Alain Ricard dans son livre.

pièces dont *Mister Tameklor* et *Francis le Parisien*[143] qui seront publiées en 1981 sur l'initiative de Ricard.

Après la dislocation de la troupe, peu après son retour de France, Kokuvito crée une troupe dénommée Kokuvito Concert-Band qui, selon Apedo-Amah, a donné au concert-party ses lettres de noblesse. D'autres acteurs, dont Azé Kokovivina et Agbamekanu, successeur de Kokuvito formé au sein de sa troupe, ont également pratiqué ce genre.

Globalement, les spectacles de concert-party sont constitués d'un prologue musical, de brèves histoires comiques d'introduction, du prologue dansé, de la pièce centrale et parfois, du bal de fin de soirée. Ils se déroulaient dans les bars dont le plus célèbre est « Le chien qui fume », à l'hôtel *Tonyeviadji*, au centre communautaire d'*Adjangbakomé*, ou encore à l'Institut Dag Harmajoel.

Les spectateurs habituels du concert-party étaient les ouvriers, les manœuvres, les femmes du marché mais aussi Alain Ricard et ses étudiants, dont Agbota Zinsou, qui vont y consacrer des études ou s'en servir comme source d'inspiration.

Parallèlement à la *cantata* et au concert-party, se développait également, dans les quartiers musulmans de Lomé, une autre forme d'expression dramatique, l'albéra ou l'albéla.

3. L'albéra

Albéra serait, au dire d'Agbota Zinsou, l'héroïne d'un film indien qui a donné son nom au genre théâtral. L'albéra ou (l'albéla) est un théâtre profane, joué par des musulmans. Il est inspiré des histoires des films indiens en vogue dans les pays africains dans les années 1960. Généralement, il présente des histoires profanes de rois détrônés par un mauvais Premier Ministre, de princes en lutte pour la reconquête d'un trône usurpé, de belles princesses attendant

[143] *Mister Tameklor* suivi de *Francis le Parisien*, par le Happy Star Concert Band, Paris, Selaf, 1981.

leurs princes charmants, etc. Mais les sujets de l'albéra peuvent être aussi tirés du Coran.

Les spectacles de ce théâtre populaire des quartiers musulmans, sont présentés à l'air libre sur la place publique ou dans la rue devant une mosquée. Ce genre théâtral s'apparente à la *cantata* parce qu'il allie le texte parlé en haoussa ou en *kotokoli*, la musique et la danse. De plus, les costumes sont censés être d'inspiration orientale. Comme dans la *cantata*, le chant et la danse tiennent une place importante et sont souvent accompagnés de tambours et de flûtes.

Il faut signaler qu'en 1975, Sénouvo Agbota Zinsou, alors nommé chef de division des Arts du spectacle au Ministère de la Culture, au début de sa carrière de fonctionnaire, a organisé le premier festival de spectacles populaires auquel quinze troupes de concert-party, de *cantata* et d'albéra, ont participé. Il s'agissait, avant tout pour lui, de marquer sa fidélité aux genres de théâtre populaire qui constituent ses sources d'inspiration. Mais ses œuvres et sa scène théâtrales se nourrissent également des schèmes du conte traditionnel puisé dans la culture *adja-éwé*.

4. La culture *adja-éwé* et les contes du soir

Le dramaturge Agbota Zinsou est très imprégné des cultures de l'aire culturelle *adja-éwé* ou *adja-tado* et partiellement yoruba d'où il puise son inspiration, ses formes, langages et symboles. Cette immersion dans sa culture tient avant tout au quartier et à la maison familiale dans laquelle il a vu le jour et passé sa première enfance. Ce quartier est appelé *Anagokomé* parce que majoritairement peuplé de Yoruba, – les *Anago* sont des Yoruba expatriés – dont ses arrière-grands-parents maternels. Ceux-ci s'étaient mélangés à d'autres populations d'origines diverses : des *éwé* et des *anlo* venus du Ghana mais aussi de la région de *Kpalimé*, des mina ou *gen* venus de la région voisine d'Aneho, des Afro-Brésiliens, esclaves affranchis rapatriés.

Dans ce carrefour culturel où étaient aussi pratiquées différentes religions, sont nées les formes théâtrales de la *cantata* et du concert party, que nous avons exposées ci-dessus, mais aussi des formes de spectacles traditionnels comme les masques *egungun*[144] encore appelés *egun*, les danses masquées *guèlèdè*[145], les danses acrobatiques et chorégraphiques *adjogbo*[146].

Dans sa maison familiale, avec des arrière-grands-parents yoruba, musulmans, une arrière-grand-mère, ancienne captive de guerre, puis amazone de l'armée de Béhanzin, qui lui racontait les récits de guerre et les contes, un grand-père d'abord musulman puis converti au catholicisme, une grand-mère *éwé*, conteuse aussi, on peut dire que Sénouvo Agbota Zinsou concentre, dans sa personnalité, un condensé des cultures et de l'histoire du Togo et de l'Afrique de l'Ouest. C'est à juste titre qu'il se « *considère comme un légataire presque parfait des cultures ouest-africaines* »[147].

Enrichi de tous ces apports, le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou, marqué du sceau de l'africanité, s'inscrit ainsi dans l'ensemble des initiatives théâtrales identitaires de l'Afrique.

5. Sénouvo Agbota Zinsou et l'évolution du théâtre identitaire en Afrique

Dans le précédent chapitre, nous avons pu constater qu'en insistant sur la nécessité de créer un théâtre qui reflète l'identité culturelle africaine, la

[144] Masque d'origine yoruba sensé être l'incarnation d'un ancêtre décédé qui revient pour organiser le clan ou la communauté. Il remplit la fonction de médiateur dans les conflits sociaux afin de maintenir la cohésion et l'harmonie au sein du groupe social.

[145] Inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO depuis 2008, le *Guèlèdè* est également un masque yoruba. Tout comme le *Egungun*, le *Guèlèdè* est une société secrète dirigée par des femmes. Sa fonction serait de protéger ses membres contre les maladies, les mauvais sorts.

[146] *Adjogbo* est une danse caractérisée par des mouvements acrobatiques, gymniques et chorégraphiques. Les figures de cette danse sont de véritables saynètes mimées, dansées et chantées, relatives à des faits divers, des scènes de la vie conjugale, des relations amoureuses, des conflits sociaux, de la satire des mœurs... Les costumes des danseurs sont constitués d'une culotte en tissu pagne à ergot dite *tchãka*, de jambières en raphia souple coloré, d'un haut-de-corps composé de deux ou plusieurs pagnes noués à la poitrine et d'une couronne de plusieurs foulards de tête tressés, de différentes couleurs ou d'un bonnet traditionnel d'inspiration yoruba appelé *gobi*.

[147] Sénouvo Agbota Zinsou, correspondance du 21 juin 2015.

rencontre scientifique, organisée à Abidjan en 1970, a été le facteur déclencheur d'un vaste mouvement de retour aux sources des traditions africaines aux fins d'exhumer les formes d'expression dramatique spécifiques à l'Afrique. Le Stage-séminaire tenu, toujours à Abidjan en 1978, a confirmé cette option de rupture culturelle avec l'Occident et d'ancrage endogène du théâtre négro-africain d'expression française.

Effectivement, et nous l'avons vu aussi, des initiatives de créations de formes dramatiques identitaires ont été prises par des praticiens et créateurs africains du théâtre et de nouveaux genres théâtraux authentiquement africains ont émergé avec plus ou moins de réussite, principalement en Côte d'Ivoire et au Burkina Faso au cours de la décennie 1980-1990.

Ces formes dramatiques porteuses d'une esthétique identitaire comme la Griotique de Niangoran Porquet, le Didiga de Zadi Zaourou, le théâtre-rituel de Werewere-Liking, le Kotéba de Souleymane Koly, le théâtre d'intervention sociale de Prosper Kompaoré et de Jean-Pierre Guingané ont reçu un accueil enthousiaste de l'élite abidjanaise de l'époque et surtout du public occidental, au cours des tournées et des festivals[148] de théâtre en Europe comme l'indique Sylvie Chalaye :

> *Ce retour identitaire des théâtres du Sud rencontre alors les attentes d'un public occidental en mal d'exotisme et d'authenticité, un public qui découvre bientôt, à Limoges ou à Paris, la force de créativité de l'Afrique*[149].

Cependant après plus d'une décennie de pratique, il s'est avéré nécessaire de marquer une pause afin d'évaluer l'évolution des nouvelles formes théâtrales initiées et expérimentées depuis l'historique colloque d'Abidjan. C'est dans ce

[148] Le Festival des Francophonies en Limousin (le festival de Limoges) et le Théâtre International de langue française à Paris sont respectivement créés en 1984 et 1985, sensiblement à l'époque de l'essor du théâtre identitaire africain. Ces structures, de l'avis de Sylvie Chalaye, ont donné aux expressions théâtrales du Sud « *une vraie visibilité dans la sphère francophone* », « Dramaturgies de la culbute et du détour », in « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 » *Notre Librairie* n° 162 juin-août 2006, p. 48.
[149] Sylvie Chalaye, op. cit. p. 48.

souci qu'a été organisée en 1988 une rencontre scientifique à Bamako et qui a non seulement permis de faire le bilan des recommandations et perspectives d'Abidjan, mais aussi et surtout d'étudier les nouveaux genres dramatiques typiquement africains.

Au colloque de Bamako, étaient regroupés des professionnels africains du théâtre (directeurs de troupes, dramaturges, metteurs en scène, acteurs) ainsi que des enseignants, chercheurs et hommes de culture, pour réfléchir sur le thème : « la semaine du théâtre africain » et échanger leurs expériences en matière de création dramatique. Cette rencontre s'est articulée autour de quatre principaux axes de communications suivies de débats, à savoir : « Théâtres populaires », « Théâtre et langues nationales », « Théâtre et développement » et « Théâtre et thérapie psychiatrique au Mali ».

Les études ont porté sur les genres théâtraux tels que le concert-party, le théâtre-rituel, le théâtre d'intervention sociale, le Kotéba thérapeutique malien dont la plupart étaient expérimentés dans les pays d'origine des participants. Aussi, les initiateurs de nouvelles formes dramatiques et certains spécialistes comme le Togolais Sénouvo Agbota Zinsou, Werewere-Liking et Sidibé Valy de la Côte d'Ivoire, les Burkinabè Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané ainsi que Philippe Dauchez et Baba Koumaré du Mali, ont-ils enrichi les réflexions et les débats en échangeant sur leurs expériences respectives. Les participants ont en outre réfléchi aux articulations entre le théâtre, les rituels et les traditions culturelles, à l'utilisation du théâtre au service du développement et en tant que remède à certaines maladies psychiatriques.

Les travaux ont permis, d'une part, d'aboutir à des recommandations et résolutions afin de poursuivre les efforts d'innovation et d'enracinement du théâtre négro-africain dans les pratiques socioculturelles endogènes, et, d'autre part, de sensibiliser les participants sur la nécessité d'intégrer l'enseignement et la pratique du théâtre dans les curricula des écoles et universités africaines.

Parmi les communications présentées au cours des cinq jours de discussions à ce colloque, celle de Sénouvo Agbota Zinsou, à l'époque, directeur de la Troupe Nationale du Togo, retient tout particulièrement notre attention dans la mesure où elle fait non seulement une projection sur l'esthétique du concert-party mais aussi constitue sa contribution à la promotion du genre.

Présentée dans le cadre de la séance consacrée aux « théâtres populaires », la communication d'Agbota Zinsou, intitulée « Les formes de théâtre populaire au Togo »[150], a mis en lumière les trois formes de théâtre populaire du Togo : la *cantata*, l'albera et le concert-party, après la projection d'un document vidéo sur cette dernière forme. Mais avant de s'appesantir sur le concert-party, le dramaturge a fait une brève présentation de la *cantata* puis de l'*albéra* que nous avons déjà présentées.

Abordant enfin le concert-party, Sénouvo Agbota Zinsou a fait remarquer que cette forme d'expression dramatique populaire exploite plusieurs ressources du langage théâtral notamment le texte, le chant, la musique et la danse. Inspiré du concert-party ghanéen et totalement improvisé, un spectacle de concert-party présente une structure bien particulière qui se déploie sur toute une journée : il commence dès le matin, dans les quartiers, chez la coiffeuse, par une séance de tresse des acteurs devant interpréter les rôles féminins, se poursuit en début d'après-midi par la publicité faite à bord d'un véhicule par les acteurs maquillés pour annoncer le spectacle et attirer les spectateurs. Puis, à partir de dix-neuf heures a lieu une séance de répétition musicale dans la salle de spectacle. Vers vingt heures, les spectateurs affluent au lieu du spectacle et débute alors le « prologue ou prélude musical » accompagné d'une « comédie », danse destinée à amuser le public, et de « l'histoire », une sorte de conte inspiré de la vie contemporaine. La pièce proprement dite, faite d'improvisations, de chants, de

[150] Sénouvo Agbota Zinsou, « Les formes de théâtre populaire au Togo », in *THEATRE AFRICAIN, Théâtres africains ?* Actes du colloque sur le théâtre africain, Ecole Normale Supérieure, Bamako, 14-18 novembre 1988, Paris, Silex, 1990, pp. 67-78.

musique et de danses, ne commence qu'aux environs de vingt-deux heures et dure plusieurs heures selon les rapports qui se nouent entre la salle et la scène. Le public s'exprime dans une sorte de forum pour peser sur tel ou tel aspect de la représentation qui se termine vers une heure ou deux heures du matin.

L'intérêt de cette communication est qu'elle a permis au dramaturge Zinsou de partager, avec les autres praticiens et créateurs africains, son expérience de la tradition populaire du concert-party qu'il oppose au théâtre de type occidental pratiqué autour de lui dans son pays et en Afrique.

Outre le concert-party et la *cantata*, Zinsou crée aussi ses pièces sur le mode de la dramatisation de contes traditionnels chantés, mimés et dansés. En choisissant l'option du conte dramatisé, Agbota Zinsou se présente comme l'un des rares dramaturges africains[151] à avoir publié des contes théâtralisés dont il concourt ainsi à l'éclosion et à la pérennisation en ce sens que, contrairement à la représentation théâtrale inscrite dans l'éphémère et l'immédiateté, l'édition apparaît comme un moyen d'inscription de l'œuvre dans la durée.

Au total, les saynètes familiales, le concert-party, la *cantata* et l'albéra, ajoutés aux contes du soir, la rencontre avec Alain Ricard, ainsi que l'étude d'Antonin Artaud et de Bertolt Brecht composent l'environnement dont est inspiré le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou. Chant, musique, danse, texte parlé et espace à remplir de tous ces éléments, constituent le credo théâtral du dramaturge togolais.

[151] Si le conte dramatisé est un genre pratiqué par de nombreuses compagnies de théâtre comme « Ymako Téatri » créée par Luis Marques et Claude B. Gnakouri en Côte d'Ivoire, ou encore la troupe Wassangari de Marcel Orou Fico au Bénin, il n'existe, à notre connaissance, que très peu de pièces inspirées de contes traditionnels africains éditées. En dehors des pièces de Sénouvo Agbota Zinsou, on peut citer *Le Baobab merveilleux* en 1996 et *Zigli le terrible* en 2004 du Burkinabé Jean-Pierre Guingané ; *Houèdo ou l'arc-en-ciel* suivi de *Gbêxo, le respect de la tradition* du Béninois Claude Balogoun en 2014.

II. La création dramatique chez Sénouvo Agbota Zinsou

Porter un intérêt à la création dramatique chez Sénouvo Agbota Zinsou revient à faire un bref historique de la genèse de son théâtre et à présenter une bibliographie du dramaturge qui mette succinctement l'accent sur le contenu des pièces afin de mieux les situer dans l'ensemble des initiatives de création théâtrale au Togo et en Afrique de l'Ouest francophone.

1. Le parcours personnel de Sénouvo Agbota Zinsou et ses premières tentatives de création dramatique

Né à Lomé au Togo le 6 juin 1946, Sénouvo Agbota Zinsou obtient en 1968 un Baccalauréat série Philosophie dans sa ville natale. Après une Licence de Lettres Modernes à l'Université du Bénin à Lomé en 1971, il poursuit des Etudes théâtrales à Paris III Sorbonne Nouvelle, sanctionnées par un diplôme de Maîtrise en 1974. Il soutient, en 1989, une thèse de doctorat de 3ème cycle en Sciences de la Communication sur le sujet : « *Le Théâtre et la Bible : Kantata togolaise et syncrétisme culturel* » à l'Université de Bordeaux III en France.

Agbota Zinsou a vécu une grande partie de sa vie dans son pays où il a dirigé, de 1978 à 1993, le Théâtre National Togolais. A la tête de cette troupe, le dramaturge a effectué, à travers le monde, de nombreuses tournées et participé à des festivals internationaux de théâtre en Afrique (Bénin, Burkina Faso, Nigeria, etc.), et en Europe (France, Belgique, Allemagne, etc.). Agbota Zinsou a en outre occupé des postes de responsabilité politique, notamment au sein du Haut Conseil de la République (Parlement de la transition démocratique au Togo de 1990 à 1992), avant d'émigrer en 1993 à Bayreuth en Allemagne où il réside comme exilé politique tout en poursuivant ses activités théâtrales en tant que directeur de l'Atelier Théâtre International qu'il a fondé en 1997 au sein de l'université de cette ville et qui regroupe des acteurs, des chanteurs et musiciens étudiants.

A la fois homme de théâtre (dramaturge, metteur en scène et comédien), romancier, nouvelliste et chroniqueur, Sénouvo Agbota Zinsou côtoie le monde du théâtre et du spectacle depuis son enfance et sa vocation d'homme de théâtre lui vient de son père qui était le directeur d'une troupe théâtrale spécialisée dans la production de spectacles de *cantata* ou de concert-party ainsi que nous l'avons vu. Sa vocation de comédien lui vient aussi du rôle de récitant de textes bibliques qu'il jouait, dès l'âge de neuf ans, pendant la messe de la nativité. De même, il avoue avoir hérité de son père, également chanteur traditionnel, l'art de la composition musicale.

Nous pouvons le constater, le parcours de Sénouvo Agbota Zinsou semble, au départ, linéaire et caractérisé par une immersion, depuis l'enfance, dans la pratique des arts scéniques africains. Ce contact précoce avec le monde des arts lui a sans doute permis d'avoir une certaine connaissance et d'acquérir une certaine maîtrise du fonds traditionnel africain. En outre, en dépit de son exil en Europe, il reste très attaché à son pays d'origine et demeure attentif aux événements qui se rapportent à la vie africaine en général et à celle de son pays en particulier[152]. Cet attachement à ses origines explique de ce fait l'enracinement de son théâtre dans les réalités sociopolitiques et culturelles de son pays.

Sénouvo Agbota Zinsou a écrit sa toute première pièce théâtrale intitulée *Les Bureaucrates* en 1966-1967, alors qu'il était élève en classe de terminale à Sokodé, puis l'a montée à Lomé pendant les vacances scolaires, en dépit de la

[152] Malgré son exil en Allemagne, Sénouvo Agbota Zinsou ne cesse ni de se prononcer sur les événements sociopolitiques qui marquent l'actualité de l'Afrique en général et de son pays en particulier, ni même de s'en inspirer pour produire des articles politiques ou pour créer des œuvres de fiction. En témoigne, son article de libre opinion intitulé « ***G O, ABUJA 2, LE FRAC... ET ESPOIR? »***, publié sur le site http://www.diastode.org/Echos/invit11045.html le 29 mai 2010. Cet article est consacré au revirement politique de l'opposant historique togolais Gilchrist Olympio qui a décidé de faire entrer des membres de son entourage dans le gouvernement de Faure Gnassingbé. Nous pouvons également citer celui intitulé « *Rien que du théâtre ? Esquisse dramatique pour la tragédie électorale de 2005* » dans lequel, sous la forme d'une tragédie classique, le dramaturge retrace pour le magazine *Rencontres.de* (Das deutsch-französische Magazin La Revue franco-allemande, octobre 2007, www.rencontres.de/Francophonie), les événements qui se sont déroulés en 2005 sur la scène politique togolaise après la disparition du président Gnassingbé Eyadéma.

censure exercée, à l'époque, par Radio-Lomé qui a refusé d'en diffuser une séquence publicitaire. Dans une version augmentée, cette pièce, ronéotypée, sera rebaptisée *Akakpossa* et transformée plus tard en une nouvelle sous le titre de *L'Ami-de-Celui-qui-vient-après-le-Directeur* et publiée dans *Yoka Lié Mudaba, Le Fossoyeur*, aux Editions Hatier en 1987.

En 1968, Agbota Zinsou crée *L'amour d'une sauvage*, une pièce qui développe le sujet du tribalisme puis, en 1969, *La fiancée du vodou.* Classée 12ème au Concours Théâtral Interafricain de RFI en 1970, cette troisième création prône le respect mutuel entre les religions et dénonce l'enrichissement illicite au nom de Dieu.

L'écrivain fait ainsi son entrée sur une scène togolaise où dominaient les formes populaires d'expression dramatique précédemment étudiées. Mais, sa production s'inscrit plutôt dans le contexte du théâtre d'expression française dont l'émergence au Togo remonte aux années 1955 avec la création, comme on le sait maintenant, de *Fasi, les trois jeunes filles sans nom*, une comédie de mœurs d'Anoumou Pedro Santos.

Un bref regard rétrospectif sur la scène togolaise au moment de la création des premières pièces d'Agbota Zinsou permet d'observer que les dramaturges togolais étaient peu nombreux et la littérature dramatique très peu fournie en pièces de théâtre[153]. Celles-ci, caractérisées, pour la plupart, par des sujets centrés sur la critique des pratiques traditionnelles jugées rétrogrades ou le conflit des cultures, s'insèrent dans la mouvance du théâtre de William Ponty, dont elles constituent plus ou moins des survivances, et dans celle du théâtre négro-africain de type colonial.

Même après 1970, cette situation ne va pas fondamentalement évoluer avec des publications sporadiques faisant la peinture des mœurs sociales. Tohonou Gbéasor fait remarquer à ce propos que:

[153] Tohonou Gbéasor en dénombre globalement une dizaine dans une étude intitulée « Le théâtre d'expression française, la première génération » et parue dans la revue *Notre Librairie* consacrée à la « Littérature togolaise », n° 131, juillet-septembre 1997, pp. 132-134.

> *Les thèmes abordés sont ceux du théâtre négro-africain en général – essentiellement la peinture des mœurs sociales – l'approche en est souvent peu originale : les traditions locales sont condamnées au nom de valeurs occidentales importées ; la satire est de mise et le comique facile ; le texte est truffé de proverbes, d'expressions en langues locales, ou de français « petit nègre » sans raison apparente. L'esthétique théâtrale semble sacrifiée au profit du seul message à délivrer*[154].

Les trois premières pièces de Sénouvo Agbota Zinsou, créées dans ce contexte, sont pour la plupart des peintures sociales et peuvent, semble-t-il, s'agréger à ce registre. Son écriture théâtrale reste, de l'avis de Gbéasor, marquée à ses débuts par le style de Ponty et caractérisée par « *des clichés dans les sujets, l'esthétique et l'expression* »[155]. Cependant, à partir de l'année 1972, Zinsou se dégage de ce classicisme thématique et formel en créant *On joue la comédie*, une pièce assez singulière dans le paysage théâtral togolais et négro-africain francophone de l'époque.

2. La révélation : *On joue la comédie* et sa réception

La notion de réception désigne, ici, la perception que le public a de l'œuvre littéraire, l'effet qu'elle produit et le sens que lui attribue le lecteur/spectateur. Elle présuppose une relation entre le texte et le lecteur et réfère à l'« esthétique de la réception », explorée dans le champ de la théorie littéraire à partir des années 1960 par l'universitaire allemand Hans Robert Jauss qui, dans sa tentative d'insuffler un nouveau dynamisme à la théorie de l'histoire littéraire, soutient qu'une œuvre « *ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains ou de la postérité* »[156]. Le lecteur/récepteur se trouve ainsi installé au cœur de cette théorie qui analyse son rapport au texte en se fondant sur la pluralité des lecteurs et surtout des époques ou des contextes qui leur sont propres.

[154] Tohonou Gbéasor, op. cit., p. 133.
[155] Tohonou Gbéasor, op. cit., p. 134.
[156] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, (Préface de Jean Starobinski), Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 49.

Dans le champ de la création dramatique, Patrice Pavis emploie le concept de « réception théâtrale » qu'il définit comme « *l'attitude et l'activité du spectateur, la façon dont il utilise les matériaux fournis par la scène pour en faire une expérience esthétique*. »[157] Le spectateur devient, par ce fait même, un acteur important dans tout acte théâtral en tant qu'il exerce un pouvoir de « censure » ou de consécration de l'œuvre. Sa compréhension du texte dramatique et/ou du spectacle relève de présupposés culturels et/ou de normes esthétiques préexistantes, liés au contexte de création, et qui lui permettent d'émettre un jugement porté par référence à d'autres œuvres dont il a connaissance.

La tâche de l'interprète de l'œuvre littéraire – dramatique – consiste alors à reconstituer ce que Jauss nomme l'« horizon d'attente » du premier public. Ce concept constitue un paramètre objectif offrant la possibilité de mesurer la réception d'une œuvre et le théoricien allemand le définit comme :

> *le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.*[158]

L'interprète est appelé à se saisir de l'ensemble des conventions et références partagées par ce premier public et à mesurer l'écart esthétique que porte l'œuvre nouvelle considérée, en se servant des réactions du public et des jugements de la critique. L'esthétique de la réception, il faut le souligner, vise non seulement le moment de la création des œuvres et leur pouvoir de subversion face aux attentes des contemporains, mais encore la succession des interprétations dans le temps.

[157] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 290.
[158] Hans Robert Jauss, op. cit. p. 49.

Pour reconstituer l'horizon d'attente, le chercheur a la possibilité de recourir à différents procédés. Soit il se tourne vers l'œuvre elle-même pour, selon Hans Robert Jauss, essayer de retrouver la question à laquelle celle-ci tente de répondre, soit il recourt à des documents relatifs à l'œuvre en question.

Par rapport à l'horizon d'attente dans laquelle s'insère l'œuvre nouvelle, il peut y avoir surgissement d'un « écart esthétique » et – nous ajoutons – thématique. Ce qui, de l'avis même de Jauss, est le propre d'une grande œuvre.

Et, c'est justement cet écart esthétique et – thématique – opéré par la pièce *On joue la comédie* dans le champ dramatique togolais et africain au moment de sa création et par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'horizon d'attente du public de l'époque, qui nous permet aujourd'hui, plus de quarante ans après, de nous intéresser à la pièce d'Agbota Zinsou et de mesurer sa réception.

On joue la comédie est écrite en 1972 dans un contexte de mimétisme culturel marqué par le théâtre de type occidental reproduisant le schéma esthétique de son modèle. De toute évidence, rien n'indique que les attentes du public togolais, qui était loin de se douter des débats des intellectuels et hommes de culture à Abidjan en 1970, étaient orientées vers cette pièce de théâtre si proche de lui et si ancré dans ses traditions de spectacles.

Mais, en même temps qu'elle déjoue l'horizon d'attente initial du public togolais de 1972, l'œuvre entre parfaitement dans la nouvelle vision énoncée au colloque d'Abidjan, celle de rompre avec l'esthétique classique du théâtre de type colonial et de produire des œuvres théâtrales qui répondent aux canons artistiques africains, tant du point de vue de leur composition que de leur mise en scène.

Lorsqu'on se réfère à la pièce elle-même, on s'aperçoit que l'auteur dramatique y intègre sa réception en créant des personnages qui figurent le rôle de spectateur et dont les réactions dans le prologue renseignent sur le contexte

de création, caractérisé par la production de pièces historiques[159]. Il en est ainsi du personnage du Jeune Spectateur qui interpelle avec véhémence le Présentateur en ces termes: « *Est-ce encore une pièce historique ? Ça me fait dormir, moi* »[160].

L'emploi, dans la première partie de la réplique, de l'adverbe de temps « *encore* », qui marque la persistance d'une action ou d'un état au moment considéré et traduit l'idée de répétition, fait référence au contexte littéraire de la pièce, celui de la production récursive de pièces historiques. La seconde partie de la réplique : « *Ça me fait dormir, moi* » véhicule l'idée de la lassitude ressentie par le Spectateur devant la récurrence des pièces inspirées du passé précolonial ou colonial de l'Afrique et exprime implicitement son désir de voir présenter au théâtre d'autres sujets. Le Jeune Spectateur, qui semble avoir une certaine connaissance des pièces antérieures, énonce clairement aussitôt après ses attentes:

> *Et alors, si on perd son temps à s'extasier devant les exploits des hommes du passé, quand donc traitera-t-on les problèmes d'actualité ? … Le procès des néo-colonialistes, alliés aux sinistres impérialistes… Escortés des inhumains racistes… Soutenus par les militaristes…*
>
> (*On joue la comédie,* « Prologue », p. 32.)

A travers cette réplique, il révèle précisément son aspiration à voir jouer sur la scène des sujets actuels liés au procès du néo-colonialisme porteur des germes du racisme, de l'exploitation et de l'oppression.

La pièce, centrée sur les conditions des Noirs en Afrique du Sud, développe en effet le sujet de la lutte contre l'apartheid, problème d'actualité à la fin de la première décennie des indépendances africaines, mais aussi et surtout

[159] Dans la première décennie des indépendances africaines, (1960-1970) et même au-delà, le théâtre négro-africain francophone était marqué par la tendance historique et anticoloniale avec des pièces de célébration et de réhabilitation des grandes figures de l'histoire africaine. Nous pouvons citer à ce propos *Kondo le Requin* de Jean Pliya en 1964, *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié en 1970, *Les Sofas* de Bernard Zadi Zaourou en 1975, etc.

[160] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, Prologue, p. 32.

la thématique du combat contre tous les régimes et systèmes politiques oppresseurs et totalitaires. La fable met en scène le personnage de Chaka, envoyé en mission par N'Koulou N'Koulou, le dieu des Zoulous, pour libérer les Noirs d'Afrique du Sud du joug de l'apartheid. A l'analyse, il s'agit d'une satire au second degré du messianisme politique qui, dans ces années-là, était devenu une idéologie répandue dans presque tous les pays africains et au Togo tout particulièrement.

Non seulement *On joue la comédie*, inspirée des traditions populaires ghanéenne et togolaise du concert-party, crée un écart esthétique et stylistique vis-à-vis des œuvres antérieures de l'auteur lui-même et de celles de ses prédécesseurs et/ou contemporains par sa technique de composition, mais encore, elle renouvelle le vieux thème de la satire politique et se démarque des fresques historiques des années 1970.

La pièce d'Agbota Zinsou se pose alors comme une œuvre singulière par son caractère innovant et original dans l'univers dramatique togolais et africain de 1972. Couronnée par le Grand Prix du Concours Théâtral Interafricain de l'ORTF[161], l'année même de sa création, elle devient par-là, la « *plus grande pièce* »[162] du répertoire de l'auteur et le révèle au plan international.

Publiée en 1975, la pièce est mise en scène et jouée pour la première fois à Lagos au Nigeria dans le cadre du Festival des Arts Négro-africains en 1977. Cette première sera suivie de bien d'autres spectacles montés et présentés aussi bien au Togo, ailleurs en Afrique qu'en Europe, devant divers publics. Zinsou

[161] Même si un Prix littéraire ne préjuge pas nécessairement de la valeur réelle d'une œuvre littéraire qu'il couronne, surtout avec la logique marchande qui semble s'introduire aujourd'hui dans les milieux qui décernent les reconnaissances littéraires dans les pays occidentaux comme la France, on pourrait accorder une certaine crédibilité au Prix du Concours Théâtral Interafricain, de l'Office de radiodiffusion et télévision françaises, créé en 1968 et décerné à cette époque-là, si on tient compte de son objectif de promotion de l'expression dramatique en Afrique par la révélation au public d'auteurs dramatiques de talent et des œuvres de bonne facture.

[162] Cette expression est répétée **sept fois** dans le prologue au début de la pièce *On joue la comédie*, (deuxième édition). Le chiffre sept symboliserait la recherche et l'originalité. Il indiquerait la fin d'un cycle et le début d'un autre.

lui-même rapporte qu'elle a été jouée « *devant les présidents Gnassingbé Eyadema et Sékou Touré lors d'une visite de ce dernier au Togo*. »[163]

La pièce emporte l'adhésion du public de l'époque et suscite la curiosité des médias et l'intérêt des spécialistes de la littérature africaine ainsi que le confie le dramaturge :

> *À Lagos, où eut lieu la première dans le cadre du Festival des Arts Négro-africains en 1977, un journaliste français de RFI m'avait demandé après le spectacle si je voulais faire mal.*
> *Faire mal? En tournée en France en 1979 (l'apartheid sévissait encore), la pièce provoquait difficilement de grands éclats de rire, était surtout courtoisement applaudie (bien que ce fût un jury parisien qui lui avait décerné le Grand Prix Interafricain en 1972), alors qu'au Togo, au Bénin, en Côte d'Ivoire, au Zaïre, au Mali[164], au Burkina Faso, aussi bien dans mes propres mises en scène que dans celles des collègues, le public se tordait de rire, face aux arguments des racistes tournés en dérision.*
> […]
> *La cause des Noirs sous l'apartheid y est défendue, bien sûr, mais là aussi, il fallait lire entre les lignes: c'est le messianisme politique qui faisait déjà rage au Togo, comme dans d'autres pays africains que le héros de la pièce, Chaka et ses comédiens contestataires, tournent en dérision. Des critiques qui avaient analysé cette pièce à l'époque, un seul avait décelé cet aspect ou osé en parler; il s'agit d'Alain Ricard, un de mes anciens professeurs et grand spécialiste de la littérature africaine. L'étude de Ricard parut dans une revue universitaire canadienne et j'avais craint qu'elle ne fût parvenue à Lomé et ne me créât des ennuis[165].*

On pourrait alors, à l'analyse des diverses réactions engendrées par la pièce replacée dans son contexte de création, inférer qu'elle a rencontré l'horizon d'attente et satisfait aux goûts des intellectuels et hommes de culture, – et semble-t-il, du public africain – des années 1970, par l'exploitation que

[163] Sénouvo Agbota Zinsou, « En attendant le vrai débat », article d'opinion publié sur le site de la revue « Diastode Echos de la diaspora » http://www.diastode.org/Echos/invi11104.html, consulté le 26 novembre 2013 à 13 heures 32. Il faut rappeler que Gnassingbé Eyadema était, à cette époque-là, le président du Togo et Sékou Touré, celui de la Guinée Conakry. Ils sont tous deux aujourd'hui décédés.
[164] *On joue la comédie* a été représentée en 1979 par le Kotéba national du Mali, une troupe théâtrale spécialisée dans la recherche d'une forme d'expression dramatique traditionnelle en milieu bambara faite de chants, de danses : le Kotéba.
[165] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit.

l'auteur fait d'éléments de théâtralité propres aux cultures et traditions africaines et par le renouvellement de la thématique.

L'année 1972 apparaît donc, dans la carrière littéraire de Sénouvo Agbota Zinsou, comme celle de la grande révélation et de la consécration, confirmées par les créations ultérieures du dramaturge.

3. Les autres créations de Sénouvo Agbota Zinsou

Ecrivain prolifique, Agbota Zinsou compte dans son répertoire théâtral plus d'une quarantaine de pièces dont la plupart, présentées en spectacles, sont cependant restées à l'état de manuscrit. Cette riche littérature dramatique ne pouvant être prise en compte dans son intégralité dans le cadre restreint de ce travail, nous avons choisi de présenter ici, outre *On joue la comédie* déjà évoquée, les pièces éditées mais aussi les pièces jouées qui font partie de notre corpus d'étude.

Ainsi, lorsqu'on s'intéresse au répertoire du dramaturge, on découvre qu'après sa consécration en 1972 avec *On joue la comédie*, il revient au-devant de la scène en 1984 avec *Le Club*. Publiée à Lomé aux Editions Haho, cette pièce qui se présente comme un conte moderne avec des envolées fantastiques, est jouée plusieurs fois au Togo et diffusée sur les écrans de la télévision nationale.

Le Club est un drame social qui met en scène la belle et orgueilleuse Akpénè, jeune collégienne issue des milieux défavorisés, écrasée par une société impitoyable et entraînée, à son corps défendant, par son amie Afiwa, dans une organisation secrète dénommée le Club des Nobles-Sculpteurs d'Ebène (CNSE). Réseau de gangstérisme international, ce club, dont les membres sont des cadres de haut niveau et de différentes nationalités africaines, est spécialisé dans le trafic de la drogue, le commerce illicite, la contrebande et le détournement de mineures. Cette puissante organisation, qui brime sans pitié les plus faibles,

parvient à détourner et à corrompre la jeune et innocente Akpéné, grâce à des intrigues et chantages, avant d'être démantelée et de voir ses membres arrêtés.

Satire sociale, cette pièce présente le visage d'une société africaine postcoloniale caractérisée par la corruption, l'absence de morale et soumise au pouvoir de l'argent.

Trois ans après *Le Club*, le dramaturge publie, en 1987, *La tortue qui chante*, un recueil de trois pièces dont la première donne son titre à l'œuvre, la deuxième étant intitulée *La femme du blanchisseur* et la troisième *Les aventures de Yévi au pays des monstres*.

La pièce éponyme du recueil, *La tortue qui chante*, première expérience de conte dramatisé inspiré de la tradition orale africaine, a reçu le prix de la meilleure émission théâtrale africaine au festival de Montréal en 1987, avant d'être lauréate, la même année, du prix spécial "Théâtre vivant" de RFI et du prix d'identité culturelle africaine aux Rencontres Internationales de Yaoundé.

La tortue qui chante est l'histoire d'un chasseur, Agbo-Kpanzo, trahi par son beau-père Podogan, tous deux en compétition pour le poste de Premier Conseiller du roi. Le chasseur est sauvé par La Tortue magique qu'il a ramenée de chasse tandis que Podogan, pris à son propre piège et tombé en disgrâce, est arrêté et jeté en prison après trente ans de bons et loyaux services à la couronne. Cette pièce, créée en 1988 en France à Limoges dans le cadre du Festival International des Francophonies, est un drame politique qui développe le sujet de la lutte intestine et des intrigues de cour entre les courtisans obnubilés par le pouvoir et la puissance.

Comédie de mœurs, *La femme du blanchisseur*, la deuxième pièce du recueil, de facture classique, est construite autour des problèmes du couple, notamment la polygamie et l'infidélité, dans une société africaine moderne. Elle met en scène Kossikpon, un personnage nanti et influent, aux mœurs légères, un coureur de jupon invétéré qui profite de sa situation sociale pour séduire et

détourner les femmes d'autrui. Cet époux infidèle jette son dévolu sur Mana, la jeune femme du blanchisseur mais il sera pris à son propre jeu et finira par tomber dans le piège tendu par ses épouses, Afua et Mimi.

La troisième pièce, intitulée *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, est un conte dramatisé qui raconte, comme l'indique le titre, les aventures de Yévi, l'araignée qui se rend, en période de disette, en compagnie du Conteur, au pays des monstres pour se procurer sa pitance. Sa gloutonnerie et son avidité provoquent sa perte mais il sera sauvé par le Mouton dont la vanité signe l'arrêt de mort. Présentant une fable en apparence légère et banale, la pièce est cependant une satire sociale qui aborde des sujets d'actualité comme la gloutonnerie et l'avidité des hommes politiques, la misère du petit peuple, etc.

Toujours en 1987, Agbota Zinsou crée *Le Chien Royal* qui deviendra plus tard, en 1996 à Bayreuth[166], *Le Prince de Wouya*. Cette pièce est inspirée du répertoire de contes traditionnels africains comme *La tortue qui chante* ou encore *Les aventures de Yévi au pays des monstres*. Représentée plusieurs fois dans les grandes villes du Togo entre 1988 et 1989, elle est montée à Limoges en 1990, dans le cadre d'un projet de création[167] franco-africain avec l'auteur nigérian Femi Osofisan, des musiciens nigérians, des comédiens béninois ainsi que des comédiens de la Troupe Nationale du Togo, avec la participation d'un scénographe et d'un réalisateur français. Spectacle musical, chanté et dansé, ce projet visait, non seulement à ouvrir l'espace de la Francophonie aux œuvres qui n'ont pas été produites en français mais aussi « *à permettre de réunir des cultures originellement liées et de retrouver cette culture de la Côte du Bénin allant du Nigeria même jusqu'à une partie du Ghana* »[168].

[166] Bayreuth est la ville allemande d'exil du dramaturge Agbota Zinsou.
[167] Ce projet de création consiste, d'une part, à présenter *Le Chien Royal* en intégrant dans la troupe des musiciens nigérians et des comédiens béninois, d'autre part, à présenter la pièce du Nigérian Femi Osofisan, *Il était une fois quatre voleurs*.
[168] « Sénouvo Agbota Zinsou de Lomé à Limoges », propos recueillis par Bernard Magnier in « Théâtre, Théâtres », *Notre Librairie*, n°102, juillet-août 1990, pp. 61-63.

Devenue *Le Prince de Wouya*, la troisième version de la pièce, traduite en allemand par Beeke Dummer, a été jouée pour la première fois le 19 octobre 1996 à la Studiobühne de Bayreuth en Allemagne puis en 2008 au Festival International de Théâtre pour le Développement (FITD) à Ouagadougou au Burkina Faso. La pièce sous-titrée, « Jusqu'au bout du conte » et structurée en un prologue et huit tableaux rythmés par vingt-six chansons, est une allégorie sur le pouvoir et ses dérives. La pièce se déroule dans l'imaginaire royaume de Wouya et présente l'histoire d'un roi sanguinaire, assoiffé de pouvoir qui, habité par la hantise de perdre son trône, mettait à mort tous ses enfants mâles aussitôt à leur naissance jusqu'au jour où la reine, ayant mis au monde un garçon merveilleusement beau, décide de le dérober aux rigueurs de la loi du Roi. Mais le tyran, informé par ses services de sécurité, fait arracher le bébé des bras de sa mère et le précipite par la fenêtre du haut du cinquième étage du palais. La Reine, accusée de complot contre la sûreté de l'Etat, est arrêtée et pendue sur la place publique. Le Prince Agossou est sauvé et élevé par un chien. Parvenu à l'âge adulte, il convoite, à son tour, le trône royal et rêve d'apporter au peuple la « Grande Harmonie ». Il est soutenu et aidé dans son projet par le Conteur et ses Azizah mais le Prince se révèle très vite lui-même un faux libérateur et une parodie de Messie.

Yévi et le dépouillement des fesses, pièce politique sur fond de dénonciation de la corruption, a été portée sur la scène à la Studiobühne de Bayreuth le 3 octobre 1995. Dans cette pièce, le personnage de Yévi déjà présent dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, sous le prétexte obsédant de la famine, dérobe le maïs du Roi et provoque une révolution libératrice d'un peuple longtemps soumis à un régime despotique. La pièce structurée en treize tableaux, s'ouvre sur une place publique où plusieurs villageois sont installés et discutent quand passe Yévi, le paria du village accusé de tous les maux et dont tout le monde se moque. Soupçonné de subtiliser le maïs du Roi, Yévi est arrêté par la garde royale. Maltraité et conduit en prison, il

menace de dénoncer ses complices du vol de maïs qui ne sont en réalité que les courtisans du Roi. En prison, il passe aux aveux mais exige d'être jugé, condamné, exécuté et enterré publiquement dans le champ de maïs du Roi. Après une parodie de justice, Yévi voit ses vœux exaucés mais en dépit de son supposé décès, le maïs du Roi continue de disparaître. Intrigué, le souverain, Amégankpoé fait recours au pouvoir magique de sa tante pour élucider la question. Sur les conseils de celle-ci, il fait ériger, dans son champ, une statue à son effigie. La nuit, Yévi jouant les fantômes comme à l'accoutumée, sort de sa tombe et se fait prendre au piège de la statue enduite de glu. Il se fait libérer et remplacer par un singe en usant d'un subterfuge. Le lendemain, le Roi Amégankpoé découvre l'animal pris au piège et l'assimile au voleur de son maïs. La viande de singe étant par excellence le mets royal, l'animal est exécuté et apprêté par la reine. Mais Yévi se rend nuitamment dans les cuisines royales, mange la viande de singe et dépose dans la marmite ses déchets, créant ainsi un scandale. Le Roi lui tend un autre piège dans lequel il finit par tomber, la marmite lui ayant collé aux fesses. Un concours de dépouillement des fesses est alors organisé par le Roi en vue de retrouver le vrai coupable. Le jour de l'épreuve, tous les candidats défilent et découvrent leurs fesses au Roi et au peuple assemblés sur la place publique. Quand vient le tour de Yévi, il défile à la tête d'une armée de fantômes sur une musique magique exécutée par les esprits au service de sa tante : « *Le jour où Yévi montrera ses fesses, il tombera une pluie de têtes...* ». Effrayés, tous les courtisans et collaborateurs du Roi prennent la fuite et abandonnent le Roi qui, au dénouement de la pièce, est déchu de son trône. Yévi libère ainsi le peuple mais demeure un libérateur inconscient comme dans la pièce *Yévi et la Princesse*.

Le spectacle de *Yévi et la Princesse* a été présenté pour la première fois à l'Institut français de Dublin le 2 novembre 2000 dans le cadre de l'African Cultural Projet, puis à l'Université de Regensburg le 26 juin 2001 et enfin au Théâtre du Pont Tournant de Bordeaux le 21 novembre 2001, dans le cadre de la

semaine des Universités. Structurée en quatre tableaux et un postlogue[169], la pièce met en scène les personnages de Yévi et la Princesse Malonnui, – Celle-qui-n'accepte-pas –, Amégankpoé et les cinq Villageois, récurrents dans les contes dramatisés d'Agbota Zinsou. Elle s'ouvre par une séquence de chants et danses à la gloire de Malonnui dont la beauté et la grâce exceptionnelles suscitent la convoitise de tous les hommes du village. Une ou deux fois par an, elle sort, portée dans son hamac pour être célébrée par la foule qui l'ovationne et prend ainsi le bain de rayonnement de Malonnui. Mais comme l'indique son nom sémantisé[170], la Princesse est inaccessible et aucun homme ne peut prétendre conquérir son cœur encore moins le personnage de Yévi, incarnation du mal et de la laideur. Pourtant Yévi, objet de toutes sortes de moquerie de la part des villageois, décide de faire la conquête de la Princesse et élabore à cet effet une stratégie. Un jour, alors que le cortège de la Princesse passe dans la rue, Yévi se jette sur la voie et se fait renverser. Il réclame alors justice et exige de se rendre à cet effet au palais royal. La Princesse, d'abord réticente, finit par céder à ses exigences. Yévi, reçu au palais, bénéficie des bons soins de la Reine-mère, grand-mère de la Princesse qui soigne ses blessures, lui donne des vêtements neufs et l'invite à table. Insatisfait, Yévi exige de passer la nuit au palais, puis dans la chambre de la Princesse. Au dénouement de la pièce, Yévi parvient, grâce à une chanson magique, à accéder à la chambre de la Princesse et provoque ainsi une révolution. Il réussit à conquérir la Princesse, « Beauté des Beautés ».

Cette pièce est une célébration poétique de la beauté féminine, source féérique de rêverie et d'ivresse mais, elle développe, de façon implicite, le sujet de la conquête du pouvoir politique dont la Princesse n'est qu'une figuration métaphorique. La conquête de la Princesse par Yévi grâce à son chant magique

[169] Le mot « Postologue » renvoie à l'épilogue et peut se comprendre comme le discours qui vient après une narration ou une œuvre de fiction comme le Prologue la précède.
[170] Le nom de la Princesse Malonnui, qui peut être composé de la façon suivante : *Ma* (préfixe de la négation) *lon* (aimer ou accepter), *nui* (situation, chose, fait...), signifie « Celle qui n'accepte pas ».

montre qu'il est possible de renverser l'ordre établi, de conquérir des citadelles imprenables à force d'audace et de persévérance. Telle semble être la moralité de ce conte dramatisé qui célèbre la femme à l'instar de *La Septième Reine*.

Représentée le 12 juillet 1997 à Bayreuth, *La Septième Reine* est une farce musicale et dansante, inspirée d'un conte traditionnel, structurée en huit tableaux qui met en scène sept Reines qui s'affrontent, dans un contexte de polygamie, pour la conquête du cœur du Roi, leur époux. Dès le chant d'introduction, dans le prologue, le Conteur expose l'action : un conflit sentimental, mais aussi de pouvoir entre, d'une part Agossi, l'épouse préférée du Roi Toholu, soutenue par ce dernier et d'autre part, Kossiwa, la première épouse frustrée de ses droits, qui dirige la bande des autres épouses. Pour se venger de cette usurpatrice de mari d'autrui, les six premières épouses du Roi accusent, par jalousie, la septième d'être un homme et en répandent la rumeur dans tout le pays. Le Roi, indigné, décide alors que toutes les reines fassent publiquement la preuve de leur féminité. Les six Reines jalouses paniquent et font recours à un prêtre traditionnel pour changer, par envoûtement, le sexe de leur rivale. Cette dernière sollicite les services du même prêtre pour opérer la même transformation chez ses six coépouses. Le jour du dépouillement, Kossiwa et ses cinq compagnes sont d'abord introuvables au Royaume. L'épreuve de féminité commence cependant avec la seule Agossi présente. Celle-ci est reconnue vraie femme et acclamée par toute la population pour sa beauté. Le Roi déclare que sa femme préférée et lui-même ont passé la nuit à se regarder l'un, l'autre comme dans un miroir. La cérémonie est donc terminée, mais, coup de théâtre, Kossiwa et les cinq autres se présentent à leur tour et demandent à subir l'épreuve. La foule réclame leur tête mais le Conteur, dans un souci de justice, insiste pour qu'elles prouvent elles aussi leur féminité. Ce qui sera fait car leur serpent a également disparu, comme par enchantement. Le conteur interprète le phénomène en indiquant qu'elles étaient chacune avec son amant, au moment où le Roi était

avec Agossi et tire la conclusion que le regard de l'homme amoureux rend à la femme sa féminité.

La Septième Reine est un conte dramatisé construit en apparence autour du thème de la rivalité sentimentale entre coépouses, mais elle repose sur un arrière-fond politique car derrière la rivalité sentimentale des sept Reines, se profile une âpre lutte pour le pouvoir, celui de régner sur le cœur de l'homme qu'elles aiment ou tout simplement de régner dans une société dominée par le pouvoir masculin. Dans cette lutte, le pouvoir de la séduction semble être l'arme idéale. Ce pouvoir inhérent à la nature féminine trouve son écho dans *La Femme Inconnue,* composée en 2002.

Cette pièce est la version théâtrale du conte *Les Jumeaux, la Femme-monstre et les chiens* déjà présenté sur scène sous forme narrative en 1995 à Bayreuth avec d'autres contes notamment, *Yévi, le Roi et la guerre* et *Yévi et la Pierre enchantée*, au cours d'une soirée de contes portant le titre « Chiens de Rois et de Princesse ». La forme dramatisée est un théâtre-ballet, rythmé par quatorze chansons, jouée à Bayreuth dans une traduction allemande de Beeke Dummer les 24, 25, 26 et 27 avril 2003. Avant d'être présentée en intégralité, *La Femme Inconnue* a d'abord fait l'objet d'une lecture-spectacle en français à Spire, dans le cadre d'un séminaire pour professeurs de français dans les lycées allemands, puis d'une seconde mise en scène, toujours en français dans le cadre du séminaire Africanissima « Les femmes dans la littérature de l'Afrique francophone » à Bad Boll, le 28 décembre 2002.

La scène se déroule dans un décor abstrait suggérant un village imaginaire et s'ouvre par un ballet animé par différents monstres affreux, tous de forme féminine, dansant autour de celle qui sera la Femme, comme pour la modeler, la façonner, de manière à la rendre la plus belle possible. Celle-ci se métamorphose et devient effectivement rayonnante d'une beauté ensorcelante. Ce rituel de métamorphose est motivé par le désir de la Femme-monstre de retrouver et de se

venger d'un jeune homme qui a vu sa nudité. Elle accuse en effet ce jeune chasseur, l'un des frères jumeaux, Atsou ou Etsè, de l'avoir poursuivie avec sa meute de chiens et abattue alors qu'elle était une biche, d'avoir répandu la nouvelle de son exploit dans tout le village et de s'en vanter. Révoltée par la vanité du chasseur, elle décide de porter ses pas dans son pays avec pour mission de séduire, puis de dévorer le jumeau chasseur. Mais, arrivée au village du chasseur en compagnie de ses sœurs monstres, il lui est difficile d'identifier le jumeau fautif Etsè qui ressemble étrangement à son frère alors que ce dernier, doté d'un pouvoir magique, réussit facilement à démasquer la Femme. Il essaie d'éviter son piège et reste insensible à son charme tandis que son frère jumeau se laisse séduire en dépit des avertissements de leur mère et de la Reine. Tous les hommes du village tombent également sous la coupe de la Femme et de ses compagnes, accusées d'être des prostituées et d'entraîner les hommes dans la perversion. Exaspérées, les femmes du village, ayant à leur tête, la Reine manifestent leur colère et réclament sans succès le départ des étrangères. Finalement, la Femme inconnue est touchée par l'amour du chasseur qu'elle avait pour mission de tuer et dans le même temps éprouve une tendresse maternelle pour le même homme. Le jumeau Etsè de son côté, ne sait plus vraiment qui est son frère jumeau : celui dont le corps physique ressemble au sien, qui est sorti du même sein que lui, le même jour? Ou la Femme, alter égo de l'homme ? La question reste non résolue.

La Femme Inconnue, construite autour du sujet de la complémentarité entre l'homme et la femme, avec un arrière-fond de xénophobie, est une réflexion sur les trois polarités que la femme cumule en elle : d'abord une certaine monstruosité symbolisant toutes les craintes de l'homme par rapport à l'être qui lui ressemble mais est en même temps différent de lui, ensuite la beauté et l'esthétisation de soi-même (la valorisation) dont il éprouve souvent le besoin et enfin la protection maternelle à laquelle il aspire. Histoire d'amour et de complémentarité entre les deux représentations du genre humain, *La Femme*

Inconnue rejoint *La Passion selon Dina et Sichem*, présentée en lecture-spectacle le 9 octobre 1998 à l'Audimax (auditorium du grand amphi) de l'Université de Bayreuth, dans le cadre du congrès de la VAD (Verein der Afrikanisten in Deutschland). Cette pièce, dont la première a eu lieu le 28 novembre 1998 au Zentrum (Europasaal) de Bayreuth, revisite le mythe génésiaque de l'amour tragique entre les deux personnages bibliques éponymes.

Présentée en 2003 dans une nouvelle version, dans le cadre de la conférence de l'APELA[171] (l'Association des Professeurs de Littératures Africaines) à Bayreuth, *La Passion selon Dina et Sichem* est une *cantata* chantée et parlée. Sa fable est inspirée de la Bible, au livre de la Genèse, chapitre 34, verset 1 à 31, précisément de l'histoire de Jacob et ses enfants, immigrés au pays de Sichem. Sichem, fils de Hamor et prince du pays, pose les yeux sur Dina, fille de Jacob et tombe amoureux d'elle. Les deux jeunes gens consomment leur amour. Hamor, le père de Sichem veut obtenir de Jacob la main de sa fille pour son fils et souhaite à travers ce mariage, l'union des deux peuples. Les fils de Jacob, Siméon et Lévi, frères de Dina, violents de nature, sont opposés à ce mariage, estimant que leur sœur a été déshonorée. Cependant, ils usent de ce stratagème : que tous les hommes du peuple de Sichem se fassent circoncire, comme ils le sont eux-mêmes, et ils consentiront au mariage. Hamor et son fils Sichem arrivent à convaincre leurs compatriotes d'accepter cette coutume des fils de Jacob pour l'union des deux peuples. Mais, au troisième jour après la circoncision, alors que les hommes étaient encore souffrants, les deux fils de Jacob, Siméon et Lévi, prennent chacun leur épée, tombent sur la ville qui se croyait en sécurité et tuent tous les hommes et s'emparent de toutes leurs richesses : troupeaux de bœufs et d'ânes, les récoltes des champs, et emmènent comme butin leurs enfants et leurs femmes.

[171] L'Association des Professeurs de Littératures Africaines (l'APELA) a changé de nom et est devenue l'ALA (African Literature Association).

Le dramaturge ressuscite les deux personnages de Dina et Sichem et, comme si l'histoire se répétait, leur fait revivre leur passion en transformant cette histoire de carnage en une passion amoureuse. Les deux personnages tentent d'exorciser les fantômes du passé pour reconstruire un monde plus juste. *La Passion selon Dina et Sichem* actualise l'histoire pour projeter une vive lumière sur les actes de barbarie et de violence qui corrodent les sociétés contemporaines comme dans la pièce *Job existe, donc Dieu existe* centrée sur la défense des droits humains.

Job existe, donc Dieu existe est une *cantata* entièrement chantée et dansée, inspirée de la vie de Job[172], un personnage biblique très riche, influent et intègre ayant la crainte de Dieu que les malheurs et la maladie accablent par tentation. Jouée pour la première fois le 13 mai 2004 à Evangelisches Gemeindehaus à Bayreuth en Allemagne, la pièce met en scène les souffrances humaines en présentant des figures de Job sans la présence du personnage mythique. L'idée du dramaturge est de montrer qu'il existe dans le monde contemporain d'autres Job, proches de celui de la Bible, que nous pouvons côtoyer sans le soupçonner, que nous pouvons voir à la télévision, entendre parler d'eux à la radio, lire les tragédies dans lesquelles ils sont victimes dans la presse quotidienne. *Job existe, donc Dieu existe* présente ainsi trois figures de Job représentatives du genre humain. Job apparaît d'abord sous les traits d'un enfant, Ali, ressortissant d'un pays, considéré comme « l'axe du mal », par les Occidentaux. Lors du bombardement de son pays par les Etats-Unis, il perd ses parents, ses mains et ses pieds. Il chante alors ses malheurs, sa douleur et se pose en porte-voix de tous les enfants martyrs, soldats, victimes de pédophilie et des pires formes de travail et dont l'enfance a été volée. Ensuite, Job prend l'apparence d'une femme qui décrit les misères de toutes les femmes esclaves de leur mari, frère et père, de la société, celles qui sont écrasées par la lourde et implacable loi d'une fausse conception de la religion et qui sont condamnées à

[172] Livre de J*ob*, Ancien Testament in *La Bible* TOB, pp 931-966.

la lapidation ou à qui on refuse le droit d'être femme, c'est-à-dire d'être belle et de le montrer, de jouir du bonheur et de l'honneur d'être femme. Enfin, Job prend l'aspect d'un homme qui raconte l'histoire des hommes meurtris par les catastrophes naturelles ou victimes de l'esclavage et de l'oppression sous toutes ses formes. En réalité, la pièce expose le visage d'un monde chaotique dominé par la violence et l'injustice à travers des faits tirés de l'actualité.

Sans être centrée sur des faits d'actualité, *Le combat de Madame Loth contre les Anges* ne tisse pas moins des liens de similitude avec *Job existe, donc Dieu existe* en ce sens qu'elle met en scène une femme et développe des sujets actuels liés à la condition féminine et à la violence dans le monde. Créée le 23 avril 2015 à la Stadtkirche à Bayreuth, dans le cadre du festival Fraenkischer Sommertheater de Hollfeld, dans une mise en scène de Jana Schmueck, cette *cantata* monologique en quatre tableaux, chantée, parlée et dansée revisite et remet au goût du jour, sur un mode parodique et subversif, le mythe génésiaque de la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe exposées à une pluie de soufre et de feu par Dieu.

La pièce s'ouvre sur un décor apocalyptique et présente l'histoire du destin tragique d'une femme : Madame Loth, métamorphosée en statue de sel pour n'avoir pas suivi les consignes des anges interdisant de regarder en arrière. Devenue stèle commémorative et symbole de la perversité des villes de Sodome et Gomorrhe et de la colère divine, cette femme exprime sa révolte contre sa condition de femme et contre toutes les institutions (sociales, politiques, religieuses, etc.) qui contribuent à l'aliénation de la femme.

A travers cette pièce, Agbota Zinsou remet en cause toutes formes de pensée commune : pensée qui considère la femme comme le sexe faible, celle par qui le scandale arrive depuis le jardin de l'Eden, pensée commune que le partenaire normal de l'homme est la femme et vice versa, pensée commune que tous les « pervers » c'est-à-dire tous les gens aux comportements déviants et en

dehors de la normalité doivent être punis, détruits de la manière la plus atroce possible, etc. pour montrer que l'homme, de loi en loi, de siècle en siècle, d'idéologie en idéologie, de religion en religion se trompe sans s'en rendre compte.

En dehors de ces pièces du corpus, nous voulons nous intéresser particulièrement, et à titre informatif, à une création d'Agbota Zinsou intitulée *Le Soldat de la paix* composée en 1985, dans le cadre d'un concours théâtral organisé au Togo[173] parce qu'elle a suscité et suscite encore de vives polémiques au Togo. Pour certains détracteurs du dramaturge, ce texte, écrit en hommage au président togolais, serait la preuve qu'il était l'un des proches collaborateurs de Gnassingbé Eyadema et donc complice des exactions commises sous son régime. Selon les mots de Zinsou lui-même, elle serait

> *ma casserole, pire l'épouvantail, le gendarme endormi que l'on irait réveiller de temps en temps pour me l'envoyer, l'arme pointée sur moi, me faire trembler, me bousculer, me pousser dans un coin (…) pour m'interdire tout court d'écrire, comme je l'ai toujours fait, contre toutes les formes d'oppression, d'injustice, d'exploitation de nos peuples, de néocolonialisme… Contre les discriminations, les indexations, toutes formes de lynchage, d'imbécilité.*[174]

Cette pièce célèbre les grands moments de l'histoire du Togo en mettant un accent particulier sur la contribution du président à la construction du pays. Cependant, par-delà les louanges au chef de l'Etat, par les procédés stylistiques de l'ironie, de l'humour et de l'hyperbole, le dramaturge tente de tourner le dictateur en dérision.

Nous avons dit plus haut qu'en plus de son talent de dramaturge, Sénouvo Agbota Zinsou était également romancier et nouvelliste. Son premier texte narratif, intitulé *Yévi et l'Éléphant chanteur, un vrai conte*, est publié en

[173] Selon Sénouvo Agbota Zinsou, ce concours a été lancé par Yao Bloua-Agbo, alors ministre de la Jeunesse, des Sports et de la Culture. Ce concours a été remporté par Koffi Gomez avec sa pièce *L'épopée de Nkassibou*.

[174] Sénouvo Agbota Zinsou, « En attendant le vrai débat », *Echos de la diaspora*, http://www.diastode.org/Echos/invit11104.html, consulté le 26 novembre 2013 à 13 heures 32.

2000 à Ivry-sur-Seine aux Editions A3 et présente, de façon humoristique, le récit du règne assommant, étouffant et macabre de l'Éléphant.

En 2003, il fait paraître aux Editions Hatier à Paris *Le Médicament*, un roman centré sur le sujet de l'exil. Dans ce roman partiellement autobiographique, Sénouvo Agbota Zinsou décrit les destinées humaines des demandeurs d'asile. Ce récit réaliste dépeint les réfugiés dans la ville fictive de Bayerrode comme des « malades des quatre coins du monde » ayant fui des régimes dictatoriaux sévères et en quête d'oubli.

Chroniqueur, Sénouvo Agbota Zinsou est également auteur de plus de 164 articles d'opinion politique publiés sur le Web[175] et qui tissent un lien avec ses œuvres de fiction surtout sur le plan thématique. L'auteur togolais projette, en effet aussi bien dans ses œuvres dramatiques et romanesques que dans ses articles d'opinion politique inspirés de l'actualité togolaise et africaine, une lumière crue sur les travers des parvenus des capitales africaines, empêtrés dans leurs rêves de puissance, de pouvoir et d'argent. Il dénonce l'absence de morale publique, le culte de l'argent dans les sociétés africaines modernes ainsi que la fourberie des puissants dont il révèle les faiblesses et lâchetés.

L'écrivain tente ainsi d'être, à travers ses écrits, le témoin de son temps et d'être la voix et la conscience de ses contemporains en dépeignant la lutte du peuple togolais, épris de démocratie, contre la misère, les injustices et les massacres. L'expression de ces préoccupations sociopolitiques endogènes renforcée par des procédés d'écriture inspirés des cultures et traditions africaines confèrent au théâtre de Zinsou un caractère identitaire.

[175] Le dramaturge Sénouvo Agbota Zinsou a publié la plupart de ses articles d'opinion politique sur le site suivant : http://www.diastode.org/Echos/invi11104.html.

III. Les traits identitaires du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou

Le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou peut s'inscrire dans la tendance du théâtre identitaire, apparue dans les années 1970-1980 après le colloque d'Abidjan, par ses formes et sa thématique. Mais avant de repérer les marques identitaires dans la création dramatique de Zinsou, il importe de comprendre les significations que charrient les notions d'identité et de « théâtre identitaire ».

1. De l'identité et du théâtre identitaire

La littérature est, par essence, l'expression de faits culturels. Ce caractère peut s'expliquer par le fait que l'écrivain, le dramaturge en particulier, est l'émanation d'une société, d'une culture et, de ce fait même, sa création littéraire ou dramatique, consciemment ou inconsciemment, en porte indubitablement les empreintes. Il serait alors possible de dire que l'écriture, plus spécifiquement l'écriture théâtrale, révèle l'individu et sa culture et, par ricochet, son identité.

La notion d'identité revêt deux aspects intimement liés : elle est à la fois personnelle et collective. L'identité personnelle peut se concevoir comme « *ce par quoi je me sens exister aussi bien en mes personnages (propriétés, fonctions et rôles sociaux) qu'en mes actes de personne (significations, valeurs, orientations.* »[176] Précisément, c'est l'ensemble des traits (somatiques, psychologiques, intellectuels, spirituels, etc.) spécifiques à un individu et qui concourent à le distinguer des autres. L'identité collective se réfère en revanche à la notion d'identité culturelle qui désigne « *l'ensemble des traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité*». C'est aussi « *le sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe.* »[177]

[176] Pierre Tap, « Identité », Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 898.
[177] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, p. 1272.

D'un certain point de vue, l'identité personnelle et l'identité culturelle se complètent car « *la première manifeste la seconde tandis que cette dernière favorise la formation de l'autre* »[178]. Cependant, au-delà du groupe ethnique, la notion d'identité culturelle peut s'étendre à une communauté, voire à l'ensemble des citoyens d'un pays ou des populations d'un même continent. Georges Ngal précise que :

> *L'identité d'une personne ou d'une communauté est faite des identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, des figures héroïques, légendaires, dans lesquels la personne, la communauté, se reconnaissent. Ces dispositions d'une personne ou d'une communauté ont une histoire, une stabilité, une continuité ininterrompue*[179].

Dans le contexte africain, le concept d'africanité sert généralement à faire référence aux caractéristiques culturelles supposées partagées par les Africains subsahariens. Ce concept renvoie donc à l'identité africaine, c'est-à-dire aux traditions du continent, notamment ses manifestations artistiques, culturelles et cultuelles avec les éléments spécifiques tels que les masques, les tambours, les rituels, les chants et danses. Selon Achille Mbembe, l'identité africaine se constitue « *dans ses formes variées, à travers une série de pratiques, et notamment des pratiques de pouvoir et des pratiques de soi.* »[180]

Nous pouvons déduire de ces différentes acceptions de la notion que l'africanité regroupe, non seulement l'ensemble des valeurs culturelles (art, chants, danses…) de l'Afrique, mais aussi les modes de gestion politique ou économique, supposés propres aux Etats du continent, et la manière dont les citoyens les perçoivent.

---

[178] Fernand Nouwligbèto, *Identités culturelles et esthétiques du tragique dans le théâtre négro-africain contemporain d'expression française : étude comparée des œuvres de Koulsy Lamko, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui*, mémoire de DEA, sous la direction du professeur Adrien Huannou, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2006-2007, p. 7.

[179] Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, chapitre IV « Identité narrative dans l'évolution du roman africain », op. cit., 1994, p. 79.

[180] Achille Mbembe, « A propos des écritures de soi », in *Politique africaine* n°77, mars 2000, p. 16.

Ces approches de l'africanité coexistent et influent, directement ou indirectement, sur les créations littéraires des auteurs africains et leur réception par le public lecteur et/ou spectateur.

Comme nous l'avons souligné plus haut, les préoccupations identitaires sont devenues marquantes dans le champ de la création dramatique négro-africain francophone après l'historique colloque d'Abidjan qui a posé les jalons du renouvellement esthétique du théâtre négro-africain. On se rappelle les initiatives de création de nouvelles formes d'expression dramatique spécifiquement africaines, telles que le Kotéba, la Griotique, le Didiga ou encore le Théâtre-rituel, prises pour consacrer l'existence de ce qu'on a appelé plus tard le théâtre identitaire.

La création dramatique identitaire recourt alors prioritairement au fonds traditionnel africain des contes, mythes, fables, légendes et rituels (d'initiation, de guérison, de purification, de mort), aux arts (sculpture), aux symboles dramaturgiques tels que le griot ou le conteur, le masque, les costumes, les tambours, pour produire un genre de théâtre total qui allie plusieurs formes d'expression verbale et corporelle : musique, chants, poésie, parole, mime et danse. Selon Pius Ngandu Nkashama, ces éléments exploités dans la dramaturgie et perçus comme « *expériences de la totalité* »[181] n'ont pas seulement une visée ludique, mais ils remplissent d'importantes fonctions dans la réalisation de l'acte théâtral :

> *La place de la musique et de la danse permet justement de marquer les scansions stylistiques, mais aussi de mesurer le degré d'évolution du jeu scénique. De procéder surtout à un réajustement des relations dramaturgiques, jusqu'à l'effacement de l'univers matérialisé dans ses dispositifs de représentation.*[182]

[181] Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacles (études sur les dramaturgies et les arts gestuels*), Paris, L'Harmattan, 1993, p. 141.
[182] Pius Ngandu Nkashama, op. cit., p. 97.

Procédés de communion, de participation, d'intégration de tous à la représentation, ces formes d'expression « *soulignent les moments importants de la représentation, les mettent en valeur, les expliquent, les font vivre avec une plus grande intensité* (et) *fondent la collectivité dans l'union* »[183]. Le théâtre touche ainsi directement aux sens pour transmettre son message en mélangeant langages verbal, musical, dansé et même plastique.

La danse et la musique brisent les barrières et permettent au public d'envahir l'espace scénique en faisant entrer dans le même jeu acteurs et spectateurs. Par les cris proférés, la reprise de certains chants en chœur, les pas de danses esquissés, les spectateurs prennent une part active au jeu théâtral qui se déroule alors dans une ambiance festive.

La possibilité pour les spectateurs d'intervenir directement dans le jeu théâtral relève d'une stratégie dramaturgique et de mise en scène : bouleverser le dispositif classique de la scène à l'italienne et impliquer le spectateur dans l'événement dramatique.

En somme, la dramaturgie identitaire met ainsi en scène le corps et la voix par l'exécution des chants et danses, des mimes pour réaliser un spectacle total soutenu par une esthétique participative. Le théâtre identitaire représente l'univers africain et véhicule son art de vivre, ses réalités socio-politiques et économiques, ses conceptions du monde et devient, par-là, affirmation de soi. Cette affirmation de soi semble être le leitmotiv qui structure toute la création dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou.

2. Le théâtre identitaire chez Sénouvo Agbota Zinsou

Le panorama que nous avons présenté de sa création dramatique permet de s'apercevoir que le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou porte des marques identitaires par ses procédés de création profondément ancrés dans les réalités

[183] F. X. Cuche, «L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne», in *Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, op. cit., p. 140.

sociopolitiques, les traditions et cultures de l'Afrique en général et du Togo tout particulièrement. Plus précisément, le théâtre identitaire de Zinsou se fonde sur le concert-party, la *cantata* et le conte théâtralisé pour développer des motifs ancrés dans l'univers africain.

Dans la plupart de ses pièces, Agbota Zinsou jette en effet un regard critique sur la société togolaise et africaine à travers la peinture des mœurs sociales et la critique politique comme nous pouvons le percevoir dans *Le Club* ou *La femme du blanchisseur*.

Sur le plan des techniques de composition, le dramaturge togolais s'inspire, soit des traditions ghanéenne et togolaise du concert-party, soit de la *cantata* ou encore des procédés du conte traditionnel africain pour créer des pièces de facture identitaire telles que *On joue la comédie*, *Le Club, La tortue qui chante, Les aventures de Yévi au pays des monstres* et *La passion selon Dina et Sichem.*

Dans la composition de la pièce *On joue la comédie*, Zinsou emprunte ainsi au théâtre populaire la technique d'improvisation et l'orchestration du jeu, caractérisées par la bouffonnerie, le comique, le pathétique et le travestissement.

Les pièces *La tortue qui chante, Les aventures de Yévi au pays des monstres, Le Prince de Wouya, Yévi et le dépouillement des fesses, Yévi et la Princesse, La Femme Inconnue, etc.* quant à elles, restituent l'ambiance des veillées de contes traditionnels dans les villages africains, grâce aux chants et aux danses, ainsi qu'au personnage du Présentateur-conteur qui constitue à lui tout seul un symbole dramaturgique. Quant aux pièces de *cantata*, bien qu'inspirées de la Bible, elles comportent des éléments tirés des traditions africaines.

Sur le plan de la mise en scène, les chansons, la musique et la danse, qui abondent dans les pièces et spectacles d'Agbota Zinsou, participent de l'esthétique identitaire ainsi qu'il le confie lui-même :

> *En tant qu'Africain, je suis content d'apporter ma culture, ce qui relève de ma personnalité profonde dans une pièce ; et cela je le fais à travers les chansons, la musique et la danse qui ponctuent mes spectacles. Et je ne suis pas mécontent de savoir qu'à travers mes pièces, les gens connaissent mieux l'Afrique, ses réalités, ses problèmes spécifiques. D'ailleurs, je crois que sur ce plan, je ne fais rien d'original par rapport à d'autres confrères africains. Nous appartenons à une culture dans laquelle le conteur raconte, joue, chante et danse son histoire à la fois. Il y a des moments du drame que le chant, la musique et la danse expriment mieux que le verbe, c'est évident.*[184]

Le théâtre de Zinsou vise donc la « *" totalité" en alliant souvent chants et danses, paroles et gestuelle – mime – réalisme et allégorie, tonalités comique et pathétique* »,[185] confirme Jean-Jacques Séwanou Dabla.

Nous l'avons souligné avec Georges Ngal, l'identité d'une personne ou d'une communauté peut aussi prendre l'aspect d'une identification à des modèles et à des figures héroïques et légendaires dans lesquels la personne ou la communauté trouve son reflet. Cette identification aux héros du passé se retrouve dans la création dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou à travers la représentation du personnage de Chaka, figure légendaire de l'Afrique ressuscitée pour porter la lutte contre l'apartheid.

L'exhumation de cette figure emblématique de la résistance, dont la mission dans la pièce de Zinsou consiste en la libération des Noirs du joug de l'oppression blanche, peut s'expliquer par le désir du dramaturge de contribuer à la formation d'une conscience nationale et de fédérer les peuples africains autour de valeurs qui fondent leurs origines.

Au demeurant, les créations dramatiques d'Agbota Zinsou par leur thématique et leur esthétique ancrées dans les réalités socioculturelles et

[184] « Entretien avec Sénouvo Agbota Zinsou, écrivain togolais en exil », propos recueillis par Dotsé Yigbé et Beeke Dummer, in « Littérature Togolaise », *Notre Librairie* n°131, juillet-septembre 1997, pp. 137-138.
[185] Jean-Jacques Séwanou Dabla, « 1985-1995 : mutations et bourgeonnements de la littérature togolaise » in *Notre Librairie*, op. cit., p. 111.

politiques de l'Afrique des indépendances, s'inscrivent dans la tendance du théâtre identitaire. A l'opposé, José Pliya insère ses productions théâtrales dans la tendance contestataire de ce type de dramaturgie apparue dans les années 1990.

CHAPITRE TROISIEME :

L'UNIVERSEL ET L'ALTERITE DANS LE THEATRE DE JOSE PLIYA

Ainsi que nous l'avons brièvement présenté vers la fin du premier chapitre de cette partie, le théâtre de José Pliya émerge environ trente ans après celui de son « aîné » Sénouvo Agbota Zinsou et se situe dans le contexte du rejet du théâtre identitaire au profit du théâtre de l'universel et de l'altérité. Si José Pliya est un dramaturge et metteur en scène à succès en Occident où il réside[186], dans son pays d'origine, le Bénin, il est en revanche très peu connu du public. C'est pourquoi il nous semble important de proposer dans ce chapitre une vue globale de son théâtre. Concrètement, nous présenterons les généralités sur le concept de l'universel avant d'évoquer ses premières tentatives de création dramatique, son parcours personnel et ses autres créations. Nous étudierons le caractère de son théâtre en insistant sur l'articulation entre sa dramaturgie et le théâtre de l'universel.

I. Les fondements de l'universel

Nous l'avons mentionné dans le chapitre premier, le théâtre de José Pliya peut être situé dans le contexte global des nouvelles écritures francophones nées sur les bords de la Seine à Paris dans les années 1990, mais il s'insère tout particulièrement dans la tendance « du théâtre de l'universel » dont le Togolais

[186] José Pliya reçoit le Prix du Jeune Théâtre de l'Académie Française en 2003 pour sa pièce *Le Complexe de Thénardier* et l'ensemble de son théâtre, ainsi que le Prix du Meilleur auteur contemporain décerné la même année par l'Association Etudiants au théâtre. Ses pièces sont traduites dans plusieurs langues (américain, portugais, italien, allemand, espagnol, tchèque, hollandais, anglais) et jouées en France, à la Comédie-Française notamment et un peu partout en Europe, dans les Antilles et en Amérique. Au Bénin cependant, on ne recense que trois créations de ses pièces, *Nègrerrances* en 2000, *Le masque de Sika* représentée au Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB), édition 2002 et *Le Complexe de Thénardier* jouée par L'Atelier Nomade d'Alougbine Dine à Cotonou en 2009.

Kossi Efoui ouvre la voie en 1989 avec sa pièce *Le Carrefour*[187]. Avant de repérer les marques de l'universel dans la création dramatique de José Pliya, nous essaierons de faire un bref historique de l'émergence de ce type de dramaturgie, en clarifiant les concepts de l'universel et du théâtre de l'universel.

1. Le théâtre de l'universel

Au moment où José Pliya publiait sa trilogie *Nègrerrances* en 1997, les formes d'expression dramatique identitaires expérimentées après le colloque d'Abidjan et précédemment évoquées étaient, dans leur ensemble, atteintes de sclérose et avaient fini par se tasser, faute de renouvellement par leurs initiateurs et animateurs. De plus, il leur était reproché leur caractère élitiste et hermétique qui les éloignait des préoccupations du public populaire. Ce public, constitué en majorité d'analphabètes et lassé de ces spectacles auxquels il ne comprenait presque rien, avait alors fini par s'en détourner en désertant de plus en plus les salles de représentations.

La tendance du rejet de l'esthétique identitaire, qui s'en est suivie, a été animée par des dramaturges contestataires plus jeunes et qui, au dire de Sylvie Chalaye, « *s'ébrouent et se dégagent* » de l'image passéiste que présente de l'Afrique le théâtre identitaire avec son folklore, ses chants et danses. Revendiquant « *une identité en devenir et une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans les tourbillons des cultures du monde* »[188], ces jeunes contestataires composent alors des œuvres qui semblent s'inscrire dans la tendance globale de ce qu'on appelle « littérature universelle » ou « littérature mondiale ». Pour mieux appréhender ces nouvelles écritures dramatiques africaines francophones, il convient avant tout de clarifier les notions d'universel et de littérature universelle.

[187] Kossi Efoui, *Le carrefour*, Théâtre Sud n°2, L'Harmattan, 1990. Premier Prix du concours théâtral interafricain RFI-ACCT, 1989, créée à la maison de la Culture des Mondes à Paris, dans une mise en scène de Tola Koukoui.

[188] Sylvie Chalaye, « Dramaturgie de la culbute et du détour », in « Théâtres contemporains du Sud », *Notre Librairie* n° 162, juin-août 2006, p. 48.

Le concept d'universel renvoie à ce qui est commun à tous les hommes, à l'ensemble des sociétés humaines. Le Robert le définit, entre autres, comme ce « *qui concerne la totalité des hommes, le monde* », « *qui s'étend à toute la surface de la terre, ou à une grande partie et concerne tous les hommes.* »[189]

Partant de cette définition, nous pouvons comprendre la littérature de l'universel comme l'ensemble des œuvres littéraires, qui, quelles que soient les origines de leurs auteurs, développent des préoccupations communes à l'humanité, des sujets qui touchent à la destinée de tous les êtres humains et avec une esthétique à travers laquelle tous les hommes, où qu'ils soient et quelles que soient leurs origines, cultures et époques, se reconnaissent.

Le concept de « littérature mondiale » a été développé au début du XIX[ème] siècle par l'écrivain allemand Goethe qui a fait de Weimar un centre culturel européen où se rencontraient les artistes et hommes de cultures européens. L'idée de *Weltliteratur* ou « littérature mondiale » qu'il développe donne alors naissance à un concept esthétique qui transcende les frontières, une esthétique

> *« métanationale » qui ne correspond pas à une liste d'œuvres intemporelles issues des différentes littératures nationales, mais qui annonce bien plus une communauté permettant aux auteurs des différents pays européens, voire du monde entier, de communiquer entre eux.*[190]

Lajos Nyirő de l'Académie des Sciences de Hongrie précise que seules les œuvres littéraires réalisant un idéal artistique plus général, y compris celui de l'humanisme, et dont la conception nationale n'en entrave pas l'acceptation par d'autres peuples, peuvent prendre place dans le système des valeurs de la littérature mondiale. Cependant, ce système de valeurs, qui se fonde sur la culture de toute l'humanité, sur les grandes œuvres classiques de la littérature

[189] Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2010, p. 2659.
[190] Dieter Borchemeyer, « Goethe, Beethoven et l'Europe », article publié sur le site http://www.leforum.de/artman/publish/article_157.shtml, consulté le 5 janvier 2014 à 9 heures.

mondiale, « n'est pas *a priori* et n'est pas éternel » ; il connaît une évolution constante et s'enrichit de nouveaux critères.

La littérature universelle, qui vise à décloisonner les littératures nationales, constitue, selon Goethe,

> *une conséquence "inévitable" du développement irrésistible du commerce international, "de l'accélération de plus en plus importante de la circulation", de la technique et des médias, principalement des revues*[191].

Autrement dit, la mondialisation, le développement des technologies de l'information et de la communication, qui permettent une interconnexion entre toutes les régions du monde, les mouvements migratoires des populations, ainsi que la rencontre et l'influence mutuelle des cultures qui en découlent, contribuent à l'essor de la littérature universelle.

L'Afrique, qui n'échappe ni à cette interconnexion planétaire ni aux mouvements migratoires, a pris sa place dans cette conception de littérature universelle. La place du continent africain dans le jeu littéraire mondial devrait, selon Isaac Bazié, « *être pensée dans (le) cadre plus vaste d'une réflexion sur le canon de la Weltliteratur*. »[192] Ce canon renverrait, dans un sens exclusif, à un

> *stock de textes reconnus pour leurs qualités et qui désormais servent de référence et se voient attribuer, explicitement ou implicitement, le label de valeur étalon. S'inscrire dans ce canon dont le critère de reconnaissance est davantage d'ordre qualitatif et exclusif que quantitatif et inclusif, exige de respecter certaines règles et d'avoir accès à certains leviers*[193].

Les écrivains de la diaspora africaine en général et les dramaturges en particulier, « pris dans les tourbillons des cultures du monde », et dont

[191] - Dieter Borchemeyer, op. cit.
[192] Isaac Bazié, « Violences postcoloniales et Weltliteratur : de l'écart éthique à la norme esthétique. Francophonie littéraire et comparatisme », in *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde* (sous la direction d'Abdoulaye Imorou), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, (Coll. Ecritures), 2014, p. 48.
[193] Isaac Bazié, Idem, p. 48.

l'imagination, selon les propos de Patrick Chamoiseau, « *s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont plus (les leurs)* »[194], créent désormais des œuvres pouvant répondre aux critères de la littérature universelle, du théâtre de l'universel.

Naît alors, sous l'influence de l'écriture subversive et iconoclaste de Sony Labou Tansi dont l'œuvre dramatique révolutionne dans les années 80 le paysage théâtral africain, un « nouveau théâtre africain », « *monstrueux et chimérique* » qui bouleverse les idées reçues et perd « *le spectateur dans un univers où il ne retrouve plus les marques d'une identité repérable* »[195]. L'enjeu de ce théâtre de l'universel, concept qui désigne les nouvelles dramaturgies africaines, serait de rendre complexe, voire impossible toute définition de l'africanité.

Les jeunes dramaturges de la diaspora, « enfants de la postcolonie », notamment le Togolais Kossi Efoui, le Tchadien Koulsy Lamko, l'Ivoirien Koffi Kwahulé, le Congolais Caya Makhélé et bien d'autres, se sentant appartenir au monde, « *revendiquent tous la liberté de ne plus être classifiés en fonction de leurs origines*. »[196] Révoltés contre tout enfermement dans leur seule négritude, ils tentent de briser l'enclos pour afficher sans détours leur volonté de produire pour le monde. Vivant pleinement leur situation d'immigrés, ils s'ouvrent à la culture du monde car en « *art, il n'y a pas de cloisonnements, pas de limites, pas de frontières*. »[197] Contrairement à leurs aînés, ces écrivains africains de la génération des années 1990 à 2000, en quête d'universalité, se méfient de toute étiquette à connotation identitaire, refusent toute catégorisation et revendiquent le statut d'écrivain tout court.

---

[194] Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17, cité par Abdourahman A. Wabéri, dans sa préface à la revue *Notre Librairie*, « Identités littéraires », n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 7.
[195] Sylvie Chalaye, op. cit. p. 49.
[196] Sylvie Chalaye, « Briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs » in *Africultures* n°41, octobre 2001, p. 32.
[197] Koulsy Lamko « Pour une africanité vagabonde », entretien accordé à Sylvie Chalaye et publié dans *Africultures* n°41, octobre 2001, p. 27.

A l'analyse, nous sommes encline à penser que ce désir d'être au monde, de le dire et ce besoin de construire une identité en devenir trouvent leurs fondements, entre autres, dans l'exigence, pour ces auteurs, de répondre aux critères des maisons d'édition européennes soucieuses, avant tout, de publier des œuvres adaptées au goût du public occidental, premier destinataire de leurs publications.

Ces écrivains vivent, nous l'avons indiqué, en Occident où se trouvent la plupart des grandes maisons d'édition disposant des mécanismes de promotion littéraire. Ces structures ont chacune leur politique d'édition et leur vision de ce que devrait être l'œuvre littéraire ou dramatique. Pour satisfaire à ces critères, se faire éditer et parvenir à la reconnaissance tant souhaitée et légitime, ces écrivains, primés pour la plupart et considérés, à tort ou à raison, par la critique européenne comme les représentants du théâtre africain contemporain, n'ont d'autres choix que d'écrire selon les directives des circuits de production et selon les goûts du lecteur/spectateur occidental qui, quoi qu'on dise, cherche à s'identifier aux histoires racontées et mises en spectacles.

De plus, la plupart d'entre eux ont quitté leur pays d'origine, depuis plusieurs années pour diverses raisons. Vivant hors de la matrice originelle qui n'a pas pu ou su leur offrir un cadre existentiel conforme à leurs aspirations, ils tentent de couper le cordon ombilical qui les relierait encore à l'Afrique. Dans leur exil, ils travaillent à oublier certains épisodes de leur vie en Afrique et même à se faire oublier. D'où la négation presque obsessionnelle de leur identité africaine et la révolte poussée à son paroxysme qui se traduit par leur refus d'être catégorisés dans le registre de la littérature africaine dont certains nient même l'existence.

Déracinés, loin de leur continent, ils ne se sentent plus directement concernés par les événements sociopolitiques qui y surviennent et qu'ils ne

maîtrisent d'ailleurs plus. Ils vivent dans une situation « d'errance culturelle »[198] et apprennent à s'adapter à leurs conditions d'exilés et à s'inventer une nouvelle identité, en essayant de transcender les frontières de la différence et en intégrant de nouveaux espaces culturels, caractérisés par le métissage des pensées de même qu'une mosaïque de valeurs et d'idéologies qui les installent dans l'hybridité.

On comprend alors pourquoi, récusant toute idée d'engagement ou de mission, toute notion d'africanité et le « *discours culturaliste, essentialiste de certains créateurs ou critiques qui continuent de mettre en avant des valeurs culturelles pour apprécier ou juger de la qualité d'une œuvre singulière* »[199], ils créent un théâtre de l'altérité, centré sur des préoccupations particulières, des faits banals qui questionnent cependant l'existence humaine avec la récurrence des thèmes de l'exil, de l'errance ainsi que le confirme Sylvie Chalaye :

> *La spécificité des écritures contemporaines africaines serait plutôt dans le questionnement, la quête, l'en-dehors de soi. Ce sont des littératures de l'exil. Parce qu'un écrivain africain est doublement exilé, exilé de l'histoire, exilé de sa langue aussi.*[200]

Cette thématique nouvelle s'accompagne d'une esthétique particulière.

2. L'esthétique du théâtre de l'universel

Sur le plan esthétique, les pièces des jeunes dramaturges de la diaspora se caractérisent par leur non-conformité aux conventions et normes théâtrales classiques : elles bouleversent les catégories dramatiques et présentent désormais des espaces-temps éclatés où évoluent des personnages-pantins ancrés

[198] Nous avons emprunté cette expression à Edwige Gbouablé qui l'a employée dans sa thèse de doctorat pour caractériser les auteurs africains d'après 1990. Selon elle, leur errance culturelle est le propre « de la mondialisation qui remet en question le fondement spatial des identités anciennes », p. 294.
[199] Abdourahman A. Wabéri, op. cit. p. 12.
[200] Sylvie Chalaye, op. cit, p. 33.

nulle part ou dans un « no man's land », des personnages au « moi-vide »[201], désarticulés et abîmés dans la souffrance. Sans identité réelle, ils sont écartelés entre plusieurs cultures *a contrario* des personnages thématiques, idéologiques ou mythiques caractéristiques du théâtre identitaire et de type colonial.

Dans un article sur « les voies du théâtre contemporain en Afrique », Caya Makhélé constate la naissance d'une dramaturgie nouvelle dont les personnages ne sont plus

> *ni des figures mythiques, ni des porte-parole politiques ou des fers de lance de la contestation, mais avant tout des humains ordinaires pris dans la tourmente du monde contemporain, des personnages qui ont ingéré les maux de la ville, les éclats du choc des cultures*[202].

Ces dramaturges, pour qui la création est un acte individuel, singulier à chaque auteur, se racontent et s'assument. « *Ce n'est plus*, confie Caya Makhélé, *une responsabilité de maquis, pour énoncer des idéologies, c'est la responsabilité de l'individu dans le monde*. »[203] Leur écriture est marquée par la béance, la violence, l'errance avec des personnages qui se retrouvent à la croisée des chemins. Dans ces dramaturgies, précise Alice Carré, « *la caractéristique première du personnage est d'errer en scène plutôt que d'y agir. À la recherche de lui-même, il souffre d'un défaut d'identité et apparaît souvent sous la figure du vagabond ou du clochard*. »[204]

---

[201] Nous devons cette expression à Mahougnon Kakpo qui l'emploie, dans son étude intitulée « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti », pour qualifier la vacuité des personnages créés par l'écrivain béninois. Cf. *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (Sous la direction d'Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, pp. 65-92.

[202] Caya Makhélé « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », in « *Théâtres d'Afrique noire* », *Alternatives théâtrales* n° 48, juin 1995, cité par Sylvie Chalaye, op. cit., p.49-50.

[203] Caya Makhélé in *Théâtre et public*, n°158, Gennevilliers, mars-avril, 2001, p. 45, cité par Edwige Gbouablé, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, thèse de doctorat, op. cit, p. 282.

[204] Alice Carré, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* (en ligne), Dossiers n°0 : En quête du sujet, mis à jour le 20 février 2009, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329, consulté le 3 août 2013 à 9 heures 19.

Ces nouvelles dramaturgies négro-africaines francophones essaient ainsi de refléter la situation chaotique du monde et excellent dans l'exposition des problèmes de l'humanité contemporaine.

Par cette tendance du théâtre de l'universel, les jeunes Africains de la diaspora affichent leur rapport au monde contemporain, le signifient et le traduisent en spectacles, chacun à sa manière. « *Aujourd'hui, chacun trace son sillon, on écrit d'abord pour sauver sa propre peau et dans le même mouvement, on espère que cela pourra sauver la* peau *des autres* »[205], avoue Koffi Kwahulé.

La création dramatique de José Pliya, dramaturge béninois de la diaspora, porte les marques esthétiques de l'universel. Mais avant d'essayer de repérer ces traits, il convient de présenter les œuvres et le parcours de l'auteur.

II. Les créations dramatiques de José Pliya

Nous nous intéresserons ici à la genèse du théâtre de José Pliya et au contenu des pièces en lien avec le parcours personnel du dramaturge afin de mieux les situer dans la mouvance des nouvelles écritures francophones contemporaines.

1. Les premières tentatives de création dramatique

José Pliya compose sa toute première pièce dans le cadre du Concours Théâtral Interafricain de Radio France Internationale (RFI). Primée à la dix-septième édition dudit concours, cette pièce, intitulée *La conspiration* est mise en voix par des comédiens béninois tels que Tola Koukoui et Antoine Dadélé, puis diffusée sur les ondes africaines en 1989, mais elle n'a pas été publiée.

[205] Koffi Kwahulé, « Africanité et création contemporaine », extrait de la table ronde animée par Sylvie Chalaye, et qui s'est tenue à l'Université de Rennes 2/ Haute-Bretagne dans le département des Arts du Spectacle, le 13 janvier 1999, avec Caya Makhélé, Kossi Efoui et Koffi Kwahulé, publié dans *Africultures* n°41, pp. 7-14.

Pièce politique, elle met en scène un groupe de ministres qui fomentent une rébellion contre le dictateur d'un pays africain. Il s'agit en réalité d'une virulente satire du régime dictatorial, militaro-marxiste du président Mathieu Kérékou au pouvoir au Bénin dans les années 1972-1990.

Après cette première tentative de création dramatique, José Pliya écrit *Nègrerrances* et soumet le texte au jury du Concours Théâtral Interafricain sans grand succès. Le texte est publié en 1997 avec deux autres pièces sous la forme d'une trilogie dramatique composée des pièces « *Nègrerrances* », titre éponyme de l'œuvre, « *Konda le Roquet* » et « *Concours de circonstances* », trois créations qui rompent avec le style satirique et politique de la première pièce et apparaissent comme originales dans la tradition théâtrale béninoise par leur thématique et leur facture.

La première pièce du recueil, *Nègrerrances*, a été mise en lecture scénique intégrale au Théâtre La Découverte à Lille par Pascal N'zonzi et Jean-Baptiste Tiémélé, le 18 mars 1996. Comédie dramatique (en fait drame culturel), elle met en scène deux personnages : Nicolas, un immigré clandestin mal dans sa peau, et son ange gardien déguisé en balayeur de rue. La rencontre entre ces deux personnages dans « l'Impasse des Illuminations » permet à Nicolas, grâce au travail thérapeutique de l'ange-balayeur, de prendre conscience de sa situation et de mourir à lui-même pour renaître à la vie. En somme, *Nègrerrances* est construite autour des thèmes de l'immigration, de l'errance et de la crise identitaire.

La deuxième pièce, intitulée *Konda le Roquet,* est non seulement un drame sur la création dramatique et la réception du théâtre moderne par le public, mais aussi le drame de l'identité du fils qui ne peut exister pleinement qu'en tuant la renommée du père.

Cette pièce s'interroge également sur la relation comédien-personnage et traduit, d'une part, le drame vécu par un jeune dramaturge incompris du public

et, d'autre part, celui du comédien Konda qui joue, depuis une trentaine d'années, le rôle du personnage de Kondo de la pièce *Kondo le Requin* de Jean Pliya et qui se révolte, à la dernière représentation, contre son rôle classique.

Concours de circonstances, la troisième pièce du recueil, a été créée pour la première fois le 13 mars 1996 dans le cadre du onzième Festival du spectacle vivant organisé par Action Culture à l'Université de Lille III en France. Couronnée par le Grand Prix de ce Festival, la pièce est une « comédie dramatique » centrée, tout comme *Konda le Roquet*, sur le sujet de la création dramatique et constitue une réflexion sur les types de relation entre les personnages des fictions littéraires et leur créateur. Christian, un jeune auteur dramatique, refuse de participer à un grand concours théâtral qui vient d'être lancé en dépit des conseils de son amie Joëlle. Les personnages de son dernier manuscrit, le onzième, se révoltent et tentent de lui imposer leur volonté de prendre part au concours, seul moyen pour eux de parvenir à la reconnaissance et à l'éternité. Ceux-ci s'incarnent, sortent du manuscrit et assassinent, dans leur révolte, Christian, leur créateur dont l'amie découvre le corps au petit matin.

Alors que la première pièce du recueil annonce les thèmes de l'exil, de l'errance, de la crise et de la quête identitaires qui deviendront des motifs dans le théâtre de José Pliya, les deux autres constituent une réflexion sur l'esthétique théâtrale. Ce choix de création sera confirmé par les pièces ultérieures et peut s'expliquer en partie par le parcours personnel du dramaturge.

2. Le parcours personnel de José Pliya et les autres créations

Le parcours de José Pliya, contrairement à celui de Sénouvo Agbota Zinsou qui semble linéaire, paraît beaucoup plus complexe et marqué par une « errance personnelle » depuis l'enfance. En effet, né à Cotonou en 1966, José Pliya est le fils de Jean Pliya, célèbre dramaturge béninois et haute personnalité de la vie politique, intellectuelle et littéraire africaine. Coopérant français

pendant de nombreuses années, le père de José Pliya voyage dans divers pays et fait découvrir ainsi à son fils le nomadisme ou « l'errance », un nomadisme qui va influencer plus tard son écriture et son parcours de créateur.

Après son Baccalauréat à Niamey au Niger, José Pliya poursuit ses études de Lettres Modernes à la Sorbonne à Paris et obtient une maîtrise sur le théâtre de Paul Claudel en 1991 avant de suivre des cours de théâtre et de mise en scène dans différentes écoles. Il s'installe à Lille où il enseigne à Arras et à Aniche tout en poursuivant en 1995 des études de DEA de Lettres Modernes sur « Les figures de l'autre dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel » et sur « le Concours théâtral interafricain de RFI », avant d'obtenir en 2002-2003, un doctorat de 3ème cycle de Lettres Modernes sur « le Concours théâtral interafricain de RFI » à l'Université de Villeneuve d'Ascq, Lille III.

De 1990 à 1992, il fait son service militaire en Guinée Equatoriale où il donne des cours de français à des adultes hispanophones à l'Institut Culturel d'Expression Française de Malabo et s'occupe de l'animation culturelle avec la troupe Arena Blanca, qu'il crée, anime et dirige pendant deux années à travers l'Afrique centrale. Nommé directeur de l'Alliance Française de N'gaoundéré au Cameroun (1996-1998), il s'occupe de la programmation artistique et du développement culturel régional, crée la troupe Danata et initie un concours de théâtre qui récompense, tous les ans, les meilleures troupes, les mises en scène, les meilleurs comédiens et comédiennes ainsi que les meilleurs textes. En 1998, il devient directeur de l'Alliance Française de la Dominique dans les petites Antilles avant de rejoindre en juillet 2005, la Guadeloupe où il occupe le poste de directeur général de l'Artchipel, Scène Nationale. Il donne parallèlement des cours de théâtre à Middlebury College à Vermont aux Etats-Unis.

Comme on le voit, l'itinéraire de José Pliya, à la différence de celui de son aîné Agbota Zinsou, semble fortement marqué par une ouverture sur le monde et

un métissage culturel qui font de lui, « un écrivain de nulle part » ou « du Tout-monde » ou de « l'entre-multiple » ainsi qu'il se définit lui-même:

> *Je me considère plutôt comme un auteur de l'entre-plusieurs ! Deux est une mesure trop courte pour mon parcours, pour mon histoire. Je suis d'origine béninoise, de nationalité française, de culture francophone, de sympathie hispanophone, de parcours anglophone, mon histoire est faite de tous ces chemins qui m'enrichissent, qui enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent aussi ma langue d'auteur. Je me définirais plus comme un auteur du "Tout-monde" comme dirait Glissant. J'aime bien cette expression associée en même temps à un point d'ancrage très fort, qui est bien sûr la géographie de ma langue. Cette langue que je travaille, que j'essaye de remettre en question tout le temps ; parce qu'elle me semble le seul moyen de questionner le monde, de l'interpeller, de le dire. Je suis un écrivain de l'entre-multiple plus que de l'entre-deux*[206].

Cette ouverture sur le monde et cette posture d'écrivain de « l'entre-plusieurs » font de José Pliya un auteur multiculturel beaucoup plus tourné vers les problèmes de l'Homme et du monde contemporain dans sa globalité. Son répertoire théâtral est riche d'une quinzaine de pièces et développe des sujets variés ainsi que nous allons le constater dans la brève présentation qui va suivre.

Après *Nègrerrances* en 1997, José Pliya publie en 2001 *Le masque de Sika*, une « comédie douce-amère »[207], créée au Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB) en mars 2002, dans une mise en scène de Jean François Prévand. La pièce présente l'histoire de trois amis d'enfance : Felipe, un écrivain en mal de reconnaissance, Pancracio, un bourgeois mal dans sa peau et Prudencio, « le prince des blagues cochonnes », devenu curé. Après vingt années de séparation, les trois amis se retrouvent dans un presbytère pour évoquer leurs souvenirs d'enfance. Mais au cours de la soirée, le passé les rattrape et prend l'aspect d'un mystérieux masque offert par une non moins mystérieuse Sika. En soulevant le masque du passé, les trois amis, sans le vouloir, ouvrent la boîte de Pandore et réveillent ainsi les vieux démons enfouis

[206] « Un auteur du Tout-monde », interview accordée à Sylvie Chalaye en novembre 2002, op.cit.
[207] José Pliya lui-même considère sa pièce comme une « comédie douce-amère » mais il s'agit en réalité d'un drame social.

au tréfonds d'eux-mêmes. Ils découvrent en effet que Sika n'est rien d'autre que la jeune fille qu'ils ont collectivement violée et à qui ils ont peut-être fait un enfant bâtard en la personne du jeune Fèmi, âgé maintenant de 19 ans et livreur du masque. Qui, parmi eux, est l'auteur de la grossesse et le géniteur de Fèmi ? La question reste sans réponse car le voyage à travers le temps que les trois amis effectuent pour essayer de découvrir l'identité du coupable est un échec. Face à la révélation du crime, deux issues semblent alors s'offrir à eux : faire face au jugement dernier et demander l'absolution ou s'enfuir.

Cette pièce, qui met en scène trois personnages sans véritable personnalité, se structure, tout comme *Nègrerrances*, autour du sujet de la crise d'identité. Mais ici, ce malaise est doublé de la culpabilité qui ronge les personnages, enfermés dans la monotonie et l'ennui.

Publiée en 2002, *Une famille ordinaire* est une tragédie historique, créée en 2010 au Théâtre de l'Est Parisien, dans une mise en scène de Hans Peter Cloos. La pièce présente, à travers le récit de Véra, la fille du couple Julius/Dörra, l'histoire d'une famille ordinaire allemande luthérienne qui mène sa petite vie bourgeoise à Hambourg avant de basculer dans les atrocités et les horreurs de la guerre de septembre 1939 que l'Allemagne déclare à la Pologne. Cette guerre bouleverse la vie des cinq membres de la famille Abraham, met les cœurs et les esprits en désordre et révèle au grand jour les frustrations, les désirs inassouvis, les fantasmes enfouis, les monstres qui sommeillent en chacun des personnages.

Cette pièce est inspirée de la seconde Guerre mondiale (1939-1945) et constitue un témoignage historique sur les massacres commis par les Allemands au nom du nazisme, notamment l'holocauste juif. Elle analyse le degré de culpabilité et de responsabilité des Allemands ordinaires dans le développement de cette pire forme de racisme. Elle s'intéresse également à l'éternelle dualité entre le Bien et le Mal à travers l'histoire de cette famille allemande qui vivait

bien avec ses voisins juifs avant de basculer dans la banalité du mal en commettant les pires massacres.

Le Complexe de Thénardier est un drame social publié en 2003. Le texte a été mis en lecture publique au Festival d'Avignon en 2001 par Catherine Hiegel de la Comédie Française et Sylvie Testud, dans le cadre de la manifestation « Texte nu », avant d'être créé en novembre 2002 au Théâtre du Rond-Point Champs Elysées, dans une mise en scène de Jean-Michel Ribes, puis monté en septembre 2008 au Festival de Limoges, dans une mise en scène de Denis Marleau, par la Compagnie UBU.

Prix du Jeune Théâtre de l'Académie Française en 2003, cette pièce présente l'histoire de Vido, une rescapée de génocide recueillie par La Mère qui lui offre l'hospitalité et un foyer sécurisé. Devenue servante dans sa famille d'accueil, Vido est privée de tout contact avec l'extérieur et n'a plus aucune information sur la guerre qui fait rage dehors où massacres et exécutions se poursuivent et s'intensifient. Mais un jour, elle reçoit la visite d'un « beau soldat aux cheveux bleus et à l'accent du Dakota » qui lui annonce la fin de la guerre et lui promet de l'emmener avec lui. Vido s'apprête à partir mais voudrait, avant, obtenir la bénédiction de La Mère qui s'y oppose. Les deux femmes s'affrontent alors dans une joute verbale à travers un dialogue discordant. Cet affrontement fait tomber les masques et les vérités se dévoilent, car en réalité, la guerre a pris fin et un armistice est signé depuis des mois. La Mère, désormais attachée aux services de Vido, cache cette vérité et cherche à la retenir par tous les moyens, mais la petite bonne reste inébranlable. La pièce connaît un dénouement tragique avec le suicide de La Mère.

Le Complexe de Thénardier est structurée autour du sujet de la servitude enfantine, de la dialectique du maître et de l'esclave et développe également les thèmes de la guerre et du génocide. Tout comme *Une famille ordinaire,* elle constitue un témoignage sur le drame social et les souffrances humaines

engendrés par les nombreux conflits qui déchirent l'humanité, plus précisément les génocides qui ont marqué l'histoire occidentale et africaine du XX^{ème} siècle et qui ont conduit au massacre de milliers de personnes en Allemagne, en Serbie, en Arménie, en Tchétchénie ou au Rwanda.

La pièce *Parabole,* créée en 2003 au Festival des Abymes en Guadeloupe, dans une mise en scène de Noël Jovignot, est une allégorie sur la question de l'amour paternel et divin inspirée du mythe génésiaque d'Abel et Caïn et de la parabole de l'enfant prodigue du Nouveau Testament. Elle développe également les thèmes de l'errance, de l'exil, de la quête, etc. et est construite autour de la fable d'un homme qui avait deux fils. Un jour, Le Cadet réclame sa part d'héritage au Père et va à la découverte du monde où il dilapide tous les fonds dans les paradis artificiels (femmes, alcools). Ruiné, il revient repentant auprès du Père qui l'accueille avec amour et organise une fête en l'honneur du fils prodigue. L'Aîné, jaloux, se révolte et refuse de prendre part aux réjouissances, reprochant au père d'être injuste envers lui, le fils fidèle, resté auprès de lui durant toutes ces années, et se tuant tous les jours à la tâche pour le servir. Le Cadet reçu à bras ouverts par Le Père, est alors rejeté par L'Aîné et la terre natale. Il tente en vain de se réintégrer et ne rêve alors plus que de repartir, cette fois-ci en compagnie de l'Aîné qu'il essaie de convaincre de se libérer du joug paternel, de son amour étouffant, pour goûter aux délices de la liberté. Mais l'Aîné résiste à la tentation de l'appel du large et révèle à son frère que Le Père « qui sait lire dans les âmes » l'a suivi dans ses pérégrinations pendant toutes ces années d'absence et s'est chargé de le ramener auprès de lui après ses expériences téléguidées. Alors qu'il feint de l'aider à reprendre sa juste place au sein de la famille, l'Aîné entraîne son frère vers le champ de vigne et l'assassine. Pendant ce temps, Le Père, dans son infini amour, fait le projet de partager, à parts égales, sa richesse entre ses deux fils et de leur donner leur liberté afin qu'ils partent loin, faire leur expérience de la vie.

En 2004, José Pliya publie un recueil de deux pièces : *Les Effracteurs* suivie de *Nous étions assis sur le rivage du monde*. La première, créée le 29 janvier 2004 au Studio-Théâtre de la Comédie-Française avec la troupe de la Comédie-Française et dans une mise en scène de José Pliya lui-même, est une « bouffonnerie criminelle » ou une tragédie qui met en scène deux couples de personnages : Léo et Nico, deux voleurs professionnels passés maîtres dans l'art du cambriolage, recherchés par la police, ainsi que Clive et Bonie, deux voleurs d'émotions heureuses. Une nuit, Léo et Nico entrent par effraction dans une demeure et mettent tous les objets sens dessus-dessous pour simuler un cambriolage, destiné à camoufler le meurtre de la maîtresse de maison, commandité par son époux jaloux. Ils sont surpris dans leur besogne par Clive et Bonie, les « Effracteurs ». Installés dans la peau des propriétaires de la maison, Clive et Bonie convient Léo et Nico à dîner. Cependant, leur projet de maraudage est perturbé et tourne bientôt à la tragédie, car cette maison est « hantée par de vieux démons » et « on ne joue pas impunément la vie des autres ». Clive a du mal à rassembler les souvenirs heureux du logis investi et Bonie, qui au début évoluait avec une certaine aisance dans la peau de la maîtresse de maison, tombe amoureuse de Nico et jette bas les masques en révélant leur véritable identité. Orphelins en quête d'émotions et de souvenirs heureux pour combler leur vide affectif, Clive et Bonie sont frère et sœur. Mais Clive vit jusqu'à la folie la vie du maître de maison et engage, tout comme ce dernier, Léo pour assassiner sa sœur Bonie qu'il prend pour sa femme adultère. « La parenthèse du jeu de vol d'émotions » se referme ainsi car Léo, en dépit des protestations de Nico, accepte le marché et est sur le point de passer à l'acte lorsque retentit une sirène de police. Des coups de feu sont tirés. Une Voix off annonce que la police a découvert quatre cadavres : le corps d'un homme suicidé par balles, marié et père de deux enfants, celui de son épouse, la gorge tranchée et deux autres individus sans identité, un jeune homme et une femme décédés dans les mêmes circonstances. Il s'agit sans doute des corps de Clive et

Bonie, qui vivent ainsi jusqu'au bout, la tragédie de cette famille dont ils étaient venus dérober les souvenirs. Nico, le Passe-Muraille est arrêté sur les lieux des crimes tandis que Léo, le Voltigeur, est recherché pour meurtre. La pièce se clôt par la voix de deux enfants chantant la chanson des Effracteurs.

Cette pièce développe le sujet de l'enfance malheureuse, à travers l'usurpation d'identité présenté sous le mode d'une bouffonnerie criminelle. L'œuvre porte également en filigrane les motifs de l'errance et de la quête d'un ailleurs idyllique ou du paradis de l'enfance comme la seconde pièce du recueil.

Nous étions assis sur le rivage du monde est un drame social composé dans le cadre d'une résidence de création au Centre martiniquais d'action culturelle, Scène Nationale de Fort-de-France, au cours de la saison 2002-2003. Publié en 2004, il a été créé lors du Festival de théâtre des Amériques à Montréal en mai 2005 dans une mise en scène de Denis Marleau. Ce texte dramatique met en scène des archétypes : L'Homme, La Femme, L'Ami et L'Amie et présente l'histoire d'une femme en vacances, revenue dans son pays natal dans le but de se replonger dans ses souvenirs d'enfance pour se ressourcer, loin de la violence des grandes métropoles. Elle débarque sur une plage, le Rivage du monde, où elle a rendez-vous avec un couple ami. Mais le couple d'amis est en retard et elle se heurte à l'hostilité d'un homme déjà installé sur la plage et qui lui en interdit l'accès, en prétendant être le propriétaire du Rivage du monde. « Prise en rejet », la femme s'obstine et cherche à en comprendre les fondements. Elle découvre alors, grâce à ses amis, que le droit de jouer sur cette plage lui est dénié parce qu'elle a été sanctionnée depuis l'enfance pour avoir « noirci l'eau du bain ». Les violents échanges verbaux, qui s'engagent entre L'Homme et La Femme après le départ de ses amis, confirment que son rejet de cet espace est lié à sa couleur de peau qui n'est pas la bonne. Elle perd alors toutes ses illusions et s'en va, convaincue de l'impossible dialogue des couleurs.

Témoignage sur le problème des différences raciales dans les îles caribéennes, *Nous étions assis sur le Rivage du monde* est centré sur la question du retour aux sources ou aux origines, de la quête identitaire ainsi que du racisme à travers lequel la pièce met en question l'ancrage territorial, la relation à l'autre.

Cannibales, la première d'un recueil de deux pièces, est créée le 19 novembre 2004 au studio du Théâtre National de Chaillot, dans une mise en scène de Jacques Martial. Il s'agit d'un drame social qui met en scène trois femmes : Christine, Martine et Nicole, assises sur trois bancs, un après-midi, dans un jardin municipal. A côté de l'une d'elles, se trouve un landau. Soudain, Christine pousse un cri qui déchire le silence et le calme du jardin et annonce la disparition de sa fille Christine endormie dans un landau. Elle interpelle Nicole, et sollicite sa solidarité mais celle-ci la renvoie vers Martine qui semble être également mère. Si Martine, mère du petit Martin également endormi dans un landau, paraît touchée du désarroi de Christine et lui témoigne sa sympathie, Nicole en revanche oppose une indifférence impavide à l'agitation stérile des deux autres femmes, car elle n'est pas mère et n'aime pas les enfants. C'est pourtant elle qui, rompant le silence et ouvrant « une parenthèse de sympathie », révèle leur secret à toutes les trois : elles sont en réalité des femmes frustrées dans leur désir de maternité. La disparition du bébé se révèle être un leurre et le landau vide. Martine reproche à Christine son manque de vigilance alors qu'une légende urbaine raconte qu'un groupe de femmes enlève des enfants qu'on ne revoie jamais. Nicole avoue être cette légende et réussit à convaincre les deux autres de se joindre à elle pour aller à la chasse aux enfants. Le groupe dont parle la légende est ainsi constitué et les trois femmes deviennent des « cannibales » pour aller au-delà du fantasme, de l'amour, et expérimenter le « plaisir primitif ».

José Pliya s'inspire du vieux fantasme du cannibalisme inhérent à la nature humaine pour créer cette pièce centrée sur le sujet du cannibalisme affectif, la quête de l'autre et analyser ainsi la psychologie des femmes, frustrées dans leur désir de maternité, en proie aux fantasmes et abîmées dans la douleur.

La seconde pièce du recueil, *Pudeur* se présente aussi comme un drame social sur le sujet de l'échangisme, une pratique sexuelle atypique, et sous-tendu par une quête du désir, du plaisir et de l'amour. La fable de la pièce présente sept personnages (trois hommes et quatre femmes), échoués dans un club échangiste anonyme, au cours d'une soirée de négoce du désir. Les corps nus enchevêtrés font mécaniquement l'amour, lorsque l'une des femmes, Ovidie, reçoit un geste incongru qui la dérange dans son intimité. Elle s'en plaint et, en plein cœur de l'orgie, interrompt les ébats, arrête la musique, allume la lumière, pour retrouver celui qui a eu ce geste sibyllin ayant provoqué en elle une grande émotion. Ovidie commet ainsi un sacrilège, provoque un scandale et déchaîne les passions car dans ces genres d'orgies, la parole est prohibée. Les autres, des anonymes, rassemblés dans ce club pour consommer de la chair et quérir du plaisir, se retrouvent, à leur corps défendant, sous le feu des projecteurs et doivent s'expliquer. Chacun essaie de se retrancher derrière sa nudité en niant d'être responsable du geste. Au fil des affrontements verbaux, les masques tombent et chaque personnage se révèle. On découvre qu'Ovidie et Rocco forment un couple en difficulté et qu'ils sont en quête de l'amour qu'ils ne ressentent plus. Cette soirée d'orgie constitue pour eux une sorte de test et de thérapie visant à vérifier s'ils ont réellement cessé de s'aimer. Leur quête se solde par un échec.

La pièce *Quêtes*, publiée en 2005, est le fruit d'une commande de la Compagnie du Théâtre de la Rampe pour la création de son triptyque Marivaux, Claudel, Pliya sur le thème : « Du commerce amoureux au négoce du désir ». Elle porte, comme le titre l'indique, sur le sujet de la quête, précisément celle du

conjoint légitime, sur fond d'infidélité conjugale. Créée en juillet 2008 dans une mise en scène de José Pliya, au Middlebury College à Vermont aux Etats-Unis, cette pièce peut être considérée comme le nœud de la création dramatique de l'auteur dont la thématique récurrente est la quête sous toutes ses formes : identitaire, existentielle, métaphysique… La pièce met en scène six personnages représentatifs des formes de couple que sont : Le Mari et La Femme, L'Amant et La Maîtresse, L'Epoux et L'Epouse.

Quêtes est l'histoire juxtaposée d'un mari qui a quitté son épouse pour une autre femme et celle d'une épouse qui a abandonné le foyer conjugal pour rejoindre un amant. Les conjoints délaissés s'engagent alors dans la quête de la moitié gémellaire du couple. Le Mari va réclamer à L'Amant son épouse au milieu de la nuit. La même nuit, L'Epouse va à la quête de son mari qu'elle croit caché dans la demeure de sa maîtresse. L'Epoux et L'Amant ainsi que L'Epouse et La Maîtresse s'affrontent alors dans une violente joute verbale dans laquelle dénégation et aveux se succèdent. Mais au moment de rendre les personnes recherchées à leurs conjoints légitimes, on découvre qu'elles ont disparu. Dans la rue, deux hommes et deux femmes, en quête chacun de son conjoint légitime, se rencontrent et deux couples finissent par se former afin de rétablir l'équilibre familial et social perturbé par la dislocation des ménages. Tandis que La Maîtresse se complaît dans son rôle de « consolatrice » des « maris d'autrui », L'Amant s'estime le seul lésé dans ce « marivaudage » et exige d'être rétribué par Le Mari.

Analogue à *Quêtes* sur le plan de l'infidélité dans les relations amoureuses, *La Sœur de Zarathoustra,* drame historique et passionnel, est la dramatisation de la passion amoureuse incestueuse entre Elisabeth Förster-Nietzche et son frère Friedrich Nietzsche ainsi que des conséquences désastreuses de ce sentiment sur les œuvres du philosophe allemand. Créée en juillet 2009, au Middlebury College à Vermont aux Etats-Unis, dans une mise en

scène de José Pliya, la pièce, à caractère documentaire, revisite en outre l'histoire de la création d'une colonie allemande à Nueva Germania au Paraguay ainsi que la genèse du fascisme en Allemagne.

Le texte s'ouvre sur un prologue dans lequel trois crieurs de journaux annoncent le décès d'Elisabeth Förster-Nietzsche, l'illustre vieille dame de Weimar, le matin du 9 novembre 1935. Des funérailles nationales sont prévues pour rendre hommage à « l'enfant de Naumburg ». La suite de la pièce revient, dans une sorte d'analepse, sur la vie et la destinée d'Elisabeth Förster-Nietzsche, ainsi que sur la passion amoureuse qu'elle nourrit pour son frère Friedrich Nietzsche depuis l'âge de trois ans. Se sentant trahie, elle épouse, par dépit, Bernard Förster, un antisémite et archinationaliste dont elle encourage le dessein d'implantation d'une colonie allemande en Amérique latine. Mais le projet échoue, faute de financement et Bernard Förster, devenu dépressif, se suicide. Elisabeth masque ce suicide en faisant passer son époux pour un martyr de la patrie « décédé d'une attaque nerveuse », l'inhume sur ses terres à Nueva Germania et revient à Naumburg en Allemagne à Noël 1890 pour s'occuper de son frère aimé, tombé dans la démence.

Pour rendre le philosophe plus populaire et ses œuvres plus accessibles aux Allemands, Elisabeth édifie les « Archives Nietzsche » avec le soutien financier de Fritz Klingbeil qui, après avoir combattu l'entreprise coloniale du couple Förster, décide de mettre sa fortune au service de l'édification desdites Archives qui connaissent un succès éclatant et drainent des visiteurs de toute l'Allemagne. Au cours de la soirée organisée pour célébrer ce succès et le déménagement des Archives, Fritz Klingbeil demande la main d'Elisabeth qui accepte. Mais en réalité, c'est à son frère qu'elle croit dire « oui pour la troisième fois », aveuglée qu'elle est, par sa passion amoureuse. Klingbeil comprend la méprise et l'abandonne pendant qu'à l'étage, Friedrich Nietzsche, prisonnier de sa folie, expire. S'en suit une émouvante déclaration d'amour

d'Elisabeth à son frère. L'épilogue, par la voix des crieurs de journaux, revient sur les funérailles d'Elisabeth Förster-Nietzsche auxquelles participe Hitler. Les crieurs annoncent que l'Allemagne nationale-socialiste fait sienne la pensée du philosophe et son livre *Zarathoustra* devient la nouvelle bible du Reich, laissant ainsi entrevoir la genèse du fascisme.

Avec le recueil intitulé *Mon petit Poucet*, suivi de *Monsieur, Blanchette et le Loup*, publié en 2011, José Pliya fait l'expérience du conte dramatisé en procédant à une réécriture théâtrale des contes *Le Petit Poucet* de Charles Perrault et de *La Chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet.

La première pièce du recueil, *Mon petit Poucet*, créée en février 2011 par Varia Théâtre de Bruxelles, dans une mise en scène de José Pliya, connaît au cours de la tournée effectuée par la troupe de mars à juin 2011, soixante représentations.

Elle met en scène un couple de bucherons rongés par le remords et la culpabilité après avoir abandonné ses sept enfants dans la forêt. Cet acte d'abandon corrode la conscience du couple qui le ressasse quotidiennement. Pour éviter de sombrer dans la mélancolie, Guillaume le Bûcheron va à la recherche de son plus jeune fils, Le Petit Pou, disparu. Mais avant, il parle de son propre père, célèbre bûcheron, de sa femme, ancienne bûcheronne, de ses fils, futurs bûcherons, et de son septième fils, le Pou, qui lui, ne sera jamais bûcheron…Le père échoue dans sa quête qui le conduit dans le vaste monde. Le Petit Pou, après avoir erré dans le monde et vécu des aventures prodigieuses, rentre au bercail couvert de gloire, en quête de l'amour du père mais ce dernier ne croit pas aux exploits de son fils qui, déçu, disparaît de nouveau.

Dans cette pièce, la réécriture du conte de Perrault n'est qu'un prétexte pour José Pliya qui construit un drame autour du thème central de la culpabilité, de la responsabilité et de la déconstruction de la figure paternelle.

La seconde pièce de ce recueil, *Monsieur, Blanchette et le Loup*, créée en 2014 par la Compagnie La caravelle DPI, dans une mise en scène de José Pliya, est une allégorie sur les pièges et les dangers de la liberté. Dans cette fable, José Pliya met en scène deux personnages, Monsieur et Le Loup, tiraillés entre l'obsession et la possession. L'un, Monsieur, éleveur, veut mener une existence heureuse avec ses belles chèvres au pelage varié, tandis que l'autre, son voisin, le Loup, un voyou vagabond, n'aspire qu'à séduire les chèvres de Monsieur et il y parvient sans difficulté. L'opposition entre les deux s'exacerbe lorsque Monsieur ramène, d'un pays lointain, Blanchette, une « vache » exceptionnelle (en réalité une chèvre). L'un et l'autre mettent alors tout en œuvre pour la posséder. Cependant, gagnée par l'ennui, Blanchette s'arrache à son piquet pour aller respirer le grand air de la montagne où s'engage un combat fatal entre elle et le Loup. A la fin de la pièce, Monsieur, reconverti en éleveur de poulets, doit maintenant affronter le désir du Renard, son nouveau voisin.

Le tableau ainsi présenté du théâtre de José Pliya nous permet d'arguer que les préoccupations abordées dans ses créations mettent globalement en question l'Homme en butte aux problèmes existentiels du monde contemporain. En effet, ayant parcouru les continents, s'étant frotté plus ou moins aux problèmes de l'humanité contemporaine et riche de son expérience ainsi que de sa multiculturalité, José Pliya, le dramaturge sans frontières, crée une œuvre dramatique extravertie, ancrée dans des réalités très éloignées de celles de l'Afrique et de son pays d'origine, le Bénin. Il s'éloigne ainsi des revendications identitaires ayant marqué le théâtre négro-africain francophone avant les années 1990 pour inscrire, de ce fait, sa dramaturgie dans la tendance du « théâtre de l'universel » qui prend chez lui parfois la forme particulière de l'altérité.

III. Les traits de l'universel et de l'altérité chez José Pliya

La tendance de l'universel chez José Pliya s'exprime non seulement à travers les sujets abordés dans ses pièces, mais également par les types de personnages mis en scène et les espaces dramatiques. En outre, son théâtre porte les marques de l'altérité parce que centré sur la relation à autrui.

1. Les formes de l'universel chez l'auteur béninois

Avant de mettre en lumière les aspects de l'universel chez José Pliya, nous pouvons dire que le choix de ce type de théâtre chez lui s'explique par son refus de tout cloisonnement ou enfermement dans une idéologie, dans un système quels qu'ils soient.

Tout comme les autres dramaturges de la diaspora, José Pliya refuse d'être confiné dans une zone de l'entre-deux et se définit, lui-même comme « un écrivain de l'entre-plusieurs ». Il veut, à l'instar des grands auteurs, être capable de « *transcender les frontières physiques pour nous restituer des mondes et des territoires inédits* »[208]. Cette absence ou ce refus d'ancrage territorial rejaillit sur son écriture qui devient également une dramaturgie de « l'entre-plusieurs » avec une esthétique hybride qui mélange toutes les écritures.

Ses créations sont marquées par les thèmes récurrents de l'exil, de l'errance, de la quête multiforme, propres à cette tendance dramatique. Il jette également un regard sur les mœurs de ses communautés d'accueil en développant des préoccupations qui leur sont spécifiques comme la pratique sexuelle de l'échangisme ou le problème des différences raciales dans les îles caribéennes.

Dans sa première trilogie *Nègrerrances*, José Pliya proclame, à travers ses personnages, sa vision de l'esthétique théâtrale et remet en cause le modèle dramatique classique, caractéristique du théâtre de son père et, en même temps,

[208] José Pliya, *Ecrire sur le fil ténu des frontières*. E*ntretien avec Emile Lansman*, Bruxelles, Lansman Editeur, Collection « Chemin des passions », 2011, p. 36.

le théâtre identitaire. Dans cette trilogie centrée sur l'errance et la réflexion sur l'art dramatique, il ouvre le débat sur les notions d'illusion théâtrale et d'identification spécifiques au théâtre classique. La dizaine de pièces qu'il publie après le recueil *Nègrerrances* confirme cette option de la dramaturgie de l'universel et de l'altérité.

La plupart de ses pièces mettent en effet en scène des personnages sans identité repérable, débarrassés de leur couleur de peau, des êtres au moi brisé, confrontés aux problèmes existentiels et abîmés dans la solitude mentale et/ou physique. Confinés dans des cadres spatio-temporels clos ou dans des impasses non identifiables, ils sont prisonniers de leurs fantasmes et de leurs désirs inassouvis et tournent en rond sans trouver d'issue, ni de solutions à leurs problèmes à l'instar de Nicolas dans *Nègrerrances*. Ils basculent alors dans la violence aveugle ou dans la déviance comme les personnages d'*Une famille ordinaire* ou ceux de *Cannibales*.

L'universel se traduit ainsi chez José Pliya par une dramaturgie de l'errance, de la quête de soi mais aussi par une écriture de l'altérité.

2. L'expression de l'altérité dans ses créations

L'altérité se présente comme un antonyme de l'identité et caractérise, selon la définition qu'en donne le concepteur de la notion, le philosophe français Emmanuel Lévinas, « *ce qui est autre* »[209], ce qui n'est pas soi. Concept philosophique, l'altérité désigne également la reconnaissance de l'autre dans sa différence culturelle ou religieuse. Ainsi, en présence de ce que nous ne sommes pas, de ce qui est différent de nous,

> *la pensée de l'altérité nous conduit à interroger notre propre système de valeurs puis nous invite à questionner les principes*

[209] Cité par Sylvie Courtine-Denamy, « Altérité, philosophie » en ligne sur le site de l'Encyclopédie Universalis, www.universalis.fr/encyclopedie/alterite-philosophie, consulté le 8 septembre 2015 à 15 heures 15.

essentiels qui fondent une humanité commune avec ceux que nous percevons comme étrangers.[210]

Dans le domaine de la création littéraire, elle définirait une écriture centrée sur Autrui, entendu comme le différent, « ce qui m'est étranger, un moi qui n'est pas moi et qui se prétend toutefois mon semblable, mon alter ego, un autre soi en même temps qu'un autre que soi »[211].

Cette écriture de l'altérité peut se caractériser par la mise en relief d'un « ailleurs » géographique, historique, culturel, sociologique, religieux, différent de « ici ». Précisément, l'ailleurs renvoie aux autres continents ou pays du monde, donc aux autres communautés à l'exclusion de l'Afrique, continent d'origine de José Pliya et désigné par « ici » dans notre contexte. L'altérité peut également se traduire par la construction et la mise en espace de personnages ayant perdu leurs caractérisations essentielles que sont le nom et leur personnalité.

Le théâtre de l'altérité, telle que nous le concevons ici, est donc une dramaturgie tournée vers l'extérieur et moins proche des préoccupations endogènes de l'Afrique. Ce type de dramaturgie transcende les frontières de l'africanité, se tourne vers l'autre et le met au centre de ses préoccupations en s'intéressant à tous les sujets, à l'exclusion, *a priori*, de ceux liés à la culture et à l'identité africaines. Cette forme d'écriture théâtrale tente de saisir les réalités, la civilisation de l'Autre, de problématiser la rencontre avec cet Autre même s'il se laisse difficilement appréhender.

Chez José Pliya, l'altérité se donne à voir comme une construction dramaturgique centrée sur l'horizon de l'Autre, ses fantasmes et ses préjugés, sur la question du vivre ensemble ou les rapports à Autrui. Ses créations dramatiques mettent en scène des personnages qui entretiennent entre eux des

[210] Extrait de l'argumentaire de la journée d'études Jeunes Chercheurs sur le thème : « Perceptions de l'altérité », organisée par l'Ecole doctorale Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université du Littoral-Côte d'Opale le mercredi 22 avril 2015. Texte mis en ligne le 2 mars 2015 sur le site www.fabula.org/actualite par Perrine Coudurier (Source Stéphanie Bulthé), consulté le 8 septembre 2015 à 15h 30.
[211] Sylvie Courtine-Denamy, « Altérité, philosophie », op. cit.

rapports conflictuels comme Nicolas et le Balayeur de *Nègrerrances*, La Mère et Vido dans *Le Complexe de Thénardier*, L'Homme et La Femme dans *Nous étions assis sur le rivage du monde* ou encore Elisabeth Förster Nietzche et Cirilo Solalinde dans *La Sœur de Zarathoustra*. Tous ces personnages sont opposés par des enjeux territoriaux et ils s'affrontent autour de leurs rêves ou désirs inassouvis. En dehors de la difficile relation à autrui qui marque les personnages, l'altérité chez José Pliya revêt plusieurs autres aspects. Elle se traduit notamment par les types mêmes de personnages mis en scène, caractérisés par leur anomie, leur évanescence et l'obsession de la mort.

Sur le plan esthétique, le procédé de l'intertextualité[212], qui traverse toute la création dramatique de José Pliya, renvoie aussi à l'altérité par le rapport à autrui qu'il induit. En définitive, la finalité d'un tel théâtre serait de faire connaître l'Autre, de le faire accepter dans sa différence, de réconcilier l'humain avec lui-même.

Cependant, il faut le souligner, José Pliya lui-même semble paradoxalement remettre en question le concept du « théâtre de l'universel » en déclarant, dans une interview accordée à Sylvie Chalaye en novembre 2002, que « *c'est un leurre de vouloir une pièce universelle* »[213]. Or, nous l'avons vu, dans une autre interview également réalisée par Sylvie Chalaye, José Pliya, « allergique à toute posture », se présente comme « un auteur du "Tout-monde" » qui travaille sa langue, seul moyen « *de questionner le monde, de l'interpeller, de le dire* »[214].

En outre, il affiche, nous l'avons vu aussi, dans son livre-entretien avec Emile Lansman, son désir de transcender, comme les grands auteurs, « *les frontières physiques pour restituer des mondes et des territoires inédits* »[215],

[212] Nous reviendrons sur ce procédé dans la deuxième partie de notre thèse.
[213] « Un auteur du Tout-monde », entretien de Sylvie Chalaye avec José Pliya, op. cit.
[214] Idem.
[215] José Pliya, *Ecrire sur le fil des frontières*, op. cit. p. 36.

avant d'ajouter qu'il fait « *l'apologie d'un truisme qui veut que la planète soit un village* »[216].

En analysant ces différentes déclarations en apparence contradictoires, on se pose la question de savoir si, après avoir écrit les pièces de théâtre de tendance majoritairement universelle, le dramaturge José Pliya ne se rend pas compte lui-même qu'il est illusoire de prétendre écrire des pièces universelles. De toutes les manières, il s'agit d'un débat à piège parce qu'à y réfléchir de près, la fonction de toute création artistique ou esthétique digne de ce nom est d'avoir une portée universelle par-delà ses caractères spécifiques.

Comme nous pouvons le constater, les créations dramatiques de José Pliya, peu ancrées, par leur thématique, dans les réalités endogènes africaines, et traitant des questions relatives à la condition humaine avec une esthétique iconoclaste, s'insèrent dans le théâtre contemporain caractérisé par l'altérité et l'universalité.

[216] José Pliya, Ibidem.

CONCLUSION PARTIELLE

Nous avons pu le voir, le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya laisse transparaître des influences du nouveau théâtre né dans les années 1950 en France. Ce nouveau théâtre, qui constitue pour eux une source d'inspiration, bouleverse la dramaturgie classique et se caractérise par la dérision du langage, l'incommunicabilité, la destruction de l'illusion théâtrale, etc. grâce à divers procédés de composition dramatique dont la distanciation. Mais, cette source convergente trouve ses limites dans les divers contextes de création dramatique dans lesquels se situent les créations des deux dramaturges. D'abord celui du théâtre de type occidental hérité de la colonisation avec une dramaturgie classique fondée sur la subdivision de l'action dramatique en actes et scènes, la structuration de l'intrigue en exposition, nœud et dénouement, une mise en scène à l'italienne créant une dichotomie entre la salle et la scène, l'identification de l'acteur au personnage et du public au personnage représenté. Ensuite, en 1972, il s'opère une rupture notable avec toute cette conception dramaturgique, grâce à la pièce *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota Zinsou qui, sous l'influence des cours d'Alain Ricard, puise dans sa culture des éléments d'esthétique pour inaugurer une ère nouvelle dans la dramaturgie négro-africaine francophone. Mais on peut dire que la genèse de cette rupture remonte à l'année 1970 avec l'organisation du colloque d'Abidjan qui a jeté les bases de la création d'un théâtre qui reflète l'identité culturelle africaine. Les résultats de ce colloque se sont traduits dans les actes par la naissance, à partir des années 70-80 d'un théâtre identitaire qui promeut des formes d'expression dramatique puisées dans le fonds traditionnel africain. Enfin, au détour des années 1990, le théâtre identitaire est remis en question par de jeunes dramaturges francophones de la diaspora qui, entrant dans le mouvement global des écritures de la «migritude » nées sur les bords de la Seine à Paris, prônent une littérature de l'universel hors de tout repère d'africanité, un théâtre de

l’altérité. José Pliya s’inscrit dans cette tendance du théâtre de l’universel en créant une dramaturgie de l’errance et de l’altérité. Ainsi, comme nous pouvons le voir, les créations théâtrales de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya s’inscrivent dans diverses tendances historiques de ruptures dramatiques. Mais quelles sont les marques concrètes de ces ruptures à travers les pièces du corpus ? Nous essayerons de répondre à cette interrogation dans la seconde partie de ce travail consacrée aux « Aspects de la rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya **».**

DEUXIEME PARTIE : ASPECTS DE LA RUPTURE CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

INTRODUCTION PARTIELLE

Cette deuxième partie de notre travail de recherche s'intitule « **Aspects de la rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** ». Structurée en trois chapitres, elle ambitionne, comme l'indique le titre, de procéder au repérage et à l'analyse des formes de rupture dans la dramaturgie de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya. Ces ruptures se présentent sous deux modalités. D'une part, elles affectent le contenu des pièces par l'exploitation de sujets originaux, renouvelant ainsi la thématique des théâtres togolais et béninois et, par ricochet, celle du théâtre négro-africain francophone de ces quatre dernières décennies. D'autre part, elles portent sur l'esthétique théâtrale notamment le bouleversement des structures formelles et discursives du théâtre classique de type colonial.

Le quatrième chapitre intitulé « Les ruptures sémantiques chez Agbota Zinsou et José Pliya » mettra en lumière les marques thématiques de la rupture dans les pièces des deux dramaturges en vue de les analyser. Les ruptures esthétiques étant très importantes, nous avons choisi de les étudier dans deux chapitres différents. Le cinquième chapitre porte ainsi sur « les convergences esthétiques de la rupture » chez les deux auteurs tandis que le sixième chapitre relève la singularité esthétique chez chacun d'eux.

CHAPITRE QUATRIEME :

LES RUPTURES SEMANTIQUES CHEZ AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

Sur le plan thématique, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya présentent chacun des spécificités marquantes. A l'opposé de Sénouvo Agbota Zinsou qui opère sa rupture thématique en s'inspirant des réalités sociopolitiques africaines, José Pliya développe, dans l'ensemble de ses œuvres dramatiques, des motifs divers plus ou moins éloignés des réalités et préoccupations des peuples noirs de l'Afrique contemporaine. Il produit, de fait, un théâtre fortement marqué par le questionnement existentiel de l'individu en proie à une crise identitaire.

Le présent chapitre vise à saisir et à analyser ces marques de discontinuité thématique dans les productions des deux dramaturges.

I. Ruptures à dominante politique chez Sénouvo Agbota Zinsou

La dramaturgie de Sénouvo Agbota Zinsou porte les marques d'une rupture thématique plus ou moins profonde avec les sujets récurrents de la scène théâtrale africaine des années 1970. Dans sa pièce *On joue la comédie*, le dramaturge développe, sur fond de critique politique, des thèmes jusque-là absents de l'espace théâtral togolais et négro-africain francophone, marqué à l'époque, comme nous l'avons dit plus haut, par une volonté de réhabilitation des héros nationaux[217], la représentation du conflit entre tradition et modernité et l'expression du désenchantement des peuples africains au lendemain des

[217] Il est vrai, le dramaturge togolais met en scène dans sa pièce le personnage de Chaka, mais pas, de notre point de vue, dans la visée d'une réhabilitation puisque le traitement qu'il en fait est très différent et relève même de la dérision.

indépendances. Agbota Zinsou se positionne ainsi parmi les pionniers du renouvellement thématique de ce théâtre en faisant de l'apartheid[218] et du messianisme politique à la fois les ressorts et les cibles de son théâtre.

1. L'apartheid comme sujet dramatique

On joue la comédie est une œuvre contestataire par son sujet qui est centrée sur la condition des Noirs d'Afrique du Sud. Sénouvo Agbota Zinsou campe l'histoire de la pièce principalement dans ce pays si loin du sien et dramatise, pour la première fois, le sujet de l'apartheid et ses corollaires que sont l'oppression humaine, la violence, l'injustice et l'arbitraire auxquels était confronté le peuple noir sud-africain. Le dramaturge tourne en dérision ce problème douloureux d'actualité dans les années 1970 et dénonce la ségrégation raciale, les conditions de vie difficiles, l'exploitation et les injustices sociales dont les Noirs sud-africains, spoliés de leurs droits, étaient victimes sous ce régime politique. Il dévoile les violations paroxystiques des droits de l'Homme dans les prisons, lieux symboliques de privation des libertés, ainsi que le montre la réplique suivante :

> ***UN ANCIEN DETENU** : […] : tous les jours, les fers aux pieds, vous allez travailler à la carrière de l'aube à la tombée de la nuit. Vous rentrez dans les cellules, prenez votre bouillie de maïs quotidienne et vous vous couchez sur votre planche ! Tant pis pour vous si vous n'avez pas appris à dormir couché sur le dos sans tourner ni à gauche (ni à droite ?) car si jamais vous avez envie de le faire les menottes et les entraves de vos pieds vous chatouillent correctement.*
>
> (*On joue la comédie*, Acte II, pp. 70-71).

[218] L'apartheid est une politique de développement séparé mise en place par le Parti National sud-africain de 1948 à 1991, année de son abolition définitive par le président Frederik De Klerk acculé par les pressions de l'ANC et Celles de la communauté internationale. Ce développement séparé, fondé sur des critères de race, met d'un côté la minorité blanche, détentrice du pouvoir politique et économique, et de l'autre, la majorité noire dépossédée de ses droits et de sa terre. Ce concept s'est articulé autour de la division sociale, politique, économique et géographique du territoire sud-africain et s'est traduit, dans les faits, par la construction d'écoles et la délimitation de zones de résidence exclusivement réservées aux Noirs. Il a résulté de ces mesures ségrégationnistes des conditions de vie pénibles pour les Noirs qui, en réaction contre cette oppression, ont créé le Congrès National Africain (ANC), arme de combat contre le régime de l'apartheid. L'un des leaders les plus célèbres de ce mouvement est Nelson Mandela, décédé le 5 décembre 2013 à l'âge de 95 ans.

Comme on le constate, ces détenus vivent dans des conditions inhumaines et sont traités comme des bêtes de somme. La métonymie des « *fers aux pieds* », le régime des travaux forcés et autres traitements dégradants auxquels sont soumis ces prisonniers sont assez révélateurs de leur état d'esclavage.

De façon générale, le peuple noir opprimé se retrouve dans une situation délétère et presque sans issue, à tel point qu'il s'en remettrait à l'avènement d'un messie pour le délivrer. C'est pourquoi, à ce thème, se trouve étroitement lié celui du messianisme politique.

2. Le messianisme politique

On connaissait, sur le plan religieux, le phénomène du messianisme avec l'avènement de Jésus pour les chrétiens. Mais le thème du messianisme politique, traité sur un mode parodique par Agbota Zinsou, constitue une rupture dans la littérature et sur la scène théâtrale négro-africaine francophone des années 1970. Il est probablement inspiré des expériences d'exercice dictatorial du pouvoir par des hommes politiques désireux de s'éterniser à leurs postes, notamment en Afrique et en Amérique latine où le phénomène est apparu dès les premières années des indépendances.

Sans jamais avoir été conceptualisé en tant qu'idéologie, le messianisme politique résulte surtout de la volonté de dirigeants qui aspirent à un pouvoir totalitaire et à vie, que généralement ne leur confèrent pas les urnes mais qu'ils veulent légitimer. Souvent, cette volonté rencontre la crédulité de populations dont la conception du pouvoir politique est que ceux qui y parviennent ne le doivent qu'à leur destin ou à Dieu. Ces hommes seraient donc des « envoyés du ciel » pour conduire les hommes et leur apporter le bonheur. En sorte que, en dehors d'eux, il n'y aurait pas de salut pour leurs peuples. C'est ainsi que se justifie l'avènement de Guides éclairés, Libérateurs, Rédempteurs..., issus des coups d'Etat qui ont eu lieu en Afrique. Plusieurs gouvernements de l'époque

ont été baptisés « Conseil de Libération Nationale ou de Rédemption Nationale ». Certains hommes, même parvenus au pouvoir par la voie des urnes, mais voulant l'exercer sans limite et à vie, se sont décerné des titres prétendus hérités des traditions africaines qui confèreraient à leur pouvoir un caractère sacré.

C'est ce phénomène que Zinsou tourne en dérision à travers son personnage de Chaka, Fils du Ciel dans *On joue la comédie.* Selon l'auteur lui-même, cette pièce, intitulée au départ *Le retour de Chaka*,

> *devait être une sorte d'hymne d'un temps messianique avec l'avènement d'un grand chef Zoulou du nom de Chaka qui réunirait les peuples africains pour le grand combat de la libération*[219].

Même si le projet initial du dramaturge a été dévié de son objectif premier et recentré sur le problème de l'apartheid en Afrique du Sud, ce sujet reste étroitement lié au messianisme puisque le dramaturge choisit de confier à un « messie » la mission de libération des Sud-africains du joug de la race blanche. Ce rôle est figuré dans la pièce par Chaka, un personnage emblématique et prestigieux de l'Afrique précoloniale et grand chef vénéré des Zoulous[220], au XIX^{ème} siècle. Selon l'historien burkinabé Joseph Ki-Zerbo, ce personnage mythique est l'un des *« plus grands conquérants de l'histoire de l'Afrique.* (Il est un) *organisateur de génie*, *rassembleur de peuples* (et) *révolutionnaire* »[221].

C'est ce prestigieux personnage historique que Sénouvo Agbota Zinsou ressuscite pour le faire vivre dans la société sud-africaine contemporaine et a investi de la lourde responsabilité et mission de délivrer le peuple noir de la domination et de l'oppression des Blancs. Le choix de ce personnage en tant que

[219] « Entretien avec Sénouvo Agbota Zinsou », propos recueillis par Denyse de Saivre, in *Recherche, pédagogie et Culture*, n°57, avril-juin 1982, Vol. IX, p. 74.
[220] Les Zoulous constituent l'une des ethnies en Afrique du Sud.
[221] Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1972, p. 360 cité par Tohonou Gbéasor dans son introduction à la deuxième édition de *On joue la comédie*, p. XII.

héros de la pièce ne constitue pas en lui-même une rupture puisqu'avant Agbota Zinsou, la figure légendaire de Chaka a inspiré de nombreux auteurs négro-africains[222]. Notre intérêt ici tient au thème dont ce personnage révolutionnaire et contestataire est porteur et qui sert de prétexte au dramaturge pour dépeindre la figure caricaturale des faux messies ou prophètes et dénoncer le messianisme politique, caractéristique du contexte politique de l'Afrique postcoloniale. La phrase-clé que le dramaturge met dans la bouche de Chaka et qui consomme vraiment la rupture par rapport aux autres figures du personnage historique dans la littérature et le théâtre africains est : « *Les prophètes qui sont venus avant moi ont trop pleuré et nous ont fait pleurer. Moi, je suis le prophète du rire. Je veux vous faire rire. Allez, riez ! Riez !* » [223]

La plupart des chefs d'Etat africains ayant, à l'époque, pris le pouvoir de la manière la moins démocratique du monde, n'ont pour justification que cette mise en scène messianique de leur acte. Ils se disaient en effet investis d'une mission sacrée et s'affublaient de titres ronflants tels que « Guide éclairé », « Guide suprême », « Timonier national », etc. On pourrait dire avec Gaston Kelman que ces présidents caressaient secrètement

> *le rêve de l'éternité et de la démiurgie, convaincus, jusqu'à la folie furieuse et destructrice, qu'ils sont les pères ou les sauveurs de la nation et ne doivent jamais quitter le pouvoir*[224].

Dans la pièce d'Agbota Zinsou, Chaka, l'envoyé de N'Koulou N'Koulou, le Dieu des Zoulous, réalise son projet à travers un jeu théâtral improvisé intitulé

[222] Chaka est un mythe littéraire dont nombre d'auteurs négro-africains anglophones comme francophones se sont inspirés pour créer des œuvres littéraires. On peut citer, par exemple, Thomas Mofolo, qui est le premier avec son roman *Chaka* en 1910 ; Léopold Sédar Senghor avec son poème dramatique « Chaka » dans *Ethiopiques* en 1956 ; Seydou Badian avec sa pièce de théâtre, *La mort de Chaka* en 1961, Condetto Nenekhaly-Camara avec *Amazoulou* en 1970, Djibril Tamsir Niane avec *Chaka* en 1971, Abdou Anta Kâ, avec sa pièce théâtrale *Les Amazoulous* en 1972, Tchicaya U Tam'si avec *Le Zulu* en 1977. Nous allons revenir sur cet aspect dans la troisième partie de cette étude consacrée aux significations et limites de la rupture.

[223] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédié*, p. 33.

[224] Gaston Kelman, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Paris, Editions Max Milo, 2004, p. 162.

« Chaka le messie ». Les diverses actions qu'il accomplit dans ce cadre trouvent leur légitimation dans « l'onction divine » qu'il a reçue.

Avant même que ce messie n'entame sa mission, son avènement a été annoncé, dans une sorte de prolepse, par un prédicateur, à l'image de celui du Christ prophétisé dans le Livre Saint par les prophètes et annoncé à la Vierge Marie par l'Ange Gabriel. Mais, loin d'être le fruit des entrailles d'une jeune femme prédestinée, innocente et fécondée par l'Esprit Saint, Chaka, « l'Elu », a été présenté dans la pièce comme un personnage comique et de condition modeste, à la limite un bouffon.

Il accepte sa mission et se saisit alors de son rôle de rédempteur pour prêcher « la Bonne Nouvelle » et se faire des disciples à l'instar de Jésus comme l'illustre l'extrait suivant :

> ***CHAKA** : Peuples Zoulous, écoutez-moi, je suis Chaka, l'Envoyé du Ciel, le Messager de N'Koulou N'Koulou... Je vous apporte la délivrance, le salut, la paix... Suivez-moi et je ferai de vous un peuple libre et prospère... Je suis le Libérateur, le Messie...*
>
> (*On joue la comédie*, p.43.)

Il engage ensuite des actions de force et d'éclat, désarmant et faisant prisonniers deux policiers blancs avant d'aller libérer ses disciples des geôles de l'apartheid dont il découvre le sombre visage. Cependant, comme le Christ, Chaka est arrêté et condamné à la potence. Il est sauvé *in extremis* grâce à sa ruse et à ses disciples qui renversent la situation à leur avantage.

L'échec de Chaka dans son projet de libération du peuple noir du joug de l'apartheid traduit le caractère utopique de la mission dont s'investissent les faux prophètes et faux messies au pouvoir dans les pays africains à l'époque. Il s'agit pour le dramaturge de montrer que le messianisme n'est pas une panacée aux maux dont souffre le continent africain.

A l'analyse, on s'aperçoit que, sous prétexte de dénoncer les conditions des Noirs d'Afrique du Sud et le régime ségrégationniste de l'apartheid, le dramaturge Agbota Zinsou procède à une critique déguisée[225] de tous les régimes dictatoriaux et liberticides, y compris celui de son pays d'origine, le Togo, et dénonce par ce biais, l'avidité qui caractérise les autorités politiques de son époque.

3. L'avidité politique

Le terme de l'avidité désigne le désir ardent, immodéré d'un objet. Le thème de l'avidité politique, tel que nous le concevons, renvoie au penchant concupiscent que la plupart des personnages des fictions dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou nourrissent pour le pouvoir politique. Il apparaît comme un aspect de la satire sociopolitique, caractéristique des pièces du dramaturge togolais. Mais si la satire politique en elle-même ne constitue pas une rupture, l'avidité politique se présente comme un écart novateur introduit par le dramaturge dans le traitement de ce sujet récurrent de la littérature et du théâtre négro-africains francophones après les indépendances.

Le thème de l'avidité politique apparaît pour la première fois dans la pièce *La tortue qui chante* à travers la figure du personnage de Podogan dont le nom en *mina* signifie « gros ventre »[226] et véhicule l'idée de gloutonnerie. Ce nom fait affleurer à l'esprit du lecteur/spectateur l'image d'un personnage ventripotent, manifestation concrète de sa soif de pouvoir. Podogan nourrit en effet le rêve secret et démesuré de renverser le roi pour lui succéder. C'est pour atteindre son objectif et satisfaire son ambition qu'il inspire au roi l'idée de la création d'un poste de Premier Conseiller, dans l'intention secrète d'être nommé à ce poste. Mais c'est sans compter avec son gendre, Agbo-Kpanzo, qui aspire lui aussi à cet important poste politique. Cette convoitise mutuelle du pouvoir

[225] Nous allons revenir sur le thème de la satire politique dans les pièces de Sénouvo Agbota Zinsou dans la troisième partie de ce travail.
[226] Le symbolisme des anthroponymes dans les pièces d'Agbota Zinsou sera abordé dans la suite de l'étude.

politique fonctionne comme un ressort de l'action dramatique et génère alors un conflit entre les deux protagonistes. L'avidité de Podogan a atteint un degré si élevé qu'elle le transforme en un homme brutal et violent. L'usurpation de la Tortue, l'arrestation de son gendre, la torture à laquelle il le soumet dans le but d'obtenir la formule magique qui lui permettrait de réussir son ambition, sont non seulement caractéristiques de cette violence et brutalité mais aussi et surtout de son attrait morbide pour le pouvoir.

Dans cette course au pouvoir, plus rien n'a d'importance, même pas les liens familiaux. Podogan devient « *sourd* » et sa surdité intellectuelle et politique l'empêche d'entendre le chant de la Tortue, c'est-à-dire la voix de la sagesse. Pour lui, ce qui compte, c'est « *la formule, la formule pour obtenir les faveurs du Roi, la formule pour accéder au poste de Premier Conseiller et même plus...* »[227].

L'attitude du personnage de Podogan, prêt à tout pour accéder au pouvoir, même à ourdir des complots contre son gendre, devenu rival politique et contre le Roi lui-même, montre qu'en politique, seuls les intérêts priment au détriment des liens familiaux et/ou d'amitié. Le dramaturge attire par-là l'attention sur les conséquences fâcheuses de l'avidité en politique, destructrice de l'harmonie familiale et sociale.

En outre, la disgrâce de Podogan, traduite par son arrestation au dénouement de la pièce, montre, d'une part, que l'avidité peut conduire l'individu à la perte de son être et d'autre part, que dans un régime dictatorial, même les serviteurs les plus zélés du pouvoir peuvent, du jour au lendemain, devenir *persona non grata*, des ennemis jurés du système et subir, à leur tour, les châtiments qu'eux-mêmes réservaient, au moment de leur ascension, à leurs opposants politiques.

[227] Sénouvo Agbota Zinsou, *La tortue qui chante*, Tableau X, p. 32.

Sénouvo Agbota Zinsou joue beaucoup sur l'ambivalence et la polysémie des symboles : par exemple la présence du Roi dans la pièce signifie que nous sommes bien dans un système dictatorial. Plusieurs passages de la pièce le montrent. Sous le prétexte d'instruire son gendre Agbo-Kpanzo, Podogan lui-même, impliqué dans le système le décrit ainsi :

> *[...]mon expérience de trente ans à la Cour m'a appris qu'on n'est pas toujours sûr de conserver la faveur du Roi : un cauchemar, une mauvaise humeur, un oracle défavorable, un faux rapport, un soupçon...et tu es limogé, pire, arrêté, condamné...*
>
> (*La tortue qui chante,* Tableau VII, p.26.)

On peut ainsi formuler le problème du dramaturge : comment tourner en dérision, dénoncer le système dictatorial, l'irrationnel de ce système, alors que l'on vit sous ce même système?

Le traitement du thème de la gloutonnerie et de l'avidité trouve son écho amplificateur dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres* à travers les personnages de Yévi et des Monstres. Chez Yévi, l'avidité se manifeste par son impatience à se rendre au pays du Géant pour chercher sa pitance et surtout par son désir d'accumuler les biens matériels comme il l'exprime dans la tirade suivante :

> *YEVI : [...]*
> *Toute cette nourriture en perspective ! De la viande de mouton, de bœuf, de chèvre, de poulet ! Je mange une partie, je sale une partie, je fume une partie, je n'en veux plus, je vends une partie, je m'enrichis, j'achète des maisons bien confortables avec tapis de velours, meubles brillants et somptueux, climatiseurs, télévision, chaîne stéréo... Vous dites que ça ne me convient pas ? Eh bien moi je vous dis que, moi, Yévi, j'ai droit au luxe et au confort comme tout le monde. J'ai même le droit de m'enrichir : d'avoir des voitures, des cocoteraies, des palmeraies, des troupeaux de bœufs...*

(*Les aventures de Yévi au pays des monstres*, pp. 113-114)

La convoitise de Yévi pour les biens matériels est rendue par l'accumulation d'un grand nombre de détails dans la tirade. Cette énumération, dans le moindre détail des objets que Yévi désire acquérir, apparaît comme une métaphore dont use le dramaturge pour traduire la concupiscence des hommes politiques africains qui ont un appétit vorace des biens terrestres.

En outre, le choix de Yévi de se mettre sous la table du Tout-Puissant, « le Dieu des monstres », au cours de leur festin, pour recueillir les « miettes » de son repas alors qu'il aurait pu « *se rassasier, même en se contentant des miettes du dernier des monstres* »[228], est également révélateur de son caractère avide. Cette option du personnage symbolise en réalité l'ambition des hommes politiques d'être dans les arcanes du pouvoir, dans la sphère des prises de décisions importantes pour mieux profiter des avantages matériels y afférents.

Dans cette pièce, le thème de l'avidité trouve sa cristallisation non seulement dans le festin orgiaque des monstres mais aussi et surtout dans le jeu comique et bouffon proposé par le personnage de Rigolomonstre aux autres monstres pour continuer à manger alors même qu'ils sont rassasiés :

> *RIGOLOMONSTRE A TROIS-TETES : Lorsque vous mangez, vous mangez, jusqu'à satiété et lorsque vous ne savez plus quoi faire de la montagne de nourriture, qui est encore devant vous, eh bien, vous vous déshabillez. (Les autres monstres commencent à rire). Ah ! non ! non ! non ! Ne riez pas. C'est sérieux. Donc, vous vous déshabillez, vous vous mettez sur votre chaise, la tête en bas, les fesses en l'air, l'anus béant ; vous prenez la nourriture, vous la lancez en l'air, ça retombe et vous la recevez par l'anus (Rires.) Du calme, du calme ! Je n'ai pas fini. Ainsi la nourriture, au lieu d'entrer dans votre estomac par la bouche, y pénètre par l'anus ! (Rires)*
>
> (*Les aventures de Yévi au pays des monstres*, pp. 120-121)

[228] Sénouvo Agbota Zinsou, *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, p. 125.

Ce jeu burlesque, réalisé par l'ensemble des monstres qui choisissent l'anus comme voie de manducation, est une représentation paroxystique de la concupiscence de ces personnages symboliques et atypiques. Le gaspillage des vivres qui résulte de ce jeu est emblématique de la déprédation des ressources et de la gabegie au sommet des Etats africains à l'ère des indépendances pendant que le reste du peuple, représenté par les personnages du Conteur et de Yévi, ne peut que bénéficier des miettes et croupir dans le dénuement et la misère.

Le même personnage de Yévi revient dans la pièce *Yévi et le dépouillement des fesses* et porte également le thème de l'avidité, sous-tendu par celui de la corruption, à travers sa convoitise pour le « *maïs du roi* », le « *zaïre local ou monnaie nationale* » qu'il vole impunément. Pour pouvoir bien jouir de ce maïs, il simule la mort et se fait enterrer dans le champ de maïs du Roi, métaphore du « coffre-fort du Roi » afin d'en bénéficier à sa guise. La simulation de la mort par Yévi est révélatrice des actes qu'un individu cupide est capable de poser pour satisfaire son appétit.

Dans cette pièce, la construction même du personnage de Yévi autorise à penser que le thème de l'avidité prend une dimension économique plutôt que politique. Yévi sans aucune ambition politique explicite, nourrit un penchant morbide pour les ressources économiques et financières « du village », symbolisées par le « maïs du Roi ». Ce vol, commis en complicité avec l'entourage immédiat du Roi, qui en reçoit des dividendes conséquents, dénote de la corruption gangrénant ce royaume imaginaire.

La gloutonnerie de Yévi apparaît donc comme une critique implicite des détournements, prévarications et corruptions qui règnent au sein du pouvoir royal et, par analogie, au sein des sociétés africaines contemporaines. Cependant, le dénouement de la pièce prête à une interprétation politique. Pendant son séjour dans le champ de maïs du Roi, après sa mort déguisée et son enterrement tout autant parodique, Yévi non seulement entreprend de vider le

coffre-fort du Roi mais il envisage aussi de « *renverser la dictature, de renverser la statue du Roi* »[229]. Ce rêve se réalise au dénouement de la pièce et se traduit par le renversement du Roi Amegankpoé sous l'impulsion de Yévi qui s'illustre ainsi comme un révolutionnaire anticonformiste.

Il bouleverse l'ordre établi comme tente de le faire le personnage du Prince dans la pièce Le *Prince de Wouya*, avant de se révéler comme la parodie du Libérateur attendu et, lui-même, assoiffé de pouvoir à l'instar du Roi, son père qui, pour le conserver, assassine tous ses enfants mâles, susceptibles de lui succéder au trône. La multiplication des Princes qui revendiquent le pouvoir et convergent vers le palais vers la fin de la pièce, la révolution de palais portée par le personnage de Galokpo convoitant aussi le pouvoir sont également illustratifs de cette avidité.

La satire de l'avidité politique s'inscrit ainsi au cœur des créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou. Elle pourrait s'expliquer par la volonté du dramaturge togolais de dévoiler l'un des maux qui corrodent les sociétés africaines dont une partie de l'élite se caractérise par la confiscation du pouvoir politique, la course effrénée au pouvoir et à l'enrichissement illicite, alors même que la majorité des populations végète dans la misère et voit ses droits élémentaires violés tout comme le sont ceux des femmes dont le dramaturge défend par ailleurs les droits.

4. La défense des droits de la femme

Le sujet de la femme semble universel en littérature. Mais à notre connaissance, le traitement du thème de la femme africaine libérée des préjugés sociaux et remplissant une fonction politique de premier plan apparaît pour la première fois dans le théâtre négro-africain francophone sous la plume de

[229] Sénouvo Agbota Zinsou, *Yévi et le dépouillement des fesses*, tapuscrit, p. 23.

l'écrivain ivoirien Bernard B. Dadié dans sa pièce *Béatrice du Congo* publiée en 1970. A travers la figure mythique de Dona Béatrice, le dramaturge ivoirien procède à la réhabilitation et à la promotion de la femme africaine en confiant à ce personnage historique le rôle de militante politique et de leader de la lutte anticoloniale. Cette initiative de Dadié participe de la célébration de l'héroïsme féminin en Afrique et renverse du coup les tabous et préjugés traditionnels qui font de la femme africaine un élément décoratif, relégué au second plan.

Sans être forcément traitée sous ce même angle, la problématique de la femme est omniprésente dans les fictions dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou qui en convient lui-même[230] :

> *La femme, je m'en rends compte, est peut-être une obsession chez moi : j'ai vécu ma tendre enfance dans une maison où vivaient mon arrière-grand-mère, ma grand-mère, ma mère et ses cinq sœurs, des cousines à ma mère qui venaient et repartaient... Ensuite, mon père était polygame. Mon rêve d'enfant était Mamy-water*[231].

Cette omniprésence, quasi obsessionnelle de la femme, est-elle liée à l'environnement familial de l'auteur ? Difficile de répondre à cette interrogation mais toujours est-il que dans la plupart de ses pièces, Agbota Zinsou fait des personnages féminins le moteur de l'action dramatique et représente la femme sous de multiples facettes : la femme malicieuse et versatile, la femme opprimée, victime d'injustices sociales, la femme battante, etc. non seulement en Afrique mais aussi ailleurs dans le monde. Il se positionne en définitive comme le défenseur des droits de la femme. Ce traitement particulier du sujet de la femme non seulement africaine mais aussi d'autres continents du monde constitue, à notre avis, une rupture dans la thématique du théâtre négro-africain francophone de ces quatre dernières décennies.

[230] Correspondance électronique reçue de Sénouvo Agbota Zinsou le 15 mai 2014.
[231] *Mamy-water* est un personnage mythique présent dans l'imaginaire des peuples du golfe de Guinée qui se la représentent comme une très belle créature, à la chevelure longue et abondante, mi-poisson, mi-femme. Elle résiderait au fond de l'océan et aurait le pouvoir magique de combler de richesses les hommes dont elle s'éprend.

La figure féminine marque l'œuvre de l'auteur dès ses premières pièces, notamment *L'amour d'une sauvage* en 1968 et *La fiancée du vodou* en 1969 qui posent le problème de « *l'autonomie individuelle du sujet féminin* »[232] et mettent en question la possibilité d'assumer la relation conjugale dans une société polygame.

La femme comme sujet dramatique revient de façon récurrente dans les pièces ultérieures de l'auteur notamment *La tortue qui chante* où Nyomadu, l'épouse du chasseur Agbo-Kpanzo, symbolise la versatilité féminine. Ses menaces de quitter le foyer conjugal, sans raison apparente, les chantages répétés à l'endroit de son mari, en complicité avec son père, l'espionnage de son époux auquel elle se livre, le témoignage en faveur d'Agbo-Kpanzo concernant l'appartenance de la tortue... sont autant d'éléments qui révèlent son inconstance. Elle montre ainsi sa fidélité à la signification de son nom, entendu littéralement comme « Bon/je vais/manger », et véhicule l'idée de sa quête effrénée du gain facile et son rejet du mauvais vent des temps difficiles.

L'image de la femme dans cette pièce semble éloignée de la défense de la condition féminine caractéristique des pièces comme *La femme du blanchisseur*, *La Septième Reine*, *La Femme Inconnue, Yévi et la Princesse, Bob existe, donc Dieu existe, La Passion selon Dina et Sichem* ou encore *Le combat de Madame Loth contre les anges*.

La première pièce met en scène plusieurs figures de femmes dont les principales sont Afua et Mimi, confrontées, dans un contexte de polygamie, à l'infidélité de leur époux Kossi-kpon qui les délaisse au profit de jeunes maîtresses qu'il conquiert grâce à son pouvoir économique.

La femme du blanchisseur met d'une part en lumière le triste sort des femmes soumises au régime matrimonial de la polygamie et analyse d'autre part

[232] Alain Ricard, *Le sujet travesti: réflexion sur l'œuvre de Sénouvo Agbota Zinsou*, Université de Bordeaux, 1999.

les souffrances de celles qui sont confrontées à l'infidélité ainsi que cela se dessine à travers le dialogue suivant entre les protagonistes :

> ***KOSSI-KPON*** *: Ah ! Tu me rappelles les moments heureux que j'ai passés avec toi. Tu étais jeune, svelte, désirable comme une mangue mûre à la peau ferme.*
> ***AFUA*** *: Aujourd'hui, j'ai vieilli. Je trimbale un gros ventre devant. Ma peau commence presque à pourrir.*
> ***MIMI*** *: Ah ! Quel sort que celui de la femme ! Homme égoïste, regarde cette femme qui t'a donné toute sa jeunesse, qui a tout souffert pour toi, grâce à qui tu es ce que tu es aujourd'hui. Regarde ce ventre qui a porté sept fois pendant neuf mois des enfants qui portent ton nom ! Regarde cette peau que tu as usée à force d'y puiser ton seul plaisir sans jamais chercher à faire le bonheur de l'autre. Au contraire, tu ne lui as causé que des soucis, des nuits blanches. Regarde cette femme avec un peu de respect, même si tu n'as pas d'amour pour elle.*
>
> (*La femme du blanchisseur*, p. 49.)

Les répliques des personnages mettent en exergue la condition féminine et laissent entrevoir l'image de la femme-objet exploitée comme « machine reproductrice » pendant sa jeunesse pour le bon plaisir de l'époux et puis délaissée au profit d'une autre plus jeune et plus belle après que le temps et la maternité eurent fait leurs ravages sur son corps. L'autodérision, qui ressort des propos ci-dessus du personnage d'Afua, la première épouse, est assez illustrative de ses désillusions et de ses souffrances morales.

Cependant, loin de se résigner par fatalisme et, contrairement aux stéréotypes sociaux qui font des coépouses des ennemies opposées par la jalousie, usant de maints stratagèmes pour conquérir le cœur du mari disputé, ces femmes sont unies par un objectif commun, celui de piéger le mari infidèle, de mettre fin à ses aventures extraconjugales et de le ramener au foyer. Pour atteindre leur but, ensemble elles élaborent, en complicité avec la nouvelle femme courtisée, la Femme du blanchisseur, une ruse destinée à mettre fin aux manœuvres donjuanesques de Kossi-Kpon et y parviennent aisément.

A l'opposé de *La femme du blanchisseur* qui célèbre la solidarité entre femmes pour la conquête du cœur de l'époux commun, *La Septième Reine* est centrée sur la jalousie entre coépouses. Elle met en scène sept femmes qui « *représentent la totalité du sujet féminin, la féminité totale, non seulement face au partenaire incontournable, l'homme, mais aussi et d'abord, face à elles-mêmes* »[233]. Il s'agit, d'un côté, du personnage d'Agossi, la Septième Reine et épouse préférée du Roi Toholu, qui la soutient et, de l'autre, le groupe des six autres épouses dirigé par Kossiwa, la première épouse frustrée de ses droits. Toutes sont des reines et rêvent, chacune, de régner sur le cœur de l'homme, le Roi Toholu ou tout simplement de conquérir des espaces de liberté dans une société dominée par le pouvoir masculin. Leur rêve engendre alors, non seulement une rivalité, un conflit sentimental, mais aussi une lutte pour le pouvoir. Les six reines délaissées expriment leurs frustrations et élaborent une stratégie pour se venger de leur rivale. Le serpent, qui rappelle le Serpent génésiaque, principe mâle, agent au puissant pouvoir d'attraction « *qui fait rêver à un "ailleurs" de bonheur infini et qui révèle à la femme sa propre féminité, son pouvoir de séduction, ou son pouvoir tout cou*rt »[234], apparaît alors comme l'outil idéal de combat et l'agent essentiel dont se servent les deux camps. Doté d'un pouvoir de séduction encore plus impressionnant que celui de la femme, donc potentiel rival, cet élément devient l'obstacle entre l'homme et Agossi pour la faire douter de sa féminité. Mais le regard de l'homme amoureux, qui rend à la femme sa féminité, véhicule l'idée de complémentarité entre les genres : pour sentir pleinement sa féminité, la femme a besoin de l'homme qui, à son tour, dépend de sa moitié pour se réaliser.

L'analyse de cette pièce autorise une analogie avec d'autres mythes universels autour de la femme, notamment celui de la Genèse qui charrie le rêve

[233] Sénouvo Agbota Zinsou, *Le Théâtre de l'exil est-il un théâtre en exil* ?, inédit.
[234] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit.

d'un grand bonheur, le désir d'une beauté éternelle mais aussi, la peur de perdre sa féminité, ses pouvoirs.

La réflexion autour du symbolisme de la femme se poursuit dans *La Femme Inconnue* qui met en scène les trois figures de la femme telle que perçue par l'homme : la monstruosité symbolisant toutes ses craintes par rapport à l'être qui lui ressemble mais qui est en même temps différent de lui, la beauté et l'esthétisation de soi-même (valorisation) dont l'homme éprouve le besoin et enfin la protection maternelle à laquelle il aspire. Ces figures sont représentées dans la pièce par les personnages de la Femme-monstre, la Reine et la Mère joués par une seule et même actrice. Quelle attitude tenir à l'égard de la femme habitée par cette triple polarité : faut-il chercher à la dominer ou l'adorer ? La poursuivre ou la fuir ? Telles sont les interrogations des personnages non moins emblématiques des Jumeaux, – rôle figuré par un seul et même acteur – qui traduisent la contradiction intérieure de chaque être humain.

Au-delà de ce questionnement, *La Femme Inconnue* est un hymne à l'amour et à la complémentarité entre les deux sexes comme l'illustre le dialogue suivant entre le personnage du Jumeau et celui de La Femme :

> ***LE JUMEAU*** *: Que ce soit la Reine ou toi, la Femme-monstre, aucune de vous ne m'intéresse. J'ai dit que je voulais m'entretenir avec mon frère jumeau…*
> ***LA FEMME*** *: Inutile ! Ton frère jumeau, c'est un peu moi, l'autre moitié de toi-même.*
> ***LE JUMEAU*** *: Toujours la même prétention !*
> ***LA FEMME*** *: Si tu veux, mais il n'y a qu'un seul être au monde qui te ressemble vraiment : c'est moi. Je veux dire que tu me ressembles plus que tu ne ressembles à ton frère jumeau et je n'ai plus aucun doute sur celui de vous deux qui a vu ma nudité.*
> ***LE JUMEAU*** *: Vu ta nudité ? Où ?*
> ***LA FEMME*** *: Ici ou ailleurs, dans ce monde ou dans un autre, en rêve ou dans la réalité, qu'importe ? Tu m'as poursuivie comme je t'ai poursuivi. Tu as voulu manger ma viande, comme j'ai voulu manger ta viande. Tu es aujourd'hui en face de moi, chacun dans sa nudité. Tu ne peux plus rien me cacher. Dis-moi ton nom !*
> ***LE JUMEAU*** *: Je suis Etsè, le cadet des jumeaux.*
>
> (*La Femme Inconnue, tapuscrit*, pp. 25-26.)

Le dramaturge montre par-là que la femme est la moitié gémellaire de l'homme et tous deux sont appelés à s'aimer, à vivre ensemble car destinés l'un à l'autre depuis les origines.

Yévi et la Princesse qui marque, selon l'auteur lui-même, la naissance de son « vrai théâtre », vient appuyer cette thèse et se révèle comme une célébration poétique de la beauté de la femme montrée comme une source non seulement de rêveries et d'ivresse pour les hommes mais aussi d'harmonie conjugale et sociale. Cet idéal féminin, figuré par la Princesse Malonnui qui aiguise la convoitise de tous les hommes, demeure inaccessible. Cependant, Yévi, symbole de la laideur physique, personnage détesté, parvient, par son chant magique, qui remplit une fonction dramatique importante, à accéder au palais royal et à conquérir le cœur de la Princesse. Par cet acte audacieux, Yévi, personnage marginal, renverse l'ordre établi pour réparer les injustices sociales et politiques et instaurer l'égalité entre tous.

De plus, au dénouement de la pièce, la métamorphose de la Princesse en *Mamy-Water*, être mythique qui cumule en lui la perfection de la beauté et le pouvoir dans toutes ses dimensions, autorise à penser que Malonnui est la représentation emblématique du pouvoir politique difficile à conquérir mais qu'on peut parvenir à exercer à force d'audace et de persévérance. Il s'agit sans doute d'un message d'encouragement implicite du dramaturge, adressé à la classe politique de l'opposition de son pays d'origine, le Togo, où le régime dictatorial en place résiste au vent de la démocratie et de l'alternance au pouvoir.

A travers *Yévi et la Princesse* et *La Femme Inconnue*, le dramaturge célèbre la beauté de la femme et la complémentarité entre les genres pour mieux faire ressortir les manquements aux droits de la femme mis en lumière dans la pièce *Job existe, donc Dieu existe*. Cette pièce-ci met en scène les souffrances de tous les êtres soumis à un sort injuste par le reste de l'humanité, surtout les supplices des femmes d'Afghanistan, d'Afrique, de l'Inde etc., opprimées,

battues, brûlées, victimes de toutes sortes d'injustices. Le personnage de Job symbolise ainsi, entre autres :

> *la femme esclave du mari, du frère, du père, de la société, la femme écrasée par la lourde et implacable loi d'une fausse conception de la religion, la femme condamnée, comme du temps de Jésus à la lapidation, la femme à qui on refuse le droit d'être femme, c'est-à-dire d'être belle et de le montrer, de jouir du bonheur et de l'honneur d'être femme, la femme qui perd tout : mari, enfant, soi-même, cachée sous un voile...*[235]

A côté de ce type de femmes en perte d'identité, soumises à la loi du silence et dont la liberté est aliénée, le personnage de Dina représente, dans *La Passion selon Dina et Sichem*, une figure forte, déterminée dans l'espérance, celle de changer le cours de l'histoire et de vivre pleinement son aventure amoureuse avec Sichem, en dépit des obstacles à surmonter. Le combat de Dina pour exorciser les fantômes et démons du passé, représentatifs de forces et institutions aliénantes, afin d'induire des changements positifs aux plans moral, religieux, social et politique, se rapproche de celui de la Femme de Loth dans la pièce monologique, *Le combat de Madame Loth contre les anges*. Tout comme *La Passion selon Dina et Sichem*, inspirée d'un épisode biblique, cette pièce revisite et remet au goût du jour, sur un mode parodique et subversif, le mythe génésiaque de la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe.

La pièce s'ouvre sur un décor apocalyptique présentant des ruines et décombres encore fumants. Au milieu de ce paysage de fin de monde, se dresse une femme, Madame Loth, statufiée, métamorphosée en statue de sel. Grâce à la magie du théâtre, la statue s'anime et raconte, sous la forme d'un récit intimiste[236], l'histoire du destin tragique d'une femme devenue stèle commémorative, symbole de la perversité des villes de Sodome et Gomorrhe frappées par la colère divine. Mais elle apparaît avant tout comme une femme

[235] Sénouvo Agbota Zinsou, préface à *Job existe, donc Dieu existe*, tapuscrit, p.1.
[236] Le récit intimiste relate la vie intime d'un personnage qui la présente sous forme de confidences. Ce récit met l'accent sur les sentiments et les émotions du personnage.

révoltée contre sa condition de femme, contre les institutions (sociales, politiques, religieuses, etc.) qui contribuent à l'aliénation de la femme. A travers ce personnage, Agbota Zinsou projette une lumière crue sur les violences faites aux femmes et érige Madame Loth en porte-parole de

> *toutes les femmes tombeaux, statues de sel condamnées par les sociétés, les religions, les lois, les idéologies. Des superstitions, des sornettes. Femmes statues de sel portant la burka, les voiles de toutes sortes et de toutes les couleurs ou sans voile… Femmes dont le visage, que dis-je, tout le corps, des cheveux aux chevilles est mangé par un sel bleu, indigo, noir.*
>
> (*Le combat de Madame Loth contre les anges*, Tableau I, tapuscrit, p. 5.)

En réalité, la pièce se présente comme une allégorie et, le sujet biblique de la destruction de Sodome et Gomorrhe, du fait de la corruption morale de leurs habitants, n'est qu'un prétexte dont se sert l'auteur pour remettre en cause la pensée commune qui fait de la femme le « sexe faible », celle par qui le scandale arrive depuis le jardin de l'Eden. En refusant de suivre les lois établies, en s'arrêtant pour regarder en arrière, en s'immobilisant sur le chemin, Madame Loth remet en question toutes les valeurs religieuses dont elle a hérité par le biais de l'éducation.

A l'analyse, on pourrait faire remarquer que Agbota Zinsou se sert du symbolisme de la femme, statue de sel, pour provoquer la catharsis et purger l'humanité des violences engendrées par l'intolérance et le fondamentalisme religieux. Symbole de beauté, la statue est en effet

> *une évocation du besoin d'élévation de l'homme vers la perfection, vers l'harmonie des proportions, vers une normalité transcendantale que nous ne connaissons pas mais qui nous habite et le sel est aussi ce qui donne goût et plaisir à la vie et qui conserve la vie.*[237]

[237] Sénouvo Agbota Zinsou, correspondance en date du 19 mai 2014.

On le sait, le sel est la saveur de la vie ; il symbolise la durée et l'incorruptibilité et a le pouvoir de purifier. Utilisé souvent dans les rituels d'exorcisme, il sert ici à purger l'humanité de ses miasmes pour le conduire vers un état harmonieux. Mais, dans le même temps, Madame Loth, être de chair et de sang, rongé, piqué à l'extérieur et de l'intérieur par le sel, pénétré par tous ses orifices (pores, yeux, narines, bouche, oreilles…) évoque l'état douloureux d'un être dont la tranquillité est troublée. La Statue de sel, abandonnée par son époux et ses filles sur la place publique d'une ville en ruines et jonchée de cadavres d'êtres, qu'elle a vu souffrir et mourir, traduit une solitude rendue atroce par des souvenirs où tout s'embrouille : joies, bonheurs, tourments, douleurs, bagarres, cris, agonie, mort… Devenue tombeau pour son propre corps, elle cherche à se briser de l'intérieur par ses propres forces parce qu'elle n'attend plus rien de personne, ni même de Dieu.

Iconoclaste, cette pièce sert l'intention du dramaturge de remettre en cause les pensées communes sur les valeurs religieuses et les préjugés qui font de la femme « le sexe faible », un être de non-droit soumis à l'homme son maître et seigneur. Par-là, il interpelle la conscience humaine sur le sort réservé à la seconde moitié de l'humanité. Le projet d'Agbota Zinsou est de faire de la femme le sujet de son destin et de la libération du joug masculin. Mais son engagement va cependant au-delà de la simple défense de la cause féminine pour s'inscrire dans une visée plus large de promotion des droits de l'Homme, de la liberté et de l'égalité des genres.

Au total, la rupture thématique chez Sénouvo Agbota Zinsou est liée à l'exploitation des sujets originaux de l'apartheid et du messianisme politique, de l'avidité politique et de la défense des droits de la femme se prolongeant dans la défense des droits de l'humanité. Ces sujets deviennent ainsi, à la fois sources de création dramatique et cibles privilégiés du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou

qui se démarque de José Pliya dont les préoccupations sont centrées sur les malaises socioculturels.

II. Ruptures à dominante culturelle chez José Pliya

La rupture thématique chez José Pliya se fonde sur l'expression de l'angoisse existentielle de l'Homme pris dans le chaos du monde contemporain et qui se trouve dans une situation permanente de malaise, de déviance et de violence.

1. Le malaise socioculturel

Le malaise socioculturel s'exprime dans le drame de José Pliya sous différents aspects tels que l'exil, l'errance, la quête et le retour aux origines, l'enfance perdue et la servitude enfantine, la culpabilité et la responsabilité individuelles, la déconstruction de la figure paternelle et la problématique de l'amour paternel et divin.

1.1. L'exil, l'errance, la quête et le retour aux origines

Annoncés comme projet dramatique par la trilogie *Nègrerrances*, l'exil, l'errance, la quête et le retour aux sources sont des motifs qui structurent tout l'univers dramatique de José Pliya. Mais nous n'illustrerons que ceux qui nous semblent les plus marquants.

Comme l'ont déjà montré certains critiques[238], l'aspect identitaire de la quête développé chez José Pliya relève d'un vieux fond littéraire négro-africain,

[238] Voir Mémoire de Maîtrise de Mathieu Sanhongou, « *Ruptures et innovations dans le théâtre de José Pliya : cas de Nègrerrances et du Masque de Sika* », (sous la direction de Pierre Médéhouègnon), 2011, 80 p. On pourrait aussi citer Alice Carré avec son article, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain », *Agôn*, Dossiers n°0 : *En quête du sujet*, mis à jour le 2 février 2009, URL : http://agon.ens-lyon.fr, qui souligne que la quête identitaire est un thème récurrent du théâtre négro-africain contemporain. Adrien Huannou dans son article, « Panorama du roman béninois », in *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, indique aussi que « l'écartèlement d'un héros entre l'Afrique et l'Europe est un thème classique de la littérature négro-africaine », p. 22.

si l'on se réfère surtout au parcours tragique de Samba Diallo dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane ou à celui d'Eko-So-Meka et de Tine Kame dans *Fleur du désert* de Jérôme Carlos. Cependant, lorsqu'on le replace dans le contexte dramatique béninois, caractérisé dans les années 90 par la mise en scène de thèmes récurrents et conventionnels de la littérature négro-africaine, notamment la critique des mœurs et de la tradition, la satire sociopolitique et la critique anticoloniale, le thème de la quête, pris dans sa globalité, peut être senti comme une discontinuité ainsi que l'exil, l'errance et le retour aux origines avec lesquels il tisse une relation étroite.

L'exil, défini comme l'*« expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer* »[239], peut être forcé ou volontaire. Il peut aussi être intérieur et prendre l'aspect d'un enfermement mental, d'un isolement, d'un repli sur soi, en un mot, d'une évasion de l'être hors de son cadre spatio-temporel habituel pour se réfugier sur une île intérieure.

La notion d'errance désigne, quant à elle, l'action de celui qui flâne sans but et sans destination précise. L'esprit humain peut aussi connaître une forme intérieure d'errance. L'errance et la quête s'entrecroisent pour laisser percevoir, tout comme l'exil, l'idée de voyage, de déplacement physique ou de cheminement intellectuel et/ou spirituel, de migration d'un point précis vers un ailleurs incertain. Tandis que la quête vise un objet plus ou moins précis, (quête de soi, d'identité, de l'autre, d'amour, de Dieu, …) l'errance est, *a priori*, sans objet mais elle peut se révéler une quête inconsciente du moi ou de fantasmes enfouis dans l'Inconscient[240] du sujet errant.

---

[239] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Nouvelle édition millésime 2010, p. 977.

[240] L'Inconscient est une notion philosophique mise à l'honneur par le philosophe Freud qui appréhende le concept comme une instance à la fois psychique et distincte de la conscience, et ayant ses propres structures et ses propres lois de fonctionnement et d'actions. En clair, pour Freud, l'inconscient est l'ensemble des désirs les plus primitifs, refoulés ou originaires, c'est-à-dire constitutifs de tout homme. Le philosophe remet ainsi en cause la conception classique d'un homme maître de lui grâce à sa conscience. L'homme serait au contraire déterminé par des forces obscures auxquelles il pourrait ne pas résister. (Source : Cours de philosophie, « L'Inconscient : le moi n'est pas le maître dans ma maison », www.philocours.com, 2006, consulté le 20 juin 2013, à 15 heures.)

Si errance et quête résultent parfois d'une situation d'exil mal vécue ou naissent d'un spleen, d'un désir inassouvi ou d'une vacuité à combler, l'exil advient sous l'effet de contraintes internes ou externes, notamment les situations de conflits politiques, économiques ou à la suite d'un choc psychologique. Il entretient un lien intime avec la crise identitaire, car « *s'en aller vers l'inconnu apparaît comme mourir à soi, mourir à sa terre* »[241].

Le retour aux origines apparaît, en dernier ressort, comme une thérapie contre les tourments du sujet errant et/ou quêteur, qui trouve là l'opportunité de retrouver son être. Toutefois, ce retour peut s'avérer impossible ou se solder par un échec.

Dans les pièces du dramaturge béninois, ces thèmes se manifestent au niveau de deux principales instances dramatiques intimement liées, en l'occurrence les personnages et l'espace-temps. Les personnages de José Pliya sont souvent confrontés à des situations d'enfermement à la fois physique et mental. Ces sujets nourrissent des fantasmes, des désirs ou ont des vacuités qu'ils cherchent à combler. Ils se mettent alors en mouvement, en s'exilant physiquement ou mentalement, pour rechercher leur moi perdu ou un remède à leur crise. Mais en définitive, ils tournent sur eux-mêmes, dans un cercle infernal et sans issue. Leur quête se solde alors, soit par un échec ou une déviance, soit par un meurtre ou un suicide.

Nous l'avons dit, le projet dramatique de l'auteur d'écrire l'exil, qui conduit à la quête et à l'errance, est explicitement dévoilé dès la création de sa première trilogie *Nègrerrances.* Ce titre, un néologisme signifiant littéralement « les errances du Nègre », porte en lui une charge symbolique et révélatrice de la problématique de la pièce éponyme centrée sur le mal-vivre et la difficile intégration des immigrés noirs en Occident.

[241] Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 331.

Le poème « L'automne déjà » qui ouvre la pièce traduit également cette intention puisqu'il évoque les errances de son auteur[242].

Exilé volontaire, Nicolas, le personnage principal de la pièce, en dépit de ses dix années de séjour dans son pays d'accueil, est l'objet de rejet et subit haines et humiliations. Cependant, il refuse la solution du retour au pays natal puisqu'il n'est plus « *de là-bas, pas plus d'ici* » et, « *rentrer là-bas, c'est rentrer en échec, c'est rentrer en errance* »[243]. Ecartelé entre « ici » (l'Occident) et « ailleurs » (l'Afrique), vacant et absent à lui-même, il perd progressivement son identité et son être. Installé dans une posture hybride de « nègrerrant » à identité vaporeuse, Nicolas se déréalise et son existence aux yeux du monde n'est plus qu'une « illusion ».

En proie à une crise de la personnalité révélée par la négation de sa situation et de l'existence du mal qui le ronge, il se retrouve « *en perpétuelle quête d'identité* »[244] doublée de celle d'un remède pour guérir de son mal-être. Son parcours initiatique le mène à la rencontre d'un ange balayeur qui lui prescrit une sorte de thérapie cognitive[245] consistant à « mourir à soi » pour renaître à une nouvelle existence et retrouver son identité perdue. Mais le pseudo-balayeur se révèle, lui-même, un être sans identité et en errance, « *sans existence, sans histoire, sans enfance* », qui ne vit que par « *procuration sur le désespoir des autres, sur leurs errances et leurs désamours* »[246]. En réalité, ce balayeur apparaît comme une métaphore de la conscience clairvoyante de Nicolas dont la mission est l'auto-purification et porte l'idée selon laquelle les remèdes à nos blessures se trouvent enfouis aux tréfonds de nous-mêmes.

---

[242] « L'automne déjà » déclamé à l'ouverture de la pièce par le personnage du Balayeur est un extrait d'*Une saison en enfer*, recueil de poèmes en prose d'Arthur Rimbaud rédigés en 1873, et dans lequel il relate ses souffrances proches de la folie, qui l'ont conduit aux portes de la mort ; l'échec de son expérience de poète voyant, ses désillusions, ses doutes et ses espoirs, ses errances.
[243] José Pliya, *Nègrerrances*, p. 42.
[244] José Pliya, op. cit., p. 57.
[245] Une thérapie cognitive vise à faire évoluer un jugement erroné du patient sur lui-même ou sa propre situation.
[246] José Pliya, op. cit. p. 56.

La seconde pièce du recueil, *Konda le Roquet*, présente le drame de Konda, un vieil acteur en quête de la reconnaissance de son identité de comédien. En fait, ce personnage-comédien est sujet à une crise identitaire née de ses rapports conflictuels avec Kondo, le personnage de la pièce *Kondo le Requin* de Jean Pliya, dont le rôle l'a rendu célèbre. Le soir de la dernière, il refuse de dire le discours d'adieu de Gbêhanzin et revendique la liberté de parole en tant que Konda. Il exprime ainsi son désir de se soustraire à l'obligation que lui impose le jeu théâtral de parler en tant que Kondo, personnage immatériel, fait d'encre et de paroles qui s'incarne en lui pour accéder à l'existence. En effet, l'identification entre l'acteur et le personnage est si parfaite que ce dernier finit par masquer l'identité du comédien, être de chair et d'os. D'où sa révolte, son refus d'une vie par procuration, sa quête de liberté et de reconnaissance qui ressortent clairement de la réplique suivante :

> ***KONDA*** *: Ça fait trente ans que tu m'emmerdes ! Trente ans que je n'existe plus que par toi ! J'aimerais vivre un peu, souffler, respirer, m'aérer ! Impossible ! Tu es là comme la poisse, tu m'enserres, tu me poursuis. […] Je te déteste ! Trente ans que tu me pourris le quotidien : ce soir, c'est le tour de Konda.*
>
> (*Konda le Roquet*, Acte I, Scène IV, pp. 92-93.)

Sa recherche de liberté d'expression se mue en la quête d'un art « *absolu* », c'est-à-dire d'un jeu théâtral sans normes, où les personnages peuvent se matérialiser, agir et parler en leur propre nom, sans la médiation du comédien et, où l'acteur, lui-même, crée son propre rôle. C'est dans ce sens que Kondo, être de papier, « *une âme en peine, exsangue et sans chair, des mots noirs sur une feuille blanche à l'appétit des mites* »[247] aspire aussi à l'existence en s'incarnant dans le comédien Konda au point de voiler son identité car, sans

[247] José Pliya, *Konda le Roquet*, p. 92.

le corps du comédien, dont il prend possession pour se réaliser, le personnage ne peut accéder à la matérialité.

Par ailleurs, le jeune dramaturge est également enclin à une crise identitaire et se trouve en quête d'une reconnaissance publique. Il cherche à faire reconnaître son statut d'écrivain, surtout d'auteur dramatique et à se libérer de la figure encombrante de son père. La seule façon pour lui d'y parvenir est de commettre un parricide, en détruisant symboliquement *Kondo le Requin*, fresque historique de son géniteur, Jean Pliya. Il revendique ce parricide dans la tirade suivante :

> ***L'AUTEUR DE KONDA*** *: (au public) : Ma pièce arrive à terme. Vos mines réjouies me laissent deviner que vous n'en êtes pas mécontents et vous devez me croire un auteur comblé. Il n'en est rien.* ***Mon drame est total car l'AUTEUR DE KONDO LE REQUIN, c'est mon père. Pour que mon œuvre prenne vie il me fallait tuer celle du père. Abominable mais indispensable crime*** *(un temps). Je sais ! Le rachat est possible : il me suffit d'implorer son pardon et de laisser Konda faire ce Discours d'Adieu… Mais non. Mon crime sera parfait. (Se tournant vers Konda) Merci vieux roquet pour ta complicité. Fais ton propre discours et tire la révérence-Molière : c'est le privilège des Princes de scène !*
>
> (*Konda le Roquet*, Acte I, Scène V, p. 99.)

A travers cette tirade à l'allure de confession, l'auteur de *Konda le Roquet* justifie son acte et légitime ses aspirations de jeune dramaturge moderne en rupture avec le classicisme et les conventions théâtrales traditionnelles.

Cette même quête de reconnaissance publique, tremplin pour accéder à la véritable éternité, à l'existence réelle, indépendante et autonome, anime les personnages de *Concours de circonstances* : une avocate, un professeur et un pasteur, êtres factices créés par un jeune auteur dramatique et qui manifestent leur volonté de s'affranchir de la tutelle de leur créateur pour prendre part à un concours théâtral. Leur rêve est d'échapper au destin de personnages factices,

exposés à la souillure de l'interprétation et de devenir de « *vrais personnages, purement fonctionnels* ». Le vrai personnage est présenté comme étant « *pleinement imaginaire, auquel personne ne peut s'identifier, un personnage flou, indéfini, désincarné* »[248]. A travers leur désir de liberté et leur quête de la « vraie éternité », se pose le problème de l'existence, de la matérialisation des personnages qui commettent un parricide comme l'auteur de *Konda le Roquet*.

Dans *Le masque de Sika*, le thème de la quête apparaît en filigrane et prend la forme d'un voyage symbolique de trois personnages, Pancracio, Felipe et Prudencio, dans les méandres de leur mémoire pour, d'une part, découvrir l'identité de Sika, personnage énigmatique dissimulé derrière un mystérieux masque, et d'autre part, dévoiler celle du géniteur du jeune Fèmi, fruit d'un viol collectif qu'ils ont commis dans leur jeunesse. S'ils parviennent à identifier Sika, la victime de cet acte ignoble, la recherche du coupable, c'est-à-dire le géniteur de Fèmi, aboutit à un échec. En outre, les personnages de la pièce vivent également une crise identitaire et végètent dans un présent monotone et ennuyeux avec le sentiment d'avancer « en sens contraire ». Perdus en eux-mêmes, ils ne savent plus reconnaître le prochain et s'emmurent, chacun, dans sa solitude, au milieu d'une foule de solitudes. Ainsi, Pancracio, plongé dans une attente absurde, errant le long des rues, sans but précis à son existence, s'interroge:

> ***PANCRACIO :*** ***Mais qui est mon prochain ? Comment le reconnaître quand on est déjà perdu avec soi-même ?*** *Lorsque je marche dans les rues, au café ou en voyage, je ne rencontre que moi. J'entends des gens qui passent, qui disent merci ou au revoir. Je vois des silences, je vois des absences, mais je ne vois pas mon prochain.*
>
> (*Le masque de Sika*, p. 36.)

[248] José Pliya, *Concours de circonstances*, p. 154.

Cette interrogation angoissante du personnage traduit, non seulement la difficile relation à autrui et donc à l'altérité, mais encore la crise qu'il traverse et qui révèle la monotonie du quotidien. Pour fuir cette monotonie, les trois personnages s'exilent hors du présent et se réfugient dans le passé pour évoquer des souvenirs enchanteurs de l'Afrique en tant que « royaume de l'enfance » et de l'insouciance puisque le temps, « allié vindicatif », masque leurs vilénies et leurs laideurs en polissant les souvenirs pour ne laisser que de belles histoires.

Contrairement aux personnages du *Masque de Sika*, Vido, le personnage de la pièce *Le Complexe de Thénardier*, tente de briser les chaînes de sa servitude pour vivre en toute liberté. Jeune rescapée d'un génocide et recueillie par La Mère, elle mène une existence recluse et ennuyeuse au sein de ce nouveau foyer jusqu'au jour où un « *beau soldat aux cheveux bleus et à l'accent du Dakota* » vient lui annoncer la fin des atrocités et lui fait miroiter la possibilité d'une vie dans un ailleurs idyllique. Son rêve est alors de sortir de sa claustration pour aller à la découverte de grands espaces et « *voir le soleil en face. Voir les fleurs* »[249]. Répondant à cet appel du large, Vido manifeste le désir de s'affranchir de sa tutrice qui refuse de la laisser partir. « *Je me terre dans votre hospitalité depuis bien trop longtemps. Je n'en peux plus. J'étouffe. J'ai besoin de respirer pour être sûre que j'existe encore* »[250], déclare-t-elle à La Mère.

Développé implicitement dans *Une famille ordinaire*, l'exil s'y traduit par le départ à la guerre de Julius, enrôlé volontairement dans la police allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. Cet exil, né des frustrations et des désirs d'héroïsme du père qui veut vivre la guerre par procuration, conduira Julius à la perte de son être. Pris d'une folie meurtrière, le monstre qui sommeille en lui s'anime et le pousse à participer à l'extermination de milliers de populations

[249] José Pliya, *Le complexe de Thénardier*, p. 20.
[250] José Pliya, op. cit., pp. 20-21.

innocentes, en l'occurrence, les Juifs de Pologne avec, à son actif, l'exécution, en une nuit, de près de cinq cents personnes dont cent cinquante enfants.

Dörra, son épouse est, quant à elle, « *en exil de désir* »[251] du fait de l'abandon de son époux. Frustrée du plaisir amoureux, elle est en quête d'un seul regard de Julius pour éteindre l'incendie allumé en elle, sans jamais y parvenir. En désespoir de cause, elle conclut un marché indécent et incestueux avec Oskar son beau-père qui a aussi « l'esprit en feu », parce qu'il brûle de curiosité d'avoir les échos de la guerre en Pologne. Si ce dernier réussit à satisfaire sa curiosité, Dörra n'obtient point sa part du contrat. Son désir inassouvi l'entraîne dans une aphonie et, par conséquent, dans un exil intérieur qui l'isole des autres membres de la famille.

L'aspiration à découvrir le monde et le désir d'affranchissement d'une figure paternelle aliénante sous-tendent le départ du Cadet dans *Parabole*. Cet exil en vue d'exercer son droit à la liberté d'actions et de mouvements se transforme en errance. Mais, après avoir voyagé dans des pays lointains et dilapidé son héritage dans les paradis artificiels, il revient auprès du Père en quête de pardon. Certes, ce dernier le lui accorde en l'accueillant en fils prodigue, mais l'Aîné et sa terre natale le rejettent. Dès lors que sa réintégration devient difficile, son rêve de repartir pour goûter aux délices de la liberté reprend le dessus et s'achève dans le fratricide commis par l'Aîné.

Dans *Cannibales*, les personnages ne répondent pas à un appel du large comme le Cadet mais sont plutôt en quête d'un enfant supposé disparu. Le drame, qui met aux prises trois femmes que sont Christine, Nicole et Martine, s'ouvre par un terrible cri poussé par Christine : « *Ma fille a disparu* ». Ce cri déchirant est le déclencheur de toutes les passions qui s'expriment tout au long de la quête engagée pour retrouver l'être perdu.

[251] José Pliya, *Une famille ordinaire*, p. 46.

Mais au fil du drame, on découvre que cette disparition n'est qu'un leurre et que les trois personnages féminins ne sont que des mères artificielles, des « mères déchues du royaume »[252], des femmes à la maternité flétrie ou frustrée comme l'illustre cette confession de Martine :

> ***MARTINE** : […] Non je ne suis pas mère. Je suis une jeune femme aux entrailles cadenassées et mon envie d'enfant est inimaginable. Vous n'avez pas idée de toutes les expériences que j'ai traversées. Toutes les positions, les inséminations, les transplantations et toutes les humiliations les plus injustes, les plus avilissantes, les plus dégradantes.*
>
> (*Cannibales*, pp.53-54.)

Enfermées dans leur solitude, elles « conversent avec les fantasmes » engendrés par leur désir inassouvi de maternité. Abîmées dans les profondeurs abyssales de la souffrance, elles traînent leur manque comme un boulet et s'interrogent : « *A présent que nous sommes au fond du précipice, dites-nous ce qu'il y a au-delà de nos peurs, de nos frustrations, de nos larmes, de nos désirs. Dites-nous où est l'enfant ?* »[253] Leur quête de maternité qui semble sans issue les conduit finalement au cannibalisme[254].

Alors que dans *Cannibales*, le motif de la quête s'exprime au travers d'un désir de maternité inassouvi, dans *Pudeur*, la seconde pièce du recueil, c'est la recherche du coupable d'un geste « incongru, sibyllin et déplacé » au cours d'une soirée échangiste, organisée pour sept personnages en quête de plaisirs charnels, qui tisse la trame du récit et sert de prétexte au drame, centré en réalité sur la quête de l'amour. Ovidie, le personnage victime de ce geste qui la dérange dans son intimité, interrompt les ébats en plein cœur de l'orgie pour essayer de découvrir l'identité du coupable. Entreprise herculéenne et scandaleuse car, dans

[252] Expression employée dans la pièce par l'auteur et qui connote l'idée de femme stérile (voir par exemple à la page 43).
[253] José Pliya, *Cannibales*, p. 58.
[254] Nous aborderons le thème du cannibalisme affectif dans la suite de ce chapitre.

ces genres d'orgies où la parole est prohibée, chaque protagoniste, à identité masquée, se retranche derrière sa nudité et rejette la responsabilité du geste incongru.

Cependant, au fil des échanges verbaux, les personnages, frustrés de désir et marchandant « leurs jouissances animales », finissent par se révéler les uns aux autres. On découvre, alors, qu'en réalité Ovidie et Rocco sont des époux, échoués dans ce club échangiste dans le dessein de vérifier si le désir de l'homme pour sa compagne a réellement disparu comme il le prétend. C'est pourquoi Ovidie insiste pour découvrir l'identité de l'auteur du geste sibyllin, expression d'un désir amoureux. En définitive, ces deux époux, à l'instar de tous les autres personnages de la pièce, sont à la quête de l'amour perdu, du désir et du plaisir transformés en une denrée marchande.

L'idée de simple jouissance charnelle portée par la quête du plaisir et du désir développée dans *Pudeur* est transcendée dans *Les Effracteurs* pour se muer en quête d'émotions, de sensations et de souvenirs heureux, doublée d'une usurpation d'identité. La fable de cette pièce met en scène quatre personnages, Léo et Nico, deux cambrioleurs professionnels et tueurs à gages et, Bonie et Clive, deux voleurs d'émotions et de souvenirs heureux.

Pendant que le premier couple de personnages se contente de remplir sa mission criminelle, le second couple, constitué par deux orphelins frustrés d'amour parental, porte en lui le désir inassouvi d'une vie en famille. Et, c'est cette frustration, cet exil de l'enfance qui le pousse à investir, par effraction, les demeures des autres pour y dérober, en usurpant l'identité des maîtres des lieux, tous souvenirs et émotions relatifs au bonheur.

En dessous de cette recherche effrénée de bonheur, se profilent l'exil et l'errance d'orphelins, bannis du royaume de l'enfance, « *loin des terres du "vert*

paradis des amours enfantines"»[255]. Partis de l'orphelinat et n'ayant désormais plus aucun port d'attache, ces personnages errants se spécialisent dans l'usurpation de l'identité d'autrui sans pouvoir se construire leur bonheur.

En jouant la vie des autres, ces Effracteurs, tel le bouffon qui garde « *le souvenir de ses origines enfantines et simiesques* »[256], tentent donc désespérément de fuir ou de prendre en charge leurs cauchemars, de panser leurs blessures et de se construire une identité nouvelle. Ce faisant, ils courent après un hypothétique « soleil de l'enfance » qui illuminerait enfin leur vie.

Cette usurpation d'identité, cette errance et cette quête tragique du royaume de l'enfance sont porteuses, d'une part, de l'altérité et, d'autre part, d'un enjeu identitaire. Peut-on investir le territoire de l'autre, se substituer à lui et vivre, sans risque, une vie heureuse ? Peut-on être un autre, substituer son être à celui d'un autre, en un mot, peut-on vivre la vie des autres sans perdre son âme? Telle est la question existentielle que pose le dramaturge à travers le drame de ces orphelins. On peut également comprendre que le choix de vivre la vie des autres découle d'un mal-être, d'une crise identitaire mal vécue, d'une identité mal assumée puisque perdre son enfance, c'est se perdre soi-même. D'où l'articulation entre ces deux faces d'une même problématique. La réponse de José Pliya à cette interrogation se fait sans ambages :

> *On ne peut jouer impunément la vie des autres, car une maison est parfois hantée de démons (et) c'est au plus intime de la sainte famille que naissent tous les vices : méchanceté, colère, jalousie, folie et mort.*
>
> (*Les Effracteurs*, p. 59.)

[255] Sylvie Chalaye, « Trésor d'enfance », préface à la pièce, p. 11.
[256] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p.35.

Voilà pourquoi, les deux jeunes Effracteurs sombrent dans la folie et la mort, consommant ainsi jusqu'au bout la tragédie de la famille dont ils ont violé la demeure et usurpé l'identité et la vie.

La course après le soleil de l'enfance transparaît également dans *Nous étions assis sur le rivage du monde* dont la problématique est la quête identitaire et l'impossible retour aux origines. La pièce met en scène une femme, nostalgique, revenue dans son pays natal, en quête de ses souvenirs d'enfance afin de se ressourcer loin de la violence des grandes métropoles. Cependant, l'accès à la plage du Rivage du monde, symbole de cette terre et de ce royaume de l'enfance, lui est interdit par un Homme. Naît alors, entre les deux personnages, un conflit qui se traduit par un mur de préjugés raciaux et une montagne d'incompréhensions conduisant la tension dramatique à son paroxysme avant de chuter sur l'impossible rencontre, l'impossible dialogue des races.

La quête de soi et des origines se solde ainsi par un échec dans cette pièce et prend la forme de la quête de l'autre dans *Quêtes*, pièce dont le titre, à lui seul, pourrait résumer l'œuvre entière de José Pliya, parce qu'elle constitue le nœud de sa création dramatique. Ce drame développe le sujet de la recherche du conjoint légitime ou de l'amour perdu et met en jeu toutes les formes de couple : amant-maîtresse, mari-femme, époux-épouse et, chacun des protagonistes aspire à retrouver son partenaire légitime. « *Vous. C'est donc vous qui me l'avez prise* [...] *Je viens vous la réclamer*. »[257] Ces paroles accusatrices du Mari qui ouvrent la pièce trahissent ce désir de reconquérir le membre amputé de cet « organisme gémellaire »[258] qu'est le couple. De son côté, l'épouse abandonnée, entretient l'espoir d'une réparation sentimentale en allant affronter la maîtresse, destructrice des couples.

[257] José Pliya, *Quêtes*, p. 9.
[258] Olivier Celik, « L'éternel chant du monde », préface à la pièce, op. cit. p. 5.

Leur tentative de reconstruire l'unité du couple déchiré par l'infidélité trouve sa légitimation dans le fait que le départ de l'un ou de l'autre des partenaires crée une sensation de vide physique et mental qui perturbe l'équilibre de l'individu et ébranle « *l'équation de notre vie civile et sociale* »[259]. Mais cette quête se solde par un échec car le mensonge institué en croyance au sein du couple infidèle conduit à la transformation profonde de leur être.

Contrairement à la pièce précédente qui traite du sujet de la quête du partenaire légitime, *La Sœur de Zarathoustra*, centrée sur la passion amoureuse, présente trois différents aspects de l'exil. Le premier est volontaire et fonctionne comme une thérapie à l'amour déçu. Le deuxième est forcé et résulte d'une condamnation judiciaire. Enfin, le troisième est intérieur et dérive d'un désordre psychique. L'expatriation d'Elisabeth Förster-Nietzsche est due à son dépit amoureux et au désir de s'éloigner de l'être aimé, son frère, le philosophe Nietzsche qui l'a, semble-t-il, trahie. Mariée à Bernard Förster, elle parcourt alors des milliers de kilomètres pour se retrouver au Paraguay en quête de l'oubli de cet amour frustré, de la trahison et de la douleur humiliante qui l'accompagnent. Mais sa quête thérapeutique débouche sur un échec, car dès lors qu'elle apprend la folie de son frère aimé, elle accourt à son chevet, au pays natal, pour lui prodiguer soins et amour.

En revanche, l'exil de Bernard Förster dans le même pays, avec l'impossibilité de retour sur sa terre natale, est une condamnation par contumace de la justice allemande comme le révèle la réplique suivante de son épouse adressée au personnage de Fritz Klingbeil :

> ***ELISABETH** : Savez-vous pourquoi mon mari, Herr Bernard Förster, ne peut plus rentrer dans la vieille Allemagne ? Parce qu'il est condamné. Condamné par contumace pour avoir insulté un ministre, un Allemand parvenu, un converti, comme vous.*
>
> (*La Sœur de Zarathoustra*, pp. 24-25.)

[259] José Pliya, op. cit., p. 70.

Bernard Förster, antisémite, porte alors le projet d'implantation en terre paraguayenne d'une colonie allemande, composée de volontaires triés sur le volet en vue de la fondation d'une nouvelle race allemande pure. Ce projet, qui comporte en filigrane le désir de se construire une nouvelle identité, tout comme dans *Les Effracteurs*, se transforme en un véritable cauchemar qui conduit le personnage à la dépression puis au suicide.

Quant à la folie de Friedrich Nietzsche, elle apparaît comme un exil mental et une perte de soi sans possibilité de rémission. Evadé loin des réalités spatio-temporelles et, prisonnier de sa démence, « *il a des absences* »[260], comme l'indique sa mère Franziska. Même quand sa sœur bien aimée revient de son exil, il ne peut ni la reconnaître, ni sortir de son mutisme pour communiquer avec elle. Il ne sera délivré de cette prison mentale que par la mort.

Dans *Monsieur, Blanchette et le Loup*, le thème de la quête se manifeste à travers la mise en contraste de deux facettes du désir amoureux : la possession et l'obsession. En effet, dans cette fable, José Pliya met en scène deux personnages dont les aspirations sont contradictoires. L'objet poursuivi par l'un, Monsieur, est de mener une existence heureuse avec ses chèvres tandis que l'autre, le Loup, n'aspire qu'à séduire les chèvres de Monsieur. Cette opposition est exacerbée par Blanchette, la chèvre exceptionnelle, que l'un et l'autre veulent posséder exclusivement. Leurs deux désirs s'affrontent, mais c'est sans compter avec l'ennui et l'envie de liberté de Blanchette qui brise ses chaînes pour pouvoir jouir du grand air de la montagne en dépit du danger que constitue le Loup pour elle. Entre vivre en sécurité, mais prisonnière de la solitude et de l'ennui ou mourir libre, Blanchette choisit la seconde option.

Cette fable véhicule ainsi l'idée que la liberté recèle de nombreux pièges et dangers et que sa conquête se fait souvent au prix du sacrifice suprême. Mais

[260] José Pliya, *La Sœur de Zarathoustra*, p. 50.

faut-il, par peur de ces revers, aliéner sa liberté ? La réponse apportée à cette interrogation par Blanchette paraît assez claire : la liberté n'a pas de prix.

En définitive, la dramaturgie de José Pliya est traversée par l'exil, l'errance et par une dynamique de quête multidimensionnelle qui va de la quête d'identité ou de soi à la recherche éperdue d'un *alter ego,* en passant par celle du conjoint légitime, de maternité ou de l'enfance perdue, de liberté, du désir et du plaisir, du bonheur et de l'oubli. Ces différentes formes répétitives de quête dans l'œuvre de José Pliya acquièrent parfois une dimension existentielle et métaphysique.

A l'analyse, nous pouvons arguer que les motifs de la crise identitaire, de la quête et du retour aux origines traduisent, d'une part, le rapport à soi et, d'autre part, la relation à l'autre. Le rapport à soi-même, à cet être intérieur, mystérieux et souvent méconnu auquel renvoie le dramaturge béninois, rejoint les interrogations métaphysiques et philosophiques existentielles qui taraudent l'esprit de chaque être humain sous la forme de la triade suivante: « Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? »

En ce qui concerne la problématique du rapport à l'autre ou de l'altérité au cœur de la dramaturgie de José Pliya, elle peut être résumée par les interrogations du personnage de Pancracio dans *Le masque de Sika* : « *Mais qui est mon prochain ? Comment le reconnaître quand on est déjà perdu avec soi-même ?* »

Au même moment où José Pliya examine les tourments engendrés par l'exil, l'errance et la quête, il s'interroge sur certains de leurs fondements dont l'enfance perdue et la servitude enfantine.

1.2. L'enfance perdue et la servitude enfantine

L'imaginaire populaire considère l'enfance comme un paradis ou un royaume enchanteur, un espace-temps merveilleux où le sujet coule une existence heureuse, hors d'atteinte des aspérités de la vie. Avec Jacques Cardinal, on peut avancer que c'est le « *temps de l'innocence, de la pureté et de la liberté qui coïnciderait avec la vérité première de l'être* »[261]. Cependant, dans certaines circonstances, ce paradis peut subir des perturbations, des altérations et s'évanouir. Alors l'innocence, la pureté et la liberté dont parle Jacques Cardinal s'évanouissent à tout jamais et le sujet, déchu de ce paradis, se trouve en proie à des souffrances morales ou physiques dont le corps et la mémoire gardent des traces indélébiles. A l'âge adulte, soit le sujet devient nostalgique de ses merveilleux moments d'enfance, soit les images obscures et fugaces de cette enfance perdue le visitent sans cesse en affleurant, à chaque instant, à la surface de sa conscience. Ces traces rémanentes conditionnent la vie de l'adulte et fondent l'élaboration de son histoire et de son psychisme.

L'enfance comme motif de création littéraire peut traduire une sorte de nostalgie de ce temps d'innocence ou fonctionner comme la recherche d'une catharsis dans l'acte d'écriture du moi. L'écriture de l'enfance est-elle l'expression d'une nostalgie ou un acte cathartique chez José Pliya ? Nous ne saurions, pour l'instant, répondre à cette interrogation. Toujours est-il que son univers dramatique présente la figure d'une enfance perdue ou disparue, en détresse ou absente. Et, c'est ce traitement particulier du thème de l'enfance qui constitue une rupture dans ses pièces.

Il prend l'aspect d'une enfance tragique dans *Les Effracteurs* à travers les personnages de Clive et Bonie, deux orphelins, déchus du paradis de l'enfance par la disparition brutale de leurs parents. Privés des joies de l'enfance, de demeure, de famille et d'amour parental, ces deux orphelins deviennent des

[261] Jacques Cardinal, « Rêver l'enfance. Littérature et psychanalyse », in *Voix et images*, vol 25, n°1 (73), 1999, p. 35. URL : http://id.erudit.org/iderudit/201460ar, consulté le 7 mars 2012 à 19 heures 27.

usurpateurs d'identité et cambriolent les émotions et les souvenirs heureux d'autrui pour combler leur vide affectif et panser leurs traumatismes psychiques.

La quête nostalgique de l'enfance les conduit fatalement dans une demeure hantée par de vieux démons qui ressurgissent. Le drame de la famille dont ils investissent l'intimité ressemble étrangement à leur propre histoire, puisqu'il s'agit d'un couple ayant deux enfants nommés Clive et Bonie. Se glissant dans la peau des maîtres des lieux, ils revivent, semble-t-il, la tragédie de leur enfance. Leur imposture se transforme alors en un piège qui se referme fatalement sur eux. Comme dans un cercle vicieux, le même crime se reproduit : Nico ayant ravi l'amour de Bonie à Clive, Léo tue Bonie, pour remplir son contrat. Clive, le commanditaire du meurtre de sa sœur, se suicide.

Le thème du tragique de l'enfance est suggéré dans *Cannibales* et *Mon petit Poucet* sous la forme de l'enfance disparue. Au cri de « *Ma fille a disparu* » poussé par Christine dans la première pièce, répond en écho celui de Guillaume, le bûcheron dans la seconde : « *Mon fils a disparu* ». Si dans les deux pièces, cette disparition constitue le nœud porteur de toute la tension dramatique, elle se révèle un leurre dans *Cannibales* et cache en réalité l'inexistence de l'enfant. La pièce présente les fantasmes que peut engendrer ce manque cruel dans la vie d'une femme en quête de maternité, notamment le vampirisme des enfants qui deviennent des objets de rituels sacrificatoires et victimes de ces mères dévorantes[262].

En revanche, dans *Mon petit Poucet*, la disparition du fils est présentée comme réelle et résulte d'un acte d'abandon volontaire des parents, incapables de satisfaire les besoins vitaux de leurs sept enfants. Par ailleurs, à travers le prisme du personnage du Bûcheron, le dramaturge se livre à une peinture de l'enfance en détresse, prise dans le chaos du monde où elle endure toutes sortes

[262] Terme analogue à *La Mère dévorante* qui est le titre d'un essai sur la morphologie des contes africains publié par Denise Paulme aux Editions Gallimard à Paris en 1976, 321 p.

de souffrances (famine, viol, mort violente) et participe à la guerre en tant qu'enfant-soldat.

La situation d'être exilé de l'enfance peut, non seulement entraîner la mort comme nous l'avons vu avec Clive et Bonie, mais peut aussi conduire dans les chaînes de la servitude. Le motif de la servitude enfantine s'exprime dans deux pièces : d'une part, dans *Le Complexe de Thénardier* au travers du personnage de Vido et, d'autre part, dans *Mon petit Poucet,* par le truchement des enfants du couple de bûcherons.

Dans la première pièce, Vido, précipité hors du royaume de l'enfance par la disparition prématurée de toute sa famille tuée lors d'un génocide, fait l'amère expérience des fers. Le titre de cette pièce théâtrale est inspiré du nom Thénardier, patronyme d'une famille « misérable » du roman *Les Misérables*[263] de Victor Hugo. Dans ce roman, la famille Thénardier reçoit la garde de la petite Cosette, dont la mère ne peut s'occuper, la réduit en esclavage et la maltraite. Le nom Thénardier qui figure dans le titre de la pièce connote donc l'idée de la maltraitance des enfants ou de la servitude enfantine. Par analogie à cette famille, José Pliya crée le personnage de La Mère. Celle-ci bénéficie des services de Vido, la jeune rescapée de génocide qu'elle recueille et dont elle fait sa femme de ménage, sa servante à tout faire. En outre, la dédicace de la pièce « *Pour* […] *toutes les petites mains d'ici et d'ailleurs* »[264], révèle l'intention de l'auteur d'écrire un drame sur la servitude enfantine, l'expression périphrastique « *petites mains* » désignant les enfants travailleurs.

Cette intention, déjà manifeste dans *Nègrerrances* à travers une réplique du personnage de Nicolas : « *A la maison, il y avait cette fille ; fille de ménage, bonne à tout faire...* »[265] est également implicite dans le nom du personnage. Vido apparaît comme un personnage thématique puisque son nom est le

[263] Victor Hugo, *Les Misérables*, (Cinq tomes), Paris, Edition Emile Testard &Cie, 1862.
[264] José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2001, p. 9.
[265] José Pliya, *Nègrerrances*, p.53.

diminutif de *Vidomingon*, un substantif en langue *fon*[266] signifiant « enfant placé sous la tutelle d'autrui ». Ce phénomène d'enfant placé, fréquent dans la société béninoise, touche surtout les filles et est souvent synonyme d'enfants maltraités. Le nom du personnage, qui véhicule l'idée de servitude enfantine, porte aussi toute la charge psychologique et dramatique de la souffrance des enfants placés.

La première réplique, qui ouvre le dialogue dans la pièce, charrie une série d'injonctions et d'instructions données à Vido et révèle son statut ainsi que les relations qu'elle tisse avec La Mère :

> ***LA MERE*** *: Bonjour, Vido. Aujourd'hui, nettoyage des pieds de chaises. Pour le salon utilisez le chiffon mou. Elles sont fragiles. Et n'oubliez pas celles en cuisine. Ça fait deux fois que vous les oubliez. Le haut est fait mais pas les pieds. Il reste des taches noires. Ça se voit. Appliquez-vous. Ne gaspillez pas le produit. On n'en trouve plus. Je vous le répète : il en faut très peu, une larme pour quatre pieds, c'est suffisant. Vous frottez, les taches partent. On n'en trouve plus du produit. Pour le salon, pas de produit. Ça fait cent fois que je le dis. C'est un produit toxique. Les chaises sont en noyer. Ça les abîme. Vous n'écoutez pas. Chiffon mou et eau oxygénée pour les chaises du salon.*
>
> (*Le Complexe de Thénardier*, p. 13.)

Ce chapelet d'instructions est égrené sur plusieurs répliques, dans un dialogue à sens unique que Vido n'arrive pas à briser pour annoncer à sa patronne son désir de partir. Quand elle y parvient enfin, La Mère lui oppose un refus catégorique. Ce refus de la libérer trahit les rapports de maîtresse à esclave qui existent en réalité entre ces deux personnages.

Contrairement à cette servitude qui se déroule dans un lieu d'adoption, c'est au sein même du cercle familial qu'elle prend sa source dans la seconde pièce où elle est utilisée comme monnaie d'échanges contre les soins que les

[266] Langue parlée par les populations du Centre et du Sud-Bénin.

parents ont, en principe, le devoir de prodiguer à leur progéniture. « *Un enfant est une bouche à nourrir, ça tombe malade, c'est du tracas. Alors en retour ça doit servir, servir ses parents, servir à quelque chose* »[267], déclare Guillaume le bûcheron qui exploite la force de travail de ses enfants, du moins celle des aînés. Le verbe « servir » répété trois fois dans la réplique, comme forme d'insistance, ainsi que le pronom démonstratif « ça » – qui sert généralement à désigner des objets –, employé ici comme substitut du groupe nominal « un enfant », renforcent l'idée de l'exploitation de cet être fragile réduit au rang d'esclave et d'objet et révèlent le tragique de sa situation.

Cependant, si l'extrême fragilité physique du Petit Pou, dernier né de la fratrie, apparaît pour lui comme une protection naturelle contre le bûcheronnage, elle l'expose au mépris et à la maltraitance de son père et de ses frères.

José Pliya écrit le tragique de l'enfance dans le monde contemporain sans doute dans la perspective de montrer que dans un monde déshumanisé et sans repères, les enfants sont plus exposés. Si ces êtres d'innocence, considérés comme le père de l'homme et l'avenir de l'humanité sont ainsi fragilisés, quel sera le sort de notre planète ? Telle semble être la question que pose l'écrivain. Mais, dans le même temps, il met en exergue le sentiment de culpabilité qui corrode la conscience humaine après un mauvais acte et l'obligation de responsabilité qui l'accompagne.

1.3. La culpabilité et la responsabilité individuelle

A la fois juridique, religieuse et psychologique, la notion de culpabilité, qui naît d'une forte angoisse, d'une tendance à l'autoaccusation, s'explique comme un sentiment pénible par lequel un individu se sent coupable d'avoir mal agi, d'avoir commis une faute dont il se sent responsable, qu'il le soit réellement ou non. Dans le domaine religieux, la culpabilité fait référence à la honte ou à la

[267] José Pliya, *Mon petit Poucet*, p. 20.

peur d'avoir commis un péché et prend sa source dans le mythe génésiaque du péché originel d'Adam et Eve. En psychologie, elle désigne « *l'impression de ne pas être juste, d'avoir, en fantasme ou réellement, enfreint un tabou, nourri un désir défendu, d'avoir eu un comportement coupable face à telle personne ou telle situation* »[268]. La psychologue Sylviane Barthe Liberge, dans son analyse de la culpabilité, révèle que ce sentiment participe de l'évolution de l'être humain et qu'il est nécessaire à la vie sociale.

> *C'est un processus qui permet de se construire, de grandir en capacités tout en garantissant aux autres de faire de même. Par conséquent, c'est un phénomène interne développé au cours de notre enfance, avec l'intégration des interdits. Ceci, dans le but de pouvoir vivre en société de façon libre et harmonieuse.*[269]

Ces trois définitions présentent des considérations convergentes, surtout en ce qui concerne la morale sociale qui les sous-tend et l'idée de responsabilité qui en ressort. Cependant, tandis que l'approche religieuse insiste sur le sentiment de honte qui accompagne la culpabilité, la conception psychologique présente l'avantage de situer son importance dans l'équilibre social et de nous montrer qu'il s'agit d'un processus inhérent à la nature humaine. C'est cette approche psychologique qui va nous guider dans l'analyse de ce thème dans les pièces de José Pliya.

La notion de culpabilité est intimement liée à celle de responsabilité que Jean-Paul Sartre conçoit comme « *la conscience d'être l'auteur incontestable d'un événement ou d'un objet* »[270]. Elle découle du fait que l'homme étant un être de liberté, il opère des choix conscients et en assume les conséquences. La responsabilité n'est donc pas une acceptation mais « *la simple revendication*

[268] Définition publiée en juillet 2009 sur le site www.psychologies.com/dico-psycho/culpabilite, consulté le 12 avril 2012 à 6 heures 30.
[269] Sylviane Barthe Liberge, « *Des mots pour des maux, Culpabilité... quand tu nous tiens !* », www.consultations-psychologue.com, consulté le 12 avril 2012 à 6 heures.
[270] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 612.

logique des conséquences de notre liberté »[271]. Autrement dit, la responsabilité contraint l'individu, au nom de la liberté, à assumer pleinement la faute ou le crime commis, en acceptant sans plainte ni remords les châtiments ou les conséquences qui en résultent. Car, selon Sartre, dès son surgissement à l'être, l'individu est responsable de lui-même et du monde dont il porte le poids à lui tout seul, sans que rien ni personne ne puisse l'alléger.

La culpabilité et son corollaire, la responsabilité individuelle sont des thèmes privilégiés de l'existentialisme[272], courant philosophique et littéraire du XX^{ème} siècle qui place l'existence individuelle, la liberté et le choix personnels au cœur de ses réflexions.

Dans la littérature négro-africaine francophone et plus spécifiquement dans le domaine du théâtre, il semble que très peu d'écrivains aient fait de la question de la culpabilité et de la responsabilité individuelle la problématique de leurs œuvres comme José Pliya le fait dans certaines de ses pièces, notamment dans *Le masque de Sika, Une famille ordinaire, Mon petit Poucet* et *La Sœur de Zarathoustra*.

Dans *Le masque de Sika*, ce sont les actes immondes posés dans leur enfance par les trois personnages, Felipe, Pancracio et Prudencio qui ressurgissent à leur conscience pour les hanter. Ces actes premiers bafoués au nom de l'innocence, tous ces démons enfouis, notamment le viol collectif de Sika, les petits larcins et crimes, leur reviennent « *à la figure comme des revenants* »[273] et font naître en eux le malaise de la culpabilité. C'est surtout le viol collectif, dévoilé grâce au masque inquisiteur, qui les y plonge, la

[271] Jean-Paul Sartre, op, cit., p. 612.
[272] L'existentialisme a été promu au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles par certains écrivains et philosophes dont le Danois Kierkegaard avant de connaître un retentissement international après la Seconde Guerre Mondiale grâce au philosophe français Jean-Paul Sartre qui a mis un accent particulier sur la liberté de l'homme, ses choix et sa responsabilité. Ce courant s'est surtout exprimé dans la littérature occidentale avec des écrivains comme Franz Kafka dont les romans *Le Procès* publié en 1925 et *Le Château* paru en 1926 développent des sujets centrés sur l'anxiété, la culpabilité et la solitude. André Malraux et Albert Camus s'inscrivent également dans ce courant avec leurs romans respectifs *La condition humaine* en 1933 et *L'étranger* en 1942.
[273] José Pliya, *Le masque de* Sika, p. 47.

conséquence logique de cet acte s'étant matérialisée sous leurs yeux en la personne de Fèmi, fruit du viol.

Les craintes exprimées par Pancracio, avant leur immersion dans ce passé trouble, sont l'expression même de ce sentiment de culpabilité puisque seul celui qui se sent coupable d'un fait éprouve de la peur. Face à la brutale révélation, deux d'entre eux, Felipe et Pancracio, refusent d'assumer leur responsabilité et prennent la fuite tandis que le troisième, Prudencio, devenu curé, en proie au doute, se tourne vers Dieu pour implorer son assistance, découvrir sa potentielle paternité et l'assumer le cas échéant.

Face à l'attitude du personnage de Prudencio, on peut se demander si Dieu est le recours idéal dans ces genres de situation. Cependant, nous constatons simplement qu'aucun des trois personnages de la pièce n'assume la responsabilité ni de l'acte ignoble posé, ni celle de la paternité, puisqu'au dénouement, l'identité du père n'est nullement dévoilée.

Contrairement aux personnages du *Masque de Sika* qui ont refoulé leurs vilénies dans un coin obscur de leur mémoire, en les couvrant du voile de l'oubli, fuyant ainsi leur responsabilité, ceux de *Mon petit Poucet*, le couple de bûcherons, sont pris de remords pour avoir été contraints par la pauvreté à abandonner par deux fois leurs enfants. Ils passent des moments douloureux. Cette défection du couple, qui ne remplit pas ses obligations parentales, fait naître chez les deux personnages, Guillaume et La Bonne Femme, un sentiment de culpabilité qui mine leur existence. Ce sentiment se manifeste par le ressassement quotidien de cet acte fâcheux et par les reproches continuels que le couple s'adresse.

Pour réparer cette faute, le bûcheron part à la recherche de son fils, Le Petit Pou, à travers le « vaste monde ». Mais même si Guillaume le bûcheron ne parvient pas à retrouver son fils disparu, le fait d'avoir pris conscience de l'erreur et d'avoir essayé de la réparer traduit une certaine prise de responsabilité

de la part du personnage. Son échec montre qu'on ne peut pas toujours corriger les erreurs commises et que, parfois, les actes immondes posés relèvent de la volonté et du choix personnels de l'individu, comme cela apparaît clairement dans *Une famille ordinaire*.

Dans cette pièce qui met en scène une famille allemande luthérienne plongée au cœur de la tourmente de la guerre, entre 1939 et 1945, le dramaturge s'interroge en effet sur la responsabilité des Allemands dans le nazisme et l'holocauste juif. En termes clairs, au travers de l'image d'une famille très ordinaire et très croyante, il analyse comment le peuple allemand a pu « *désirer le nazisme* »[274] et non pas de quelle manière il lui a été imposé. Cette responsabilité se manifeste à deux niveaux. D'abord au niveau d'Oskar, le père de famille, qui reporte ses désirs d'héroïsme sur son fils Julius et le pousse à s'engager dans une unité spéciale de la police. Ensuite, à partir du moment où il accepte de s'engager effectivement, Julius devient lui-même responsable de ce choix et l'assume : « *Nous sommes des Allemands ordinaires. Notre pays est en guerre, nous voulons nous battre. C'est normal. C'est pour ça que nous sommes volontaires : nous battre* »[275].

Le caractère volontaire de l'engagement de Julius ressort également des propos suivants tenus par Dörra, son épouse : « […] *Personne n'est venu le chercher ! Personne ne l'a obligé ! Personne ne l'a forcé. Personne […] Mais lui, il va se proposer !* ***Il se porte volontaire ! Volontaire !*** »[276]

L'engagement de Julius dans la guerre relève donc d'un choix personnel, volontaire même si, par ailleurs, l'influence du père a motivé sa prise de décision. Il porte l'entière responsabilité de ses actes au nom du principe de la liberté et du choix inhérent à la nature humaine. Par son silence, son refus de faire le récit des faits de guerre à son père, Julius revendique cette responsabilité

[274] Philippe Adrien, Préface à *Une famille ordinaire*, p. 5.
[275] José Pliya, *Une famille ordinaire*, p. 38.
[276] José Pliya, Idem, p. 17.

et l'assume pleinement. Ses soliloques nocturnes trahissent toutefois le sentiment de culpabilité qui corrode son Inconscient.

En outre, l'insistance du père à se faire recruter dans la police allemande, malgré son âge avancé, son avidité à connaître les faits de guerre sont autant de signes qui dévoilent son ambition de prendre une part active à ce conflit armé tout comme le dessein des milliers d'autres anonymes qui font la queue tous les jours devant les bureaux de la police allemande pour s'engager. Ce sont donc des « allemands ordinaires », comme le dit Julius lui-même, qui, sans être membres du parti, vont se rendre responsables des pires massacres et des pires atrocités commis pendant la Seconde Guerre Mondiale et devenir des « héros volontaires ».

L'intention de l'auteur, c'est de montrer que les Allemands ne sont pas des victimes innocentes ou passives de la fatalité, mais qu'ils ont bel et bien une part de responsabilité dans le nazisme et l'holocauste juif. Il détruit par-là la croyance ou le mythe selon lesquels des « *gens ordinaires seraient absolument incapables d'approuver le massacre de toute une collectivité humaine et d'y participer* »[277]. Par ailleurs, la pièce analyse les conséquences que cette prise de responsabilité dans la guerre engendre sur les rapports humains au sein de la famille Abraham dont l'équilibre se trouve perturbé.

La réflexion sur la responsabilité individuelle des Allemands dans le nazisme trouve son écho dans *La Sœur de Zarathoustra*, une pièce historique dont le personnage principal est Elisabeth Förster-Nietzsche, la sœur du philosophe auquel renvoie explicitement le titre[278].

Cette pièce expose de façon elliptique la genèse du nazisme et du fascisme à travers le projet de création d'une colonie de race allemande pure au

[277] Extrait du livre *Les Bourreaux volontaires de Hitler* de Daniel Jonah Goldhagen, (1996) cité par José Pliya en Incipit à la pièce *Une famille ordinaire*, p.8.
[278] Friedrich Nietzsche a publié en 1883 un livre de poèmes philosophiques intitulé *Ainsi parlait Zarathoustra* dans lequel il annonce la mort de Dieu et analyse les fondements du mal.

Paraguay, porté par le couple Förster. En effet, Bernard Förster, archinationaliste et fervent antisémite[279] soutenu par son épouse Elisabeth, tente de mener à terme son projet de fondation d'une colonie aryenne, ne comptant que de purs Allemands, dans un pays d'avenir, ainsi qu'on l'a partiellement vu plus haut[280].

Ainsi, le 15 février 1886, dans le port de Hambourg, quarante familles embarquent à bord du navire Uruguay à destination du Paraguay. Même si ce projet connaît un échec, les idées de la supériorité de la race allemande et d'antisémitisme y ont déjà germé et la pièce nous informe dans l'épilogue que Hitler était aux obsèques d'Elisabeth Förster-Nietzsche, que « *le Führer fait de Nietzsche le père du national-socialisme* (et que) *Zarathoustra est la nouvelle bible du Reich* »[281].

Tout en mettant en question la culpabilité et la responsabilité individuelle, le dramaturge procède, par ailleurs, à la déconstruction[282] de la figure paternelle et s'intéresse à la problématique de l'amour paternel et de l'amour divin.

1.4. La déconstruction de la figure du père et la problématique de l'amour paternel et divin

L'explication que le dictionnaire donne du terme nous fait comprendre que la déconstruction consiste à défaire un système social ou un écrit en procédant par analyse. Le concept désigne également une méthode philosophique et littéraire contemporaine d'analyse textuelle, employée dans les années 1960, pour examiner les œuvres afin de révéler leurs décalages et confusions de sens au moyen d'une lecture focalisée sur les postulats, les sous-

[279] Dans le dossier intitulé « Elisabeth Förster-Nietzsche ou la sœur de Zarathoustra » qui accompagne la pièce, Dominique Lanni présente Bernard Förster, personnage historique, comme « *un archinationaliste et fervent antisémite,* » particulièrement actif qui soutient que *« la race juive est l'ennemie naturelle de l'humanité pure et de tout ce qu'il y a de noble en elle »"*. Son projet est de « Ressusciter l'esprit allemand », p.92.

[280] Cf. page 187 de la thèse.

[281] José Pliya, *La Sœur de Zarathoustra*, p. 84

[282] A propos du concept de déconstruction dans la fiction littéraire, il faut souligner que Mahougnon Kakpo a publié en 2001 à Cotonou aux Editions des Diasporas, un livre intitulé *Créations burlesques et déconstruction chez Ken Bugul*, Le critique n'a pas proposé une définition de ce concept mais semble établir une certaine analogie entre la déconstruction et la décomposition.

entendus et les omissions dévoilés par le texte lui-même. La notion de déconstruction a d'abord été employée par le philosophe Heidegger. Mais c'est Jacques Derrida qui en a systématisé l'usage et théorisé la pratique. La théorie de Derrida remet en cause la permanence de la structure du discours et propose une absence de structure ou de sens univoque.

En général, en littérature, la déconstruction est une analyse par laquelle on décompose un ensemble afin de l'étudier. En dramaturgie, l'effet de déconstruction est produit par un ensemble de procédés qui défont et défient

> *toute prétention à la construction d'un sens stable et univoque. Le spectateur, habitué à chercher partout du sens, ne parvient plus, lors des effets de déconstruction, à reconstruire la représentation sur les ruines de ses fragments ou de ses contradictions. […] La déconstruction s'attaque radicalement au fonctionnement global de la représentation.*[283]

Le terme de déconstruction que nous employons ici est loin de ces considérations philosophiques et littéraires d'analyse textuelle. Mais ces explications nous permettent de clarifier le sens que nous donnons à cette notion. Dans notre contexte, la déconstruction désigne la déstabilisation, le renversement ou la démolition de structures ou systèmes sociaux préétablis.

En conséquence, la déconstruction de la figure paternelle est le processus qui conduit à faire perdre à ce statut social et culturel, qu'est la figure du père, sa structure fondamentale, c'est-à-dire ce qui fonde son essence, sa texture naturelle afin de l'affaiblir ou de nier son existence. La figure paternelle pourrait aussi – précisons-le – renvoyer à toutes les institutions sociales, politiques, religieuses ou littéraires incarnant une autorité aliénante et même à l'essence divine.

La déconstruction de la figure paternelle chez José Pliya renvoie à tout procédé d'écriture visant à démolir ou à effriter la fonction paternelle ou tout ce

[283] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, pp. 112-113.

qui symbolise l'autorité du père. Partant de la contestation ouverte de l'œuvre du père ou sa mise à mort symbolique, à l'absence totale de cette figure, en passant par le refus d'assumer le rôle de père, le dramaturge use de multiples procédés de création pour faire perdre au père la place et la valeur que la société lui accorde traditionnellement.

Perçu comme le responsable de la famille, le père incarne à la fois l'autorité et la magnanimité et est censé garder ses enfants sous ses ailes protectrices en leur épargnant les peines et les souffrances de la vie. Mais cette figure rassurante du père peut se révéler très vite aliénante au point de susciter le désir d'affranchissement des enfants. Ce désir s'exacerbe lorsque ce père a une notoriété qui fait de l'ombre au fils et constitue plus ou moins un obstacle à la reconnaissance de ses mérites personnels.

C'est sans doute le cas de José Pliya dont l'acte de création dramatique procède de la déconstruction de la figure de son père. Il est, rappelons-le, le fils de Jean Pliya[284], célèbre dramaturge béninois dont les œuvres ont connu des succès éclatants au plan continental et international et font partie aujourd'hui des classiques africains. Jean Pliya a été pour son fils « *une figure extrêmement lourde à porter. Il a marqué profondément (*son*) rapport à la littérature, (*son*) rapport à l'art* »[285]. En choisissant la voie de l'écriture dramatique, José Pliya se sent obligé de détruire symboliquement l'œuvre de son père, de se débarrasser de cette figure prégnante s'il veut se faire une place personnelle.

Mû par le complexe d'Œdipe, il déconstruit la figure du père d'abord en contestant ouvertement et en s'écartant de l'esthétique théâtrale classique, caractéristique des œuvres de Jean Pliya. Il procède ensuite, dans *Konda le Roquet*, à un parricide symbolique, à travers la réécriture de la pièce *Kondo le Requin*. A ce parricide symbolique de l'auteur, répond celui plus concret des

[284] Jean Pliya est décédé le 14 mai 2015 à l'âge de 84 ans.
[285] José Pliya, *Ecrire sur le fil ténu des frontières*, op. cit., p 11.

personnages de *Concours de circonstances* qui mettent à mort Christian, leur créateur afin d'accéder à la liberté et à l'éternité.

Dans *Le masque de Sika*, le motif de la déconstruction de la figure paternelle se manifeste par l'absence même du père. En effet, aucun des trois personnages, auteurs du viol collectif de Sika n'assume la paternité de l'enfant, fruit de cet acte abject, si bien que celui-ci garde son statut de bâtard. C'est, du moins, ce que laisse entendre le dénouement de la pièce.

A travers *Mon petit Poucet*, c'est plutôt l'image d'un père irresponsable, incapable de remplir ses devoirs, qui est montrée. Guillaume le bûcheron abandonne ses enfants pour des raisons de pauvreté. Or, paradoxalement, il reconnaît lui-même que :

> *Dans la vie, un père donne à manger et à boire à son garçon ; il lui fait des cadeaux […] ; il joue avec lui à des jeux de garçon […] Il veille, il le surveille, il le protège et ne l'abandonne pas. Quel père ferait ça ? Quel père oserait ?...*
>
> (*Mon petit Poucet*, p. 37.)

Le père n'assume plus ce rôle de prise en charge psychoaffective et de protection de sa progéniture qui lui est traditionnellement dévolu et qui fonde son essence. Cette fonction est plutôt remplie par Le Petit Pou, l'enfant fragile, le dernier de la fratrie, qui sauve par deux fois ses frères et met sa famille à l'abri du besoin par ses nombreux exploits qui laissent le père incrédule. Le Petit Pou commet de ce fait un parricide symbolique en s'arrogeant la fonction traditionnellement dévolue au père de famille. Après avoir tenté en vain « d'assassiner » son propre père à travers l'acte d'écriture, José Pliya imagine, semble-t-il, par anticipation, la façon dont il sera « tué » à son tour par son fils.

A l'opposé de ces pièces qui essaient de déconstruire l'institution sociale et culturelle qu'est la figure du père, *Parabole* est centrée sur la problématique

de l'amour paternel et divin. Cette pièce est, comme l'indique le titre, une parabole centrée sur la problématique de l'amour divin et de la réponse à lui apporter. Dans la pièce, la figure du père est très prégnante et son amour manifeste. C'est le personnage du Père qui incarne cette figure à la fois paternelle et symbolise non seulement l'amour du père mais aussi celui de l'instance divine dans toute sa mansuétude.

En dépit de la désobéissance du Cadet et son immersion dans les paradis artificiels, Le Père, omniprésent et omniscient, qui « *sait lire dans nos âmes,* […] *qui connaît nos crimes et qui sait qu'il y a un moyen de l'empêcher de nous aimer* »[286], le suit dans toutes ses pérégrinations et l'accueille à son retour avec un amour infini en organisant des réjouissances en son honneur. La grandeur et la puissance de l'amour du Père pour ses fils sont également manifestes dans son intention de leur partager le reste de l'héritage et de les laisser aller à la découverte du monde car il sait que, « *quand le temps est venu, il est bon que l'enfant quitte le logis pour pouvoir exister et vivre sa liberté* »[287].

L'homme peut-il s'affranchir de l'amour divin et vivre heureux en toute liberté ou est-il condamné à suivre ce plan d'amour ? Telles sont les questions sur lesquelles le dramaturge José Pliya invite à méditer. La pièce elle-même, une réécriture de la parabole de l'enfant prodigue, offre deux pistes de réflexion. La première piste est celle suivie par le fils cadet qui essaie de s'affranchir de la tutelle paternelle mais dont la tentative connaît un échec illustré par son retour auprès du Père. La seconde piste, c'est l'Aîné qui l'offre en répondant avec abnégation à cet immense amour du Père par un amour encore plus grand, se traduisant par le respect et le travail acharné de la terre féconde. Cependant, cette piste recèle un piège révélé par le fratricide commis par l'Aîné sous l'impulsion de la jalousie. La difficulté de réintégration du Cadet dans la matrice originelle et son meurtre, qui s'apparente à un suicide, connotent sans doute

[286] José Pliya, *Parabole,* p.47.
[287] José Pliya, op. cit., p. 51.

l'idée que l'absence de Dieu dans la vie d'un Homme peut conduire à la perte de son être.

Dans un monde chaotique où Nietzche a déclaré la mort de Dieu, José Pliya s'interroge ainsi sur la puissance de l'amour divin. Mais, parallèlement à ces préoccupations métaphysiques, le dramaturge s'intéresse à certaines déviances ou certains fantasmes auxquels les manques ou les désirs inassouvis peuvent conduire l'individu, dépourvu de force morale.

2. Les déviances morales et sociales

La notion de déviance, dans le sens où nous l'employons, renvoie à tout comportement qui s'écarte des normes ou règles établies par la société. Les psychologues la définissent comme « un comportement hors norme » qui peut être sexuel, politique, religieux et social.

> (Elle) *s'applique à une manière d'être, de penser ou de se conduire qui s'écarte des standards sociaux, moraux ou culturels régissant une collectivité. Elle peut concerner un individu ou un groupe, être choisie ou subie.*[288]

Quelle que soit sa nature, la déviance engendre une réaction de malaise et le groupe dont l'individu déviant est issu tente d'y remédier par des moyens médicaux ou judiciaires. Dans l'œuvre dramatique de José Pliya, la déviance se présente sous trois aspects : l'inceste, l'échangisme et le cannibalisme affectif.

2.1. L'inceste

Phénomène social, presque universel, l'inceste est l'union illicite entre parents proches auxquels le mariage est interdit ; par exemple, entre un père et sa fille, une mère et son fils, un oncle et sa nièce, un frère et sa sœur… L'inceste est considéré comme une atteinte aux bonnes mœurs et reste un sujet tabou,

[288] Définition du terme de déviance publiée sur www.psychologies.com en juillet 2009. Site consulté le 15 septembre 2013 à 18h 44 minutes.

frappé du sceau du secret et du silence dans la plupart des sociétés. Il se présente sous deux modalités : d'une part, l'agression sexuelle sur mineur(e) par un parent adulte (le père, l'oncle, la mère, le frère) et d'autre part, la passion amoureuse consentante entre adultes ayant des liens de parenté.

L'exploitation de l'inceste dans la littérature n'est pas nouvelle. On la retrouve dans les mythes gréco-romains[289] et dans la littérature occidentale[290]. Déjà porté par la pièce grecque *Œdipe-roi* de Sophocle, ce thème, sans être récurrent, n'est pas non plus absent de la littérature africaine. Il est présent, sous diverses formes, principalement dans les fictions narratives des auteurs comme Tchicaya U Tam'si ou Calixte Beyala qui l'ont évoqué dans certains de leurs récits[291]. Mais, dans la dramaturgie africaine et béninoise tout particulièrement, la représentation de l'inceste semble moins fréquente, c'est pourquoi son traitement par José Pliya dans *La Sœur de Zarathoustra* et implicitement dans *Les Effracteurs*, sous la forme d'une passion amoureuse entre frère et sœur, constitue une rupture thématique, surtout dans le contexte du théâtre béninois.

Dans la première pièce, le dramaturge procède à l'analyse du sentiment amoureux incestueux que Friedrich Nietzsche et sa sœur Elisabeth nourrissent l'un pour l'autre. Comme entre Marguerite de Valois[292] – encore appelée la Reine Margot – et ses frères, une relation incestueuse se développe entre le frère et la sœur dès leur tendre enfance et prend la forme d'une violente passion amoureuse dont les incidences sur l'histoire de l'Allemagne et l'œuvre du philosophe seront désastreuses.

---

[289] Dans la mythologie gréco-romaine, par exemple, Zeus/Jupiter était marié avec sa sœur Héra/Junon.

[290] On peut, par exemple citer, *Anna, Soror*, de Marguerite Yourcenar, publié en 1981 ou encore *Blesse, ronce noire* de Claude Louis-Combet, publié en 1995 qui fait le récit d'une relation incestueuse entre un frère et une sœur.

[291] Tchicaya U Tam'si évoque l'inceste dans plusieurs de ses romans dont *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980 et *Les fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987. Quant à Calixte Beyala, elle l'aborde dans son roman *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, 202 p.

[292] L'histoire rapporte que Marguerite de Valois, encore surnommée la Reine Margot, fille d'Henri II, roi de France et de Catherine de Médicis, née en 1553 et Reine de Navarre et de France, entretenait dès l'âge de quinze ans des relations incestueuses avec ses trois frères, François II, Charles IX et Henri, tous rois de France. On peut lire, à ce propos, le livre *Histoires d'amour de l'Histoire de France*, plus précisément le tome 3 intitulé « *Dans l'intimité des reines et des favorites* » de Guy Breton, paru à Paris, aux Editions Blanc et Noir, en 1960, 368 p.

C'est d'abord au nom de cette relation passionnelle, qui tourne mal, qu'Elisabeth encourage son époux Bernard Förster à réaliser son dessein de fondation d'une colonie aryenne ne comptant que de purs Allemands dans un pays d'avenir, au Paraguay précisément, afin de ressusciter l'esprit allemand.

Cette même relation « monstrueuse » la pousse, lorsqu'elle accourt au chevet de son frère malade, à porter un doigt accusateur sur sa mère ainsi que sur « la rivale », Lou Andréas-Salomé. Toute la puissance de cet amour débordant, possessif obsessionnel et dévastateur est contenue dans les actes qu'elle pose : d'abord celui d'écarter sa mère et Lou Andréas-Salomé afin de jouir pleinement de la présence de ce frère ; ensuite la réalisation du projet de réécriture des œuvres de son frère dans le dessein de les rendre plus accessibles au public allemand. Elle fabrique alors, de toutes pièces, sa « *postérité, sa légende, son culte* »[293], tandis que son frère, toujours vivant mais isolé par sa folie, repose à l'étage.

Le dramaturge José Pliya expose, au travers de cette pièce théâtrale, comment Elisabeth Förster-Nietzsche, qui ne comprend rien, ni au génie de son frère, ni au caractère prophétique et parabolique de sa pensée philosophique, va élaborer puis imposer à Peter Gast et Franz Overbeck, les plus fidèles amis du philosophe, son projet de création des Archives Nietzsche et le mettre en exécution pour « *lentement vampiriser son être et son œuvre et bâtir, à coups de réécritures et toujours par amour, l'une des plus grandes falsifications intellectuelles et idéologiques du XX*^{ème} *siècle* »[294]. Sous l'emprise de son amour, Elisabeth réécrit les œuvres de son frère et présente à la postérité des versions ne reflétant certainement plus la pensée originale du philosophe.

L'amour d'Elisabeth pour son frère est si intense qu'elle sombre dans un état proche de la folie car, lorsque Klingbeil la demande en mariage, elle répond

[293] Dominique Lanni, « Elisabeth Förster-Nietzsche ou la Sœur de Zarathoustra », Dossier sur l'œuvre, p. 99.
[294] Dominique Lanni, op. cit., p. 99.

« *oui pour la troisième fois* »[295]. Mais en réalité, dans sa folle passion, c'est à son frère, qu'elle n'a jamais cessé d'aimer, qu'Elisabeth s'adresse en rappelant les circonstances dans lesquelles ils se sont aimés, puis quittés. Quand elle émerge de son état de folie passagère et reconnaît Klingbeil, c'est pour lui rappeler son origine juive et mieux lui exprimer sa haine, pendant que son frère rendait son dernier soupir à l'étage.

L'état de folie passagère dans lequel se trouve Elisabeth dans *La Sœur de Zarathoustra* est sans doute le même que celui de Clive dans *Les Effracteurs* où l'inceste transparaît en filigrane et est vécu symboliquement. Les personnages de Clive et Bonie, frère et sœur, en réalité, usurpent l'identité d'un couple dont le mari jaloux a fait assassiner l'épouse. L'inceste se matérialise lorsque, vivant jusqu'à la folie la tragédie de cette famille dont ils sont venus dérober les souvenirs, Clive considère effectivement sa sœur Bonie comme son épouse adultère. Il commandite son meurtre, lui reprochant d'être tombée amoureuse de Nico, l'un des membres du couple de cambrioleurs professionnels et tueurs à gages, avant de se suicider lui-même. L'inceste ainsi vécu relève du domaine onirique, de la confusion mentale et engendre des conséquences funestes pour les deux personnages pris au piège de leur propre jeu.

Si l'inceste est un tabou sexuel dont les conséquences sont tragiques aussi bien pour les individus que pour la société, comme le démontre José Pliya dans ces deux pièces, l'échangisme ne demeure pas moins une pratique déviante dans certaines sociétés, notamment africaines, et plus ou moins condamnée selon les cultures et les civilisations.

2.2. L'échangisme

L'échangisme est une pratique sexuelle consistant, pour deux ou plusieurs couples, à échanger temporairement leurs partenaires pendant l'acte sexuel

[295] José Pliya, *La Sœur de Zarathoustra*, p. 73.

réalisé en groupe. Cette pratique, dans laquelle tous les types de rapports sont *a priori* acceptés, se déroule généralement dans des espaces clos, spécialement aménagés, notamment les clubs, les saunas ou les bois. Plus courant dans les sociétés occidentales, l'échangisme, considéré parfois comme une pratique socio-sexuelle déviante, fait du sexe un objet de troc, d'échange et de négoce.

C'est à l'une de ces soirées échangistes, lieux de libre expression des désirs, des plaisirs et des fantasmes, que nous convie le dramaturge José Pliya dans sa pièce *Pudeur* où le marchandage du désir, ébauché dans *Le Complexe de Thénardier*, atteint son paroxysme. L'absence de désir au sein du couple est le motif qui conduit les personnages de Rocco et d'Ovidie à cette rencontre où le plaisir est mis en scène, où toutes sortes de gestes sont proposées, « *en toute nudité* », où caresses et odeurs sont vendues et achetées contre des soupirs ou des baisers et où des « *coups de langue* » sont troqués « *contre des coups de sperme* ». Dans cette orgie, les participants sont censés laisser libre cours à leurs fantasmes en jouant les rôles les plus secrets, « *les personnages enfouis qu'on refuse de montrer devant les vierges et les hommes et qui pourtant sont bien là, en nous, prêts à bondir* »[296].

Cette pratique sexuelle se présente en apparence comme un commerce licite entre adultes consentants d'où « les dérapages émotionnels » sont exclus. Mais en réalité, c'est d'un faux commerce qu'il s'agit car le vrai commerce, celui dans lequel chacun trouve son compte, a disparu. Il n'y a plus échange et le libre-échangisme n'y change rien, ne constitue pas un remède ni contre la béance dans laquelle désespérément les personnages plongent, ni contre le gouffre dans lequel l'humanité sombre.

En vain croyons-nous qu'une musique assourdissante comble la béance angoissante de notre vie, que ce soit la vie de couple ou la vie solitaire, ce qui revient au même. Lorsque la musique est interrompue, le vide est encore là

[296] José Pliya, *Pudeur*, p. 111.

devant nous et nous effraie. Notre nature contradictoire nous fait rechercher une pénombre pour l'accomplissement d'actes dont personne, s'il est conséquent avec lui-même, devrait avoir honte. Et lorsque la lumière vient chasser la pénombre, ce n'est pas en fait de notre nudité dont nous avons peur, mais du vide. Le sexe masculin « *le plus long, le plus épais, le plus gros, le plus énorme* »[297], le plus remplissant pour la femme se révèle vidé de ses dimensions, de sa plénitude, de sa force...Le sexe féminin le plus enviable, le plus humide, le plus chaud, le plus généreux, qui se « *donne corps et cul... sans état d'âme ou de cul* »[298] devient un abîme qui ne permet pas d'atteindre le plaisir jusqu'au bout. Tout est bouteille dont on ne tire qu'un seul plaisir : en la cassant. C'est ce que symboliquement font les personnages. Or, ce geste, qui consiste à briser les bouteilles, est un geste inutilement agressif, un geste qui laisse sur scène, sur la scène du monde, des traces blessantes et dangereuses.

Pudeur apparaît ainsi comme l'antiphrase d'un quotidien dépourvu, non seulement de la satisfaction rêvée du désir, mais du désir lui-même, de la quête même du plaisir. La mise en scène de corps anonymes, enchevêtrés, en train de faire mécaniquement l'amour n'est en réalité qu'un prétexte dont se sert l'auteur pour écrire la quête du désir et de l'amour, ainsi que nous l'avons vu, afin de montrer l'une des déviances morales et comportementales auxquelles peuvent conduire les frustrations, les désirs inassouvis ou les manques non comblés. Ce faisant, José Pliya désacralise l'acte sexuel qui est en principe un acte d'amour réalisé en secret, dans l'intimité de deux individus consentants. En outre, le dramaturge projette une lumière crue sur la solitude et la vacuité des personnages, échoués dans ce club échangiste, à la recherche de leur âme perdue qu'ils ne retrouvent même pas. Leur guérison et leur rédemption s'avèrent impossibles, le club échangiste n'étant pas un divan psychanalytique.

[297] José Pliya, *Pudeur*, p. 74.
[298] José Pliya, Idem, pp. 105-106.

La même motivation sous-tend l'écriture de *Cannibales* où des femmes, à la maternité frustrée, sont entraînées dans les méandres du cannibalisme affectif.

2.3. Le cannibalisme affectif

Synonyme d'anthropophagie, le cannibalisme désigne le fait « *pour un homme ou une femme ou un animal de manger ses semblables*. » Il se définit de même comme un « *fantasme du stade oral consistant à vouloir s'incorporer, en le dévorant, l'objet du désir* »[299]. Cette deuxième définition du cannibalisme que propose l'auteur lui-même est celle qui correspond à la fable de la pièce *Cannibales* qui, contrairement à ce que laisse entendre le titre, déjoue l'attente du lecteur/spectateur en ne montrant aucune action anthropophagique.

Si aucun personnage de la pièce ne se livre ouvertement à la consommation de la chair humaine, les trois femmes, protagonistes du drame, sont des mères privées des joies de la maternité et en quête d'enfant. Le désir ardent et insatisfait de maternité entraîne Christine, Martine et Nicole dans les abysses de la souffrance si bien que naît, en elles, le fantasme de dévorer l'objet de leur convoitise. Ayant perdu toute humanité, elles vampirisent alors les enfants qui deviennent, par-là, des objets de rituels sacrificiels symboliques pour panser les blessures de l'âme. La confession de Nicole, dans la réplique ci-après, permet d'illustrer cette pratique :

> ***NICOLE*** *: Une légende urbaine raconte qu'il existe une femme sans nom, arrivée de nulle part qui erre dans les parcs et les jardins à la recherche d'enfants qu'elle enlève et qui disparaissent à tout jamais. Je suis la légende. […] Et puisque je vous vois en dessous du malheur, les sens déréglés, je vous sais prêtes désormais. Venez avec moi. Venez assouvir ce trop-plein de désir qui vous ruine. Ne rêvez plus la vie, venez la dévorer. Venez découvrir, au-delà du tabou, le plaisir primitif, comme faisaient les Indiennes Guayaki. Allons chasser des enfants.*
>
> (*Cannibales*, p. 59.)

[299] José Pliya, *Cannibales,* p. 13.

« Mères déchues du royaume », se trouvant dans l'impossibilité de remplir le rôle naturellement dévolu à la femme, celui de donner la vie, les trois personnages féminins sombrent dans le fantasme consistant à vampiriser la vie.

Ce ne sont donc pas des bébés, de vrais bébés qui ont disparu de leur landau chacun et que leurs mères recherchent avec angoisse. Ce sont des bébés, – on a beau les décrire scrupuleusement, en détail, ainsi que les landaus, ainsi que le parc où ils sont supposés avoir disparu – qui n'existent ni sur scène, ni même sur terre, mais dans une réalité plus-que-réelle. Ces bébés, absents des landaus, envahissent, de plus en plus, tous les univers possibles, (c'est peut-être là que se situe la progression dramatique). Véritables fantômes, ils deviennent de plus en plus obsédants et, on ne peut plus s'en défaire, que ce soit sur scène, en dehors de la scène ou dans la vie de tous les jours. Ils sont donc présents parce que physiquement absents : c'est là l'angoisse. Et, c'est peut-être dans cette angoisse ressentie aussi par le lecteur-spectateur que réside le plaisir théâtral[300].

La scène physique est vide pour mieux diriger le regard du spectateur vers ce monde plus que réel. L'action que l'on chercherait en vain à trouver, selon la théorie aristotélicienne, n'a aucun sens pour le dramaturge comme l'ont déjà constaté avant José Pliya d'autres auteurs comme Bertholt Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco.

José Pliya ajoute à ce vide, l'absence de dialogue[301] ou soi-disant tel, remplacé par des soliloques parallèles. Le seul moment où les personnages semblent se toucher, semblent dire quelque chose (ils ont beau se répéter : « *Dites-moi! Dites-lui...* »), c'est encore quand, au même moment, ils disent : « *Allons chasser des enfants* »[302]. Cela semble sonner comme : allons chasser ce qui n'existe pas, ce que nous avons dévoré par le moyen des mots, ce que cependant personne ne possède, ni n'a jamais touché, ni même aperçu en

[300] Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II L'école du spectateur*, Paris, Editions BELIN, 1996, p. 283.
[301] Nous reviendrons sur la construction des faux-dialogues chez José Pliya.
[302] José Pliya, *Cannibales*, p. 59.

rêve dans sa réalité. Et pourtant, c'est cette absence, ce vide qui justifie l'existence de ces femmes cannibales sur scène : se dévorer en mots chacune, dévorer ses propres rêves, se dévorer l'un l'autre. *Cannibales* est la tragédie d'une humanité qui a disparu avant même d'exister, étouffée dans son landau.

A l'analyse, on s'aperçoit qu'en montrant les déviances morales, José Pliya essaie de projeter une vive lumière sur la société contemporaine pour lui renvoyer ses propres images, ses démons enfouis et pour, semble-t-il, provoquer la catharsis, la purger de ses miasmes et la ramener à un état d'innocente pureté, presque virginale. Nous pouvons alors souligner, avec Pius Ngandu Nkashama, que l'intention communicative qui se dissimule derrière cette écriture de la déviance est d'amener

> *la société à se regarder elle-même dans ses comportements occultés, dans ses fantasmes reniés, dans ses délires enfouis* […] *Mais également la pousser à contempler ses propres défauts et tares, de manière à s'en débarrasser par la violence du regard inversé et du jeu mimétique.*[303]

Cette même intention justifie l'expression de la violence qui se présente comme une autre forme de rupture dans la dramaturgie de José Pliya.

III. Autres formes de rupture chez José Pliya

S'il est vrai que depuis ses origines, le thème de la violence traverse la dramaturgie négro-africaine d'expression française comme le souligne Edwige Gbouablé dans sa thèse, il n'en demeure pas moins vrai que son traitement varie d'une pièce à une autre, d'un dramaturge à un autre, d'une époque à une autre.

[303] Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacles, études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 98-99.

Présente dans les pièces des tout premiers dramaturges négro-africains francophones, la violence apparaît comme l'expression de la révolte des Africains contre des systèmes politiques avilissants et vise à libérer, soit les peuples asservis du joug colonial, soit les opprimés de l'autocratie des dirigeants africains.

Dans les pièces contemporaines, l'écriture de la violence est orientée vers la description crue des réalités des sociétés en voie de déshumanisation. La violence, dans ces conditions, « *engage des personnages divers avec des histoires changeant au fur et à mesure que l'on parcourt les pièces* »[304], indique Gbouablé.

Tout l'univers dramatique de José Pliya est imprégné par une atmosphère de violence quasi permanente. Chez lui, celle-ci n'est pas l'expression d'une quelconque revendication politique mais plutôt un questionnement de l'être et du monde. C'est ce traitement particulier de la violence qui en fait une rupture dans le contexte du théâtre béninois.

1. La violence physique et psychologique

Dans les pièces de José Pliya, la violence affecte presque toutes les catégories dramatiques et s'exprime aussi bien dans l'écriture du personnage, dans la construction de l'espace-temps qu'à travers le dialogue et l'action. Elle prend sa source, la plupart du temps, dans un désaccord entre les personnages qui entretiennent des situations conflictuelles et débouche parfois sur un affrontement ouvert dont les enjeux constituent le rapport à l'autre, l'investissement de son territoire et la thérapie à un mal-être.

La violence dans l'œuvre du dramaturge béninois survient souvent comme la réponse à une question et fonctionne comme un rituel thérapeutique ou un simple défoulement pour sortir les personnages de leur état de solitude mentale

[304] Edwige Gbouablé, thèse de doctorat, op. cit., p.300.

et d'enfermement, soit pour guérir d'un mal-être, soit pour combler un manque, satisfaire un fantasme, un désir refoulé ou inassouvi. Un simple mot suffit parfois à la déclencher : les mots se suivent alors dans un flot ininterrompu, s'entrechoquent et choquent pour provoquer la catharsis. Cette violence du verbe conduit à celle des corps qui entrent en mouvement, partant d'un simple coup de poing, d'une gifle pour se muer en suicide, en meurtre ou en massacres collectifs.

Dans *Nègrerrances*, la violence transparaît, d'une part, dans les rapports conflictuels que le personnage de Nicolas entretient avec sa terre d'adoption qui le rejette. Ce cadre hostile exerce sur le personnage une sorte de violence psychologique qui l'isole de la communauté, au même titre que l'Impasse des Illuminations dans laquelle se déroule sa rencontre avec l'ange balayeur, un espace qui le place dans une situation sans issue et le confronte avec son moi déliquescent. D'autre part, la violence oppose le personnage à l'ange balayeur, son double ou sa conscience clairvoyante, et prend une forme verbale avant de se manifester physiquement à travers le nettoyage énergique et symbolique de la rue, censé purifier la conscience de Nicolas. Elle se traduit aussi par le combat physique entre les deux personnages qui s'empoignent dans un duel sanglant et figure la lutte de Nicolas contre ses préjugés et ses complexes dont il doit se débarrasser pour retrouver son moi perdu. La didascalie suivante décrit la violence qui anime les deux personnages :

> *Nicolas lui porte un coup de bâton qu'il pare. Les balais deviennent des armes et un duel violent, âpre et nerveux s'engage* […] *Nicolas à terre est monté par le balayeur qui l'étrangle de son bâton.* […] *Dans un sursaut de survie, Nicolas le désarçonne et se relève promptement. Le balayeur revient sur lui tel un bélier et Nicolas, maniant instinctivement son bâton, le touche à la tête. Le balayeur s'effondre. Nicolas se remet, reprend ses esprits, s'approche de lui et le voyant ensanglanté, panique et s'enfuit hors de l'impasse. Après un temps, le balayeur se relève et titube jusqu'au banc. Il se tâte la tête.*
>
> (*Nègrerrances*, pp. 58-59).

Les balais, outils de travail du balayeur et objets scéniques, deviennent des armes de combat et prennent une dimension symbolique avec une intention de purification de l'âme de l'impétrant qu'est le personnage de Nicolas. Cette violence, qui symbolise le combat spirituel de Nicolas avec lui-même, fonctionne en définitive comme une thérapie au mal-être du personnage dont le cœur est encrassé par un amoncellement de poussières de peur, de refoulements, de mensonges, par un amas de rancœur et une trainée de lâcheté. Il doit, à travers cet affrontement physique avec le balayeur, et donc avec sa conscience, se détruire, mourir à lui-même pour renaître à une vie nouvelle.

Si dans cette pièce, la violence relève d'un combat symbolique contre sa propre conscience pour découvrir, au tréfonds de soi-même, des remèdes à son malaise, dans *Konda le Roquet*, elle sert, d'un côté, d'arme de combat contre la figure dominatrice du père dans le secteur de la création dramatique et se révèle, d'autre part comme la manifestation d'un conflit réel entre père et fils.

Dans *Concours de circonstances*, en revanche, ce sont les personnages du Pasteur et du Professeur qui exercent la violence sur Christian, leur créateur, en l'assassinant par strangulation. Au parricide symbolique commis par l'auteur de *Konda le Roquet* répond alors celui des personnages créés par Christian. Cet acte se justifie par la haine que ceux-ci nourrissent à l'égard de leur créateur à qui ils reprochent de leur avoir choisi une destinée. Ils revendiquent par-là une liberté et une indépendance qui ne se justifient pas.

La quête de liberté est également l'enjeu de la violence qui s'installe entre Vido, la jeune rescapée de génocide, et La Mère dans *Le Complexe de Thénardier*. Celle-ci éclate en effet lorsque la jeune servante exprime son désir de quitter l'espace clos dans lequel elle est confinée pour respirer l'air du grand espace symbolisé par la plaine du Dakota. Cette velléité de départ est à l'origine du conflit opposant les deux personnages qui s'affrontent dans une joute verbale où s'expriment toutes sortes d'émotions et de sentiments contradictoires :

bienveillance, conseil, amour, culpabilité, négociation, menace et haine. Cet affrontement connaît son épilogue dans la mort foudroyante de La Mère par suicide au raticide.

Au-delà de ce conflit, se profilent les massacres de populations commis par les génocidaires et omniprésents dans le discours des personnages. Ces actes marquent la pièce d'un sceau sanglant tout comme dans *Une famille ordinaire* où José Pliya pose le problème du basculement de l'individu, pris dans la tourmente de la guerre, dans l'horreur de la violence.

En effet, c'est le génocide, acte d'atrocité et de violence par excellence, qui est au cœur de ce drame et que nous avons décidé d'étudier à part. Mais avant d'atteindre son point culminant dans l'évocation crue des exterminations de populations juives auxquelles Julius participe avec délectation, c'est au sein même de la cellule familiale que la violence sourd. Elle se manifeste de façon insidieuse entre Elga, la mère de famille et Dörra, sa belle-fille systématiquement écartée, sans raison apparente, des travaux ménagers. Elle est également contenue dans les reproches d'Oskar à son fils et dans son intention de tuer la petite Sarah, fille des voisins juifs.

Dans *Mon petit Poucet*, la violence se développe également au sein de la famille avant de s'étendre à la société tout entière. Elle prend divers aspects dont l'abandon des enfants en forêt, à la merci des loups et des ogres ; les punitions qui leur sont infligées à leur retour à la maison ; l'affrontement verbal auquel se livrent le bûcheron et son épouse, saisis de remords et de culpabilité et l'intention de l'époux de battre sa femme. Elle est en outre manifeste dans la dépréciation du Petit Pou par son père qui le juge incapable de réaliser des exploits.

Sortie du cadre familial, la violence se déploie à l'échelle de la société. C'est à travers le prisme du bûcheron qu'on la découvre, lancinante, corrodant le vaste monde d'abord exposé à la guerre et ses corollaires que sont les viols, les

tueries, la famine et la misère puis en proie à la dégradation de l'environnement ainsi qu'on le remarque dans la tirade ci-après :

> ***GUILLAUME :*** *Et je suis parti dans le vaste monde à la recherche de mon fils. J'ai vu un pays-chaos dévasté par la famine, où il n'y avait plus rien à manger, rien pour les enfants. J'ai vu des campagnes en feu, des campagnes en flammes livrées aux pilleurs de ventre, aux violeurs de gosses. J'ai vu des cités en ruine, des cités millénaires où jadis les dromadaires paissaient. Elles étaient tenues par des soldats, des enfants soldats. J'ai vu des villes-carcasses, des villages-poubelles, des hameaux-décharges, des comtés-déglingues et des territoires entiers où l'alliance des loups et des chiens avait eu raison de l'homme. J'ai vu des hommes démontés, des femmes saccagées, des fillettes qui n'ont plus de bras que l'on trouve à Calcutta, des garçons projectiles qui se jettent dans le Zambèze. J'ai vu toute cette misère et toute cette désolation, et je n'ai pas trouvé mon fils*.
>
> (*Mon petit Poucet*, pp. 37-38.)

Le procédé de l'hypotypose employé dans cette scène descriptive permet de dépeindre la violence dans toute son étendue, dans toute son horreur, dans toute sa cruauté. Et, la répétition à six reprises de l'énoncé syntaxique : « J'ai vu », apparaît comme un procédé d'insistance et de vraisemblabilisation qui permet à José Pliya de conférer un certain réalisme à sa description de l'état chaotique du « vaste monde ».

Cette violence apparaît, à l'analyse, comme un questionnement du dramaturge sur le monde que nous laissons en héritage aux enfants, victimes de l'inconscience des hommes.

Dans *Le masque de Sika*, la violence s'exprime principalement à travers le viol collectif de Sika, alors âgée de douze ans, par Prudencio, Pancracio et Felipe. Cette violence sexuelle ressurgit vingt ans plus tard au travers du masque inquisiteur dont les lamentations et supplications traduisent la brutalité de l'acte commis :

Non… Prudencio… je ne veux pas… Pancracio arrête… Felipe, enlève ta main… Lâchez-moi… Vous me faites mal… Je vais le dire à maman… Vous me faites mal… j'ai mal… j'ai mal…

(*Le masque de Sika*, p.51.)

Elle se retrouve aussi implicitement exprimée à travers les éléments du dialogue et prend la forme d'invectives qui concourent à faire monter la tension dramatique.

Dans les pièces *Parabole* et *Les Effracteurs,* la violence prend l'aspect d'un fratricide. Si dans la première pièce, elle se révèle à travers le tragique du mythe biblique du fratricide commis par Caïn dont la figure est représentée dans la pièce par le personnage de l'Aîné, dans la seconde pièce, Clive porte atteinte à l'intégrité physique de sa sœur, Bonie, en planifiant son assassinat par jalousie et folie.

Nous étions assis sur le rivage du monde véhicule la violence à travers une querelle verbale entre une Femme et un Homme à propos d'une plage, dont l'Homme interdit l'accès pour une histoire de couleur de peau. Elle devient ensuite physique et se matérialise par la gifle que L'Homme donne à La Femme et par l'action performative du viol qu'il projette. Cette agression physique trahit l'hostilité de l'Homme et son refus de voir la Femme s'installer sur le Rivage du monde. La vive tension qui se déclenche entre les deux personnages tire sa source de l'impossible dialogue des races. Elle a pour enjeu principal cet espace, cet ancrage territorial de l'enfance que tous deux revendiquent et fonctionne comme un rituel thérapeutique censé permettre à la Femme de retrouver son identité perdue. Mais ce rituel de retour et de redécouverte de soi-même se solde par un échec et le rejet de la Femme par sa terre natale apparaît alors comme la métaphore d'une violence psychologique exercée sur le personnage.

Nous l'avons dit, la source de la violence dans cette pièce est raciale et son enjeu est, à la fois, lié au rapport à l'autre et à son territoire, au même titre que dans *La Sœur de Zarathoustra* où l'objet du conflit qui oppose Elisabeth Förster-Nietzsche à Cirilo Solalinde demeure la terre pour laquelle le droit de sang se confronte au droit de sol. En effet, la résistance farouche qu'Elisabeth oppose au propriétaire terrien, après le suicide de Bernard, et les arguments qu'elle développe s'adossent à trois éléments principaux : la langue, la terre et le sang, fondements de l'idéologie coloniale, sur lesquels les points de vue des deux protagonistes divergent. Par ailleurs, l'acte suicidaire de Bernard Förster, tout comme celui de La Mère dans *Le Complexe de Thénardier*, est une forme de violence autodestructrice parce que portant atteinte à l'intégrité physique des deux personnages.

Dans *Quêtes*, c'est le désir de récupérer le conjoint légitime disparu qui explique l'affrontement à la fois verbal et physique qui s'installe entre les conjoints légitimes en quête de la moitié gémellaire de leur couple et les partenaires illégitimes. La confrontation entre Le Mari et L'Amant a pour enjeu l'épouse tandis que celle entre La Femme et La Maîtresse vise à récupérer l'époux disparu. Mais cette violence, à l'apparence superficielle, est beaucoup plus profonde et relève du domaine psychologique. Celle-ci naît du déséquilibre familial et social engendré par la dislocation des ménages qui plonge les conjoints en divorce dans une sensation d'abandon et de solitude.

La violence atteint son paroxysme lorsqu'elle prend la forme de la négation de l'humanité et se transforme en massacres collectifs sans autre but que l'extermination aveugle de populations innocentes.

2. La violence de masse : le génocide

Le génocide[305] est l'extermination intentionnelle, méthodique, planifiée et coordonnée d'un groupe ethnique en raison de son appartenance à une race, à une ethnie supposée inférieure ou à une religion, à un groupe politique, etc. Zakaria Soumaré le présente comme « *l'une des formes scandaleuses et inhumaines, lâches et cruelles de ces attitudes meurtrières déniant à l'homme toute humanité*. »[306]

Selon la Convention relative à la prévention et à la répression du crime de génocide, sont considérés comme actes génocidaires le meurtre de membres de groupe, l'atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres de groupe, la soumission intentionnelle d'un groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle, les mesures visant à entraver les naissances au sein d'un groupe, le transfert forcé d'enfants d'un groupe, perpétrés dans l'intention de détruire, en partie ou entièrement, un groupe national, ethnique, racial ou religieux.

Même si chaque génocide, comme ce fut par exemple le cas pour celui du Rwanda en 1994, génère une littérature abondante afin que la Mémoire de l'humanité en garde des traces, très peu de dramaturges africains et béninois ont produit des pièces sur ce crime abordé dans deux des pièces de José Pliya.

L'écriture du génocide dans *Le Complexe de Thénardier* et *Une famille ordinaire* prend sa source dans l'holocauste juif. Implicite dans la première pièce, le génocide est évoqué et présenté comme une « *boucherie sans autre but*

[305] Le concept de génocide est un néologisme créé en 1944 par le professeur de droit américain Raphaël Lemkin, pour tenter de définir des crimes commis par les Allemands nazis principalement à l'encontre des Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale, ceux commis par le gouvernement des Jeunes-Turcs de l'Empire ottoman en 1915 contre les Arméniens, pendant la Première Guerre Mondiale et les massacres des Assyriens en Irak en 1933. Pour ce Juif d'origine polonaise, ce nouveau concept se définit comme « *la destruction d'une nation ou d'un groupe ethnique* ». Grâce à ses travaux, l'Organisation des Nations Unies adopte, le 9 décembre 1948, « la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide ». Celle-ci, entrée en vigueur en 1951, considère comme génocide, l'un quelconque des actes cités dans le corps du texte, perpétrés dans l'intention de détruire, en partie ou entièrement, un groupe national, ethnique, racial ou religieux.

[306] Zakaria Soumaré, *La représentation littéraire négro-africaine francophone du génocide rwandais de 1994*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Beniamino, Université de Limoges, 2010, p. 9.

qu'une extermination totale, celle (d'un) *peuple* ». La métaphore de la « boucherie », lieu où l'on abat des bêtes destinées à l'alimentation et qui connote la mort sanglante à l'arme blanche, montre que le génocide est un acte de barbarie qui dénie à l'Homme, – aussi bien aux bourreaux qu'aux victimes – toute humanité. Cette boucherie, où « *il n'y a pas de code de bonne conduite, pas de lois, pas de règles. Rien que la mort* »[307] est la raison qui fonde la servitude du personnage de Vido dont les parents ont été massacrés.

Le génocide apparaît aussi dans la pièce comme une arme de chantage dont se sert La Mère pour maintenir Vido dans les chaînes de la servitude, en lui rappelant sans cesse que, dehors, elle sera confrontée à la mort et à la négation de son existence :

> ***LA MERE*** *: Je vous l'interdis. Si vous sortez, vous êtes morte. Si vous marchez, vous êtes morte. Avant même que de parler au premier passant, vous êtes morte. Comprenez bien : dehors, vous n'existez pas.*
>
> (*Le Complexe de Thénardier*, p. 20.)

Par ailleurs, les références historiques à « l'appel lancé par la Résistance », aux rumeurs parlant « d'intervention, de débarquement, de libération », « au soldat aux cheveux bleus et à l'accent du Dakota », confirment qu'il est bien question du génocide juif commis pendant la Seconde Guerre Mondiale. Si l'expression « appel lancé par la Résistance » fait penser au discours prononcé par le Général de Gaulle le 18 juin 1940 sur la radio de Londres, sur les ondes de la BBC, et considéré comme l'acte fondateur de la Résistance contre l'occupation allemande, le Dakota renvoie à un Etat du Nord des Etats-Unis et dont l'évocation dans la pièce rappelle le débarquement des troupes alliées, conduites par les Américains en Normandie en juin 1944 pour libérer la France de l'occupation.

[307] José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, p. 20.

Ce même génocide des Juifs trouve son écho amplificateur dans *Une famille ordinaire* dont il constitue la trame, en rapport étroit avec la responsabilité individuelle du héros.

En posant la question de savoir comment des hommes ordinaires, pris dans la tourmente de la guerre, peuvent basculer dans le crime et l'horreur, le dramaturge José Pliya choisit de montrer l'holocauste juif, le pire des massacres de populations que l'histoire du XX^{ème} siècle ait connus, au nom d'une prétendue supériorité de race. C'est Julius, recrue volontaire de la police allemande, qui nous conduit au cœur des atrocités auxquelles il participe. Celles-ci sont dévoilées par ses soliloques nocturnes que Dörra, son épouse, relate fidèlement à Oskar, le père de Julius.

Parmi ces atrocités commises sur des populations innocentes, l'extermination, le 17 avril 1943, de tous les habitants de la ville de Majdanek, y compris les femmes enceintes, les malades et les nourrissons, cumule en elle toutes les formes d'horreur et retient l'attention. Au total, trois mille cinq cents personnes sont exécutées en une journée et Julius, à lui tout seul, en tue près de cinq cents dont cent cinquante enfants. La précision du nombre et de la qualité des victimes dans la pièce sert l'intention de dénonciation de ces actes de violence aveugle et gratuite.

Désormais, Julius se repaît du crime et sera de « *tous les massacres, de toutes les abominations* », acquérant ainsi le sobriquet de « *finisseur de gosses* »[308]. Le terme « abomination » employé dans la réplique dénote le caractère moralement intolérable de ces crimes horribles commis par Julius tandis que son sobriquet « finisseur de gosses » met en exergue toute la monstruosité de la personnalité de ce personnage avide de sang.

Le génocide apparaît alors comme une violence sourde, aveugle, absurde qui n'a d'autre but que d'exterminer un groupe d'individus dont le seul crime est

[308] José Pliya, *Une famille ordinaire*, pp. 53-54.

son appartenance à un groupe social différent. Et, même s'il est restitué à travers les avatars du récit tragique dont le rôle est d'atténuer la rigueur des scènes, le génocide se révèle dans toutes ses horreurs comme un crime contre l'humanité et, l'imaginaire du lecteur/spectateur ne peut s'empêcher de se représenter ces scènes de violence et de massacres collectifs d'hommes, de femmes même enceintes, de vieillards et d'enfants. Il s'agit pour le dramaturge, d'une part, de choquer la sensibilité du lecteur/spectateur en lui révélant le monstre qui sommeille en chaque être humain ; d'autre part, de susciter chez lui un sentiment de révolte, puis une attitude de réflexion critique, une prise de conscience en vue de bannir à jamais de la société de tels actes d'atrocités.

En construisant, dans ces deux pièces, son univers dramatique autour de la thématique du génocide, le dramaturge participe au témoignage historique sur la Seconde Guerre Mondiale de 1939 à 1945 et sur les crimes perpétrés par les Allemands au nom du nazisme et, de façon plus générale, sur tous les crimes contre l'humanité. Ces massacres confèrent à ces pièces l'atmosphère de violence qui émane de l'ensemble des productions de José Pliya.

Verbale et physique, psychologique, sexuelle et iconique, telles sont les diverses représentations de la violence dans les pièces de José Pliya. Si, cette violence, qui laisse planer une note de pessimisme sur l'ensemble des œuvres, relève, dans certains cas, du domaine de l'acte ignoble et gratuit, elle confronte l'individu à lui-même et à l'autre, questionne le monde et fonctionne en général comme une thérapie.

On le voit, la discontinuité thématique se présente sous les aspects de ruptures politiques et culturelles dans les œuvres théâtrales de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya. Tandis que Agbota Zinsou fait des sujets de l'apartheid, du messianisme politique, de l'avidité politique et de la défense des droits de la femme des ressorts et cibles de ses fables, José Pliya installe au cœur de ses

drames le malaise, les déviances et la violence socioculturelle. Mais les deux dramaturges se rejoignent pour aborder, dans certaines de leurs pièces, le sujet commun de la problématique de la création dramatique.

En effet, concomitamment à ces ruptures qui renouvellent la thématique du théâtre négro-africain francophone, les deux dramaturges procèdent à un bouleversement des conventions théâtrales et proposent une esthétique qui remet en cause la conception dramaturgique héritée de la colonisation. Ces formes de discontinuité, nous les analyserons dans les chapitres suivants consacrés à l'étude des ruptures d'ordre esthétique.

CHAPITRE CINQUIEME :

LES CONVERGENCES ESTHETIQUES DE LA RUPTURE CHEZ AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

L'analyse des pièces de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya révèle des faisceaux de ruptures convergentes dans les choix esthétiques qu'ils opèrent dans le processus de création de leurs œuvres dramatiques, tout en exprimant, chacun de son côté, son originalité à travers des options scripturales spécifiques. L'importance de ces marques de ruptures esthétiques est telle que, pour les étudier, nous avons choisi de leur consacrer deux chapitres distincts. Ainsi, le présent chapitre, qui est le cinquième, est consacré aux aspects convergents de la rupture, tandis que le sixième chapitre aborde les originalités esthétiques chez chacun des deux dramaturges.

Du point de vue des convergences esthétiques de la rupture, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya se rejoignent sur trois aspects. D'abord, tous deux proposent leur vision de l'esthétique théâtrale et subvertissent les catégories dramatiques habituelles comme la structure formelle des pièces, les personnages, l'action, le cadre spatio-temporel. Ensuite, ils utilisent des procédés de création en rupture marquante avec la tradition théâtrale négro-africaine francophone en recourant aux techniques du théâtre dans le théâtre, de l'intertextualité qui les apparentent à Bertolt Brecht et aux praticiens du nouveau théâtre français des années 50. Enfin, ils exploitent de nouvelles formes théâtrales inspirées de la tradition orale africaine, en particulier du conte.

I. Le débat autour du renouvellement de l'esthétique théâtrale

La question du renouvellement de l'esthétique théâtrale est inscrite au cœur des créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya qui la traitent en tant que sujet dramatique. Mais avant d'y revenir, intéressons-nous à la notion même d'esthétique théâtrale, un concept pour le moins complexe auquel des spécialistes plus avertis que nous ont déjà consacré d'intéressantes études. Pour les besoins de notre analyse ici, nous nous contenterons de rappeler brièvement certaines définitions de ces spécialistes, en vue de les exploiter dans le contexte des dramaturgies de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya.

1. La notion d'esthétique théâtrale

Dans son essai consacré à l'esthétique théâtrale[309], Catherine Naugrette aborde le sujet en le présentant à la fois comme une science, une expression artistique et un ensemble de réflexions sur le théâtre considéré dans sa double nature de texte dramatique et de représentation scénique.

Elle précise que son champ d'application est très étendu et comprend :

> *tous les éléments constitutifs du théâtre, tel qu'il a été redéfini en tant que pratique artistique au début du XX*^{ème} *siècle : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, le décor, l'acteur, la lumière, le costume… Il recouvre également le processus de création et de réception de l'œuvre théâtrale ainsi que les instances impliquées : l'écrivain, le metteur en scène, le spectateur. Ses modes d'approches sont multiples et recourent souvent aux différents discours des sciences humaines ou de la critique littéraire. Enfin, l'esthétique théâtrale s'occupe du rapport du théâtre avec les autres arts : musique, peinture, cinéma.*[310]

Nous retenons de cette définition de Catherine Naugrette trois aspects de l'esthétique théâtrale qui intéressent notre sujet : l'analyse du texte dramatique, de son processus de création et de sa réception. Mais cette approche paraît

[309] Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, (Première Edition, Nathan/HER, 2000) 250 p.
[310] Catherine Naugrette, op. cit., p. 39.

insuffisante pour nous aider à appréhender les ruptures esthétiques dans les œuvres dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya. C'est pourquoi, nous allons également nous fonder sur l'esthétique théâtrale normative, telle que la définit Patrice Pavis :

> (Elle) *formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène […] ausculte le texte ou la représentation en fonction de critères et de goût particulier à une époque. Ce type d'esthétique part d'une définition a priori de l'essence théâtrale et juge son objet en fonction de sa conformité au modèle exemplaire ou dans les théories de la réception, selon l'écart stylistique de l'œuvre et sa mise en question de la norme et de l'horizon d'attente.*[311]

Ainsi entendue, l'esthétique théâtrale, dont le rôle est de conférer aux différentes composantes du théâtre une certaine « *couleur* »[312], désigne à la fois l'art de composition des pièces théâtrales, l'étude des principes et lois qui régissent le texte et la représentation dramatiques, ainsi que le discours théorique qui les appréhende.

Notre travail de repérage et d'analyse des aspects esthétiques convergents de la rupture chez Agbota Zinsou et José Pliya va s'appuyer sur trois éléments principaux qui fondent l'existence de tout théâtre. Le premier élément est la composition dramatique (la structure du texte théâtral). Le deuxième constitue la fable ou l'histoire de la pièce, tandis que le troisième est relatif à la mise en scène. Mais avant de l'appliquer à leurs créations ultérieures, les deux dramaturges ont d'abord présenté, dans leurs premières pièces, leur vision de la création dramatique sous forme de débat sur l'esthétique théâtrale[313].

[311] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 124.
[312] Expression que nous reprenons à Catherine Naugrette, op. cit., p. 35.
[313] Nous aurions pu présenter cet aspect des créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya dans le chapitre consacré aux ruptures sémantiques mais étant donné qu'il s'agit d'un sujet lié l'esthétique théâtrale, nous avons préféré l'inclure dans le chapitre réservé à l'analyse des ruptures esthétiques.

2. Une nouvelle vision de l'esthétique théâtrale : la crise du théâtre

L'histoire littéraire occidentale nous enseigne que la question de la création dramatique avait, par le passé, préoccupé nombre de théoriciens de l'art théâtral[314]. On le sait, des auteurs européens comme Luigi Pirandello et Eugène Ionesco ont fait de ce débat esthétique le sujet de certaines de leurs créations dramatiques. Mais en transposant sur la scène cette réflexion sur la création dramatique, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, en tant que dramaturges négro-africains francophones, créent une rupture avec la conception dramaturgique classique, caractéristique du théâtre togolais et béninois antérieures et/ou de leur époque.

Les deux auteurs dramatiques présentent, dans leurs pièces *On joue la Comédie*, *Konda le Roquet* et *Concours de circonstances* la vision d'un théâtre en crise, notamment en remettant en cause sa fonction et son efficacité, le statut traditionnel du personnage et du comédien, le langage théâtral, la scénographie ou l'écriture scénique.

2.1. La fonction et l'efficacité du théâtre en question

La pièce *On joue la comédie* est-elle un métathéâtre, c'est-à-dire un théâtre dont « *la problématique est centrée sur le théâtre* »[315], un théâtre qui parle de lui-même et s'auto-analyse? Toujours est-il que dès la première de couverture, à travers le titre « On joue la comédie », on note l'intention clairement affichée de l'auteur de faire du théâtre un sujet de création littéraire et de jeu dramatique, sur un mode ludique et comique.

[314] Robert Abirached a rendu compte des réflexions sur cette question dans son livre intitulé *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 506 p.
[315] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 203.

La problématique ici porte, d'une part, sur la question de la fonction et de l'efficacité du théâtre en tant qu'art social, et d'autre part sur celle de la remise en cause du théâtre classique illusionniste.

La réflexion sur la fonction du théâtre et la remise en cause de son efficacité, portées par la pièce, ressortent du discours des personnages et surtout du débat participatif ouvert à la fin de la pièce. On découvre ainsi que le dramaturge Zinsou assigne au théâtre une fonction didactique comme en témoigne la réplique suivante du personnage du Petit Monsieur : « *Ce n'est pas ça que j'appelle théâtre, moi. Le théâtre doit être instructif, éducatif* »[316].

Pour remplir cette fonction sociale, le théâtre doit se saisir des problèmes du monde contemporain et les montrer en vue de former la conscience du public et d'induire des changements positifs. Cette vision du dramaturge trouve d'ailleurs son application dans la pièce elle-même construite autour d'un sujet d'actualité à l'époque, l'apartheid en Afrique du Sud.

Mais, malheureusement, le théâtre révèle son inefficacité dans la résolution des problèmes réels de la vie car il relève de la pure illusion. C'est du moins ce qui ressort du commentaire désabusé fait à la fin de la pièce par un personnage figurant le rôle d'un spectateur.

> ***UN SPECTATEUR*** *(ironique) : Oui Bayété ! Gloire à toi Chaka, héros de l'illusion. Gloire à toi qui nous a rendu pendant le temps d'un rêve, le fantôme de Chaka, grand Rassembleur et grand Libérateur du peuple zoulou. Merci, comédien-archéologue d'avoir exhumé et animé pendant la représentation le squelette imaginaire du grand chef politique qui s'est sacrifié pour faire de nous des hommes libres. Mais, de grâce, une fois ta comédie terminée, laisse-nous regarder autour de nous ; laisse-nous constater que nous sommes toujours en Afrique du Sud, au Mozambique, en Angola ou encore ailleurs, partout dans le monde, dans les mêmes chaînes, sous les mêmes lois de la ségrégation, de l'exploitation et de la domination d'un homme par un autre homme, d'un groupe d'hommes par un autre groupe d'hommes. Permets-nous de constater que ta victoire sur l'injustice reste là, sur la scène et pendant le temps*

[316] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, p. 31.

de ta comédie ; que ton triomphe de libérateur ne déborde pas la cage où tu as été prisonnier.

(*On joue la comédie,* Acte IV, pp. 106-107.)

A travers cette tirade, le théâtre est convoqué au tribunal de ses premiers juges que sont les spectateurs et ceux-ci en font un procès sans complaisance. Incapable de contribuer à la résolution des problèmes existentiels, le théâtre est considéré comme une illusion dont la seule mission est de remplir une fonction d'espérance. En outre, il demeure « *un art de la pire des ségrégations* »[317] du fait de son inaccessibilité à une grande partie du public africain analphabète et aux moyens limités. Le théâtre, qui veut dénoncer la ségrégation raciale et servir comme une arme de combat pour la liberté, la justice et l'égalité, est ainsi épinglé comme un art ségrégationniste. Le verdict est sans appel : le théâtre restera toujours, même si toutes les langues sont propres à l'expression théâtrale,

le pire des impérialismes si seulement une minorité d'individus disposent du droit de tout prévoir, de tout établir, de tout ordonner, de fixer de façon immuable un texte, des gestes, les moindres détails d'une illusion que l'on impose à un public passif.

(*On joue la comédie,* Acte IV, p. 109.)

En fait, Agbota Zinsou rejette la conception traditionnelle illusionniste et identificatrice du théâtre et propose sa propre vision du jeu théâtral qui doit se construire sur des improvisations et non se bâtir à partir d'un texte figé que des acteurs apprennent par cœur et viennent déclamer sur la scène, devant un public de spectateurs passifs. La scène doit être un espace de libre expression aussi bien pour les acteurs que pour les spectateurs ainsi que l'illustre la pièce elle-même fondée sur des jeux improvisés avec une esthétique participative.

[317] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit., p. 107.

La remise en question de la fonction et de l'efficacité du théâtre dans la résolution des problèmes réels du monde apparaît également en filigrane dans *Concours de circonstances* de José Pliya et se note à travers cette réflexion désillusionnée du personnage du jeune auteur dramatique, Christian :

> ***CHRISTIAN*** *:* […] *c'est d'avoir compris que le théâtre n'est pas la vie, que le théâtre ne sauvera pas l'humanité, qu'il est un égarement, une chimère, que lui aussi est impuissant parce que limité dans le temps de la représentation, c'est de m'être rendu à l'évidence que l'impuissance est totale et éternelle, que j'ai renoncé à toute communion…*
>
> (*Concours de circonstances*, p. 184.)

Il apparaît ainsi que, tout comme Agbota Zinsou, José Pliya souligne aussi l'impuissance et le caractère chimérique du théâtre mais dans le même temps, il réfléchit sur la crise du personnage.

2.2. La crise du personnage

Nous avons rappelé, dans le chapitre premier, la conception classique du statut du personnage dramatique, héritée de la colonisation et qui a marqué le théâtre négro-africain francophone jusqu'après les indépendances des années 1960. Nous avons, dans ce cadre, souligné que dans l'esthétique théâtrale classique, les rapports entre le comédien et le personnage (et entre les acteurs et le public) sont ceux de l'identification à la vie réelle.

José Pliya et, dans une moindre mesure, Agbota Zinsou remettent en cause ces rapports traditionnels entre le dramaturge et ses personnages, entre le comédien et le personnage qu'il incarne.

Ce rejet se traduit dans *Konda le Roquet* de José Pliya par le refus du comédien Konda de jouer et d'incarner son rôle. Ce refus découle du profond malaise ressenti par le vieil acteur qui ne supporte plus ni la relation ambiguë qu'il entretient avec Kondo, le personnage dramatique qu'il incarne, ni la

présence encombrante de ce dernier qui finit par masquer son identité. De la même manière, le personnage de Chaka dans *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota Zinsou exprime les souffrances du comédien acteur, soumis non seulement aux caprices du public dont il porte sur le dos, le temps d'une représentation théâtrale, « *la lourde charge des craintes, des faiblesses et des monstruosités* » mais encore aux caprices d'un « *individu nommé auteur*. »[318]

Dans la pièce de José Pliya, le drame de Konda réside dans le postulat que l'acteur, en incarnant son personnage, s'oublie derrière son rôle et perd son identité en raison du fait que paradoxalement,

> *l'incarnation du personnage dans l'acteur entraîne une désincarnation de l'acteur dans le personnage ; le corps du premier, dans la mesure où il prête la réalité au second, se déréalise en perdant ses qualifications propres*[319].

En d'autres termes, le comédien s'absente de lui-même en prêtant son corps au personnage. Et, c'est cette désintégration du comédien dans le personnage que refuse Konda pour qui, « *l'interprétation parfaite n'existe pas* », car toute sa vie durant, il a cherché en vain « *l'âme de Kondo à travers son discours*. »[320] Le comédien ne pouvant ressentir réellement les souffrances de son personnage ne peut s'identifier à lui, constate-t-il.

Concours de circonstances et, dans une moindre mesure *Konda le Roquet*, pose la problématique des rapports entre le créateur et ses personnages. De façon générale, dans l'acte de création littéraire, l'auteur est considéré comme un dieu qui donne vie aux personnages. Ce titre lui confère le pouvoir et le droit de dessiner leur trajectoire et de décider de leur destin, en les manipulant à sa guise. Mais cette vision de la création artistique est bouleversée dans la pièce où les personnages fictionnels créés par Christian, jeune auteur dramatique, se

[318] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, p. 105.
[319] Robert Abirached, op. cit. p. 71.
[320] José Pliya, *Konda le Roquet*, pp. 98-99.

matérialisent, se libèrent de son emprise et revendiquent une existence autonome.

En outre, ces personnages contestent leur statut factice et veulent être élevés au rang et à la dignité de « Vrais personnages » car, les personnages factices, « *parce qu'ils ont une carte d'identité, sont les plus exposés à la souillure de l'interprétation* ».[321] Ils sont « *violés par le comédien* »[322]. En termes clairs, il est plus simple de trouver des acteurs pour incarner ce type de rôles ainsi que le laisse transparaître la tirade de La Femme :

> ***LA FEMME*** *:* [...] *C'est tellement commode pour ces cabots de lire : "Le pasteur s'appellera Jean... Jean Trucmuch, il sera grand d'1m90, corpulent et chauve comme un coco ; il aura cinquante ans bien affirmés et parlera avec componction ; son visage aux traits burinés exprimera la mansuétude, etc..."*
> [...] *Fier de sa clairvoyance, le dramaturge ignore qu'il vient d'entériner les termes de la malédiction. Les personnages trop écrits sont ainsi voués à être éternellement violentés par des inconnus qui, non contents de leur forfait, vont s'employer à travestir les quelques vrais sentiments de leurs victimes ayant échappé à la perspicacité de l'auteur. Ils appellent ça : "Travailler le personnage"... Torturer serait plus juste... les criminels ! (un temps) Par cette damnation, les personnages factices brûlent dans l'éternité factice.*
>
> (*Concours de circonstances,* pp. 158-159.)

Au contraire, les « vrais personnages », désincarnés, aux contours indéfinis, purement imaginaires et issus de drames hermétiques, échappent à ce sort et existent par eux-mêmes. Il ressort du discours de La Femme que pour accéder à une existence vraie, deux options s'offrent à ce type de personnages. La première tient au caractère hermétique de la pièce qui rend difficile toute représentation ou interprétation. Reléguée au fond d'un tiroir, elle offre aux personnages la chance de couler « *une vie heureuse car jamais ils ne seront*

[321] José Pliya, *Concours de circonstances*, p. 158.
[322] José Pliya, Ibidem.

joués ».[323] Mais ce choix recèle un danger lié au « *dépoussiérage*, (à) *la redécouverte,* (au) *chef-d'œuvre méconnu que les générations futures ressuscitent !* »[324]. La pièce acquiert alors une signification, « *devient interprétable et est interprétée* »[325] et fait courir aux vrais personnages le risque d'être « *précipités dans la géhenne de l'éternité factice* »[326]. La seconde option consiste pour eux, d'une part, à se battre pour demeurer purement imaginaires, d'autre part, à rechercher la mort qui leur ouvre la porte de l'éternité vraie à laquelle ils aspirent. Mais pour la gagner, un seul moyen s'avère nécessaire :

> *Triompher dans un concours international où, à coup sûr, la pièce sera adulée, montée et jouée !*
> *Lorsqu'un comédien joue un personnage factice, il le confine un peu plus dans l'éternité factice. Lorsqu'il joue un personnage vrai, il lui donne instantanément la mort et le fait accéder à l'éternité, la vraie !*
>
> (*Concours de circonstances*, p. 160.)

José Pliya montre en définitive qu'entre le créateur et ses personnages, il y a une liberté totale au nom de laquelle le jeu théâtral ne peut correspondre à l'intention de l'auteur. En outre, le dramaturge présente une vision du personnage libéré des conventions théâtrales qui le réduisent au statut d'être factice et qui posent comme condition à son existence, son interprétation sur la scène par un comédien, le temps de la durée d'un acte théâtral. En plus de cette vision du personnage, José Pliya s'intéresse au statut du comédien et à son langage.

[323] José Pliya, *Concours de circonstances*, p. 159.
[324] José Pliya, Idem, p. 159.
[325] José Pliya, Ibidem.
[326] José Pliya, Ibidem.

2.3. Les rapports entre le personnage et le comédien dans le langage dramatique

Le « langage théâtral ou dramatique » est une notion polyphonique qui regroupe un ensemble de signes verbaux et para-verbaux concourant à produire du sens au théâtre. D. Lemahieu le définit comme un :

> *système d'expression, de communication et de signification de tout ce qui n'obéit pas à la seule manifestation par la parole, le monologue ou le dialogue […] le langage dramatique est la composition du texte, de sa régie, complétée et écrite par la projection créatrice du spectateur, décrypteur de l'art du théâtre, dès qu'il se prête au jeu raffiné du décodage des signes déployés sur la scène.*[327]

Au nombre de ces signes, figure, à l'intérieur du texte théâtral, le discours des personnages, parole agissante basée sur l'efficacité[328]. C'est cette parole du personnage que nous considérons ici lorsque nous employons le terme de langage dramatique.

Dans *Konda le Roquet* et *Concours de circonstances*, José Pliya recourt prioritairement au langage verbal. A travers les deux pièces, l'auteur s'interroge sur la nature du langage théâtral. Ce langage doit-il être conventionnel, classique ou libre ?

La question est posée à travers la révolte et la contestation de Konda le Roquet[329] dont l'appellation entière induit l'opposition entre père et fils contenue dans le complexe d'Œdipe. Ce complexe se manifeste dans la pièce par le parricide symbolique commis par le jeune dramaturge qui tente de s'affranchir

---

[327] D. Lemahieu « Le langage dramatique » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1995, pp.522-523.

[328] La notion de l'efficacité dramatique renvoie à l'effet que la pièce théâtrale produit sur le spectateur. Et c'est cette efficacité que vise tout théâtre.

[329] Selon le *Nouveau Petit Robert de la langue française*, le terme roquet désigne au sens premier un « petit chien hargneux qui aboie pour un rien ». Au sens figuré, il désigne « *un individu hargneux mais peu redoutable* ». Par extension, nous pouvons dire que le terme désigne une personne hargneuse, révoltée contre l'ordre établi. Ici la révolte de Konda s'exprime contre l'institution théâtrale classique.

de la tutelle du père, également écrivain et dramaturge de renom qui a écrit des pièces à succès de facture classique.

Mais cette tentative d'affranchissement de la tutelle paternelle dévoile le projet esthétique de José Pliya qui est le refus de se conformer aux normes du théâtre classique. Ainsi, Konda, révolté contre l'institution théâtrale classique, critique-t-il l'hypocrisie du jeu dramatique en exprimant les souffrances du comédien conventionnel. Il remplace alors le discours de Kondo par le sien propre, transgressant, de ce fait, les règles de la représentation classique.

La réponse apportée par le dramaturge à la question du statut du langage est que le comédien a la liberté de parler en son nom, d'exprimer ses propres sentiments et non ceux d'un quelconque personnage, autrement, il perd son identité. « Roi de la scène », tel doit être, selon la vision de José Pliya, le statut du comédien invité « *à jeter les conventions aux orties* »[330] et à s'approprier la liberté d'allure, de pensée et de sentiments. Autrement dit, dans la mesure où le personnage ne peut exister sans lui, l'acteur a le pouvoir et le droit de gouverner toute la représentation théâtrale en interprétant son personnage de l'extérieur au lieu de s'immerger dans son rôle et de se laisser submerger. Kondo perd alors sa matérialité dès lors que Konda refuse de prononcer son discours. L'acteur ainsi libéré des chaînes de l'identification, se démarque de son personnage qu'il montre à distance et se distancie par la même occasion du public en détruisant l'effet de la catharsis cher à Aristote.

Le langage dramatique ainsi que les rapports entre le comédien et le personnage ne peuvent trouver leur lieu d'expression et de cristallisation que sur une scène, lorsque le metteur en scène se saisit du texte théâtral pour le faire représenter devant un public-spectateur. C'est pourquoi, José Pliya expose également sa vision de la création scénique.

[330] L'expression est empruntée à Robert Abirached, op. cit. p. 132.

2.4. La remise en cause de la création scénique illusionniste

José Pliya reconnaît le rôle central du metteur en scène dans la réalisation de l'acte théâtral en convoquant dans son drame *Konda le Roquet*, le personnage de Stella, metteur en scène de la pièce *Kondo le Requin* de Jean Pliya, mais il fait saborder son travail par le comédien révolté Konda. Ce dernier remet en question la mise en scène illusionniste fondée sur l'utilisation d'artifices théâtraux concourant à créer l'illusion et l'identification chez le spectateur. Il reproche à Stella de vouloir « *enrober plastiquement l'œuvre écrite et en régler le jeu* »[331] c'est-à-dire, en modeler la forme grâce à des artifices sans effet dramatique apparent. En outre, Konda conteste la pratique scénique classique qui privilégie le texte et considère la représentation comme l'expression et la réécriture sur scène de l'œuvre littéraire et qui impose au metteur en scène de « *"traduire dans une autre langue" un texte auquel son premier devoir serait de rester fidèle* »[332].

En réalité, ce que prône José Pliya à travers cette prise de position de son personnage, c'est une écriture scénique qui révèle les non-dits du texte théâtral et accorde une liberté d'interprétation au metteur en scène et/ou scénographe, sans l'intrusion de l'auteur du texte à représenter. Car « *l'essentiel ne peut être écrit et le plus beau échappe à la parole et demeure rêve*. »[333]

La création scénique idéale est donc celle qui restitue à l'œuvre de l'auteur, « *cet essentiel égaré dans le sentier du rêve au manuscrit* »[334] et révèle l'implicite du discours, « troué » par nature, selon la formule d'Anne Ubersfeld.

Pour réussir ce pari, le metteur en scène doit exploiter tous les éléments ou signes porteurs de signification et contribuant à la communication théâtrale.

[331] José Pliya, *Konda le Roquet*, p. 81.
[332] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Edition Belin, 1996, p. 13.
[333] José Pliya, Ibidem.
[334] José Pliya, Ibidem.

Par exemple, les objets théâtraux tels que la « *récade,* (le) *talus,* (les) *bouts de bois*, (le) *vent*… »[335], tout doit devenir sujets dramatiques. C'est seulement ainsi que le mystère des personnages et des choses inanimées se révèle et que la véritable magie s'opère, la salle étant par-là même emmenée « *aux parvis de l'éternité* ».[336] En d'autres termes, dans cet idéal scénique, le discours seul ne fait plus sens mais devient juste un élément de la représentation même si « *le théâtre est le lieu même de la parole* »[337]. L'imagination créatrice du metteur en scène, du scénographe et/ou du régisseur occupe une place privilégiée dans cet idéal, avec l'exploitation des différents systèmes de signes, notamment le décor, la lumière, l'image, le son, la gestuelle..., pour produire le spectacle.

José Pliya présente ainsi, dans sa première publication, sa conception de l'esthétique théâtrale. Cette vision le rapproche de Sénouvo Agbota Zinsou qui prône également un théâtre libre, moins tributaire du texte et fondé sur l'improvisation ; une mise en scène qui exploite tous les langages artistiques.

On distingue ainsi dans la création dramatique d'Agbota Zinsou, plusieurs types de langages qui prennent trois formes distinctes : le langage verbal, le langage acoustique et le langage gestuel. Le langage verbal intègre non seulement le discours prononcé par les acteurs mais aussi les chansons. Le langage acoustique concerne essentiellement la musique tandis que le langage gestuel se compose des mimes ou mimiques, des danses et des costumes. Ces différents signes – parole, musique, chants, danses, expressions corporelles et mimes –caractéristiques des arts de spectacle africains, sont associés et mis en œuvre dans les pièces pour offrir au public-spectateur un spectacle identitaire total. Dans *On joue la comédie,* ce sont également des scènes mimées, chantées et dansées que l'on recense comme l'indiquent les didascalies suivantes :

[335] José Pliya, *Konda le Roquet*, p. 81.
[336] José Pliya, Idem, p. 82.
[337] José Pliya, Idem, cit., p. 87.

Entre un groupe de danseurs et de danseuses en jupettes de raphia, grelots aux chevilles, coiffure de plumes multicolores ; les hommes ont le torse décoré de dessins représentant des totems ; les femmes laissent leur poitrine nue, sous des colliers de perles.
Les projecteurs jouent de différentes couleurs.
***La danse** dure jusqu'au moment où deux policiers sortis du parterre montent sur la scène et sifflent pour arrêter le jeu ;*

*Tous les comédiens **chantent**, prenant l'air des "primitifs" de certains romans et films policiers ;*

*Un des comédiens va rythmer le sermon **au tam-tam**, tandis qu'un autre va parodier **la mimique** du prédicateur*

*Il sort **en secouant** la tête sans cesse, pour marquer son indignation, etc.*

(*On joue la comédie*, Prologue, pp. 14-15, 19-20, 24 et 29.)

Non seulement ces didascalies informent sur l'exploitation par le dramaturge des divers langages ci-dessus évoqués, mais elles intègrent aussi dans la pièce des éléments de spectacle vivant qui rompent avec la mise en scène traditionnelle classique, caractérisée par la scène à l'italienne et par une scission entre la salle et le public. Agbota Zinsou tente de rejeter cette écriture scénique en présentant dans certaines de ses pièces des éléments de mise en scène qui suppriment cette séparation, cette distance entre le public et les acteurs de la scène, ceux-ci se retrouvant dans un espace euphorique et convivial. Il en est ainsi dans *La tortue qui chante* où le dramaturge exploite la disposition en cercle propre aux spectacles traditionnels africains, comme l'indique dans le Tableau XII la didascalie qui présente « *la foule formant **un cercle** sur la place publique* »[338], poussant des cris, riant, applaudissant et prenant de fait une part active au drame.

En dehors de cette participation active du public dans le déroulement du spectacle à travers les cris, rires, acclamations, chants et danses, Agbota Zinsou

[338] Sénouvo Agbota Zinsou, *La tortue qui chante*, Tableau XII, p. 35.

intègre dans *On joue la comédie*, comme cela a été souligné dans le deuxième chapitre, le rôle du spectateur et fait de ce dernier un protagoniste à part entière du spectacle auquel il n'assistait jusque-là que comme témoin muet et passif, conformément à l'esthétique classique.

L'intégration du spectateur en tant qu'acteur du drame, ainsi que les chants et danses du public qui investit l'espace scénique, permettent au dramaturge de créer une dramaturgie participative qui rappelle le théâtre d'intervention sociale ou théâtre pour le développement – théâtre-forum et théâtre-débats –, expérimenté au Burkina Faso depuis les années 80 et dont l'esthétique est centrée, entre autres, sur la reprise séquentielle de la pièce jouée par le public. Ce dernier se trouve alors investi d'un rôle de réflexion critique sur la représentation dramatique à laquelle il peut proposer le dénouement qui lui semble plus adapté ou plus logique.

La vision de l'esthétique théâtrale proposée par les deux dramaturges se concrétise par le rejet des lois et conventions dramatiques et trouve son champ d'application dans leurs créations ultérieures.

3. Le rejet des lois et conventions dramatiques

Ce rejet renvoie, dans le cadre de ce travail, à la remise en question de la structuration classique de l'action et à sa subversion, au dérèglement de l'espace-temps ainsi qu'à la rupture dans les autres catégories dramatiques que sont le personnage et le héros.

3.1. Les ruptures structurelles et la subversion de l'action dramatique

Dans l'esthétique classique qui marque le théâtre de type colonial en Afrique francophone, une pièce de théâtre s'organise en actes et scènes délimités par les entrées et sorties des personnages. Parfois, elle se structure en tableaux

qui suggèrent un changement de décor et confèrent une sorte d'autonomie à chaque unité formant un tout indépendant de ce qui précède et de ce qui suit. Ce découpage donne à la structure interne un dynamisme et fait évoluer l'action de façon linéaire, d'un début vers une fin, avec un schéma d'intrigue spécifique : exposition, nœud dramatique, dénouement.

Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya s'écartent de cette convention commune à la plupart des pièces négro-africaines francophones de la première décennie des indépendances en créant des pièces qui présentent soit une structuration particulière comme l'imbrication de plusieurs pièces les unes dans les autres, soit une structuration numérique doublée d'une subversion de l'action dramatique ou encore des pièces monolithiques.

Quand on prend le cas de la pièce *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota Zinsou, l'analyse révèle que, bien que structurée en quatre actes précédés d'un long prologue, elle présente une structure interne particulière bouleversant la tradition de la création dramatique africaine de l'époque. La pièce, organisée en quatre moments, s'ouvre, comme dans la plupart des pièces antiques grecques, par un prologue qui s'étend sur plus d'une vingtaine de pages (du début de la pièce à la page 11 jusqu'à la page 35). Dans ce prologue d'un genre particulier, qui constitue déjà en lui-même un jeu théâtral, un présentateur expose aux spectateurs la pièce à jouer : une pièce historique qui relève à la fois de la réalité, de la fiction dramatique empreinte de surnaturel et laisse le soin aux spectateurs d'établir les frontières qui s'imposent. Après le prologue, commence la pièce « improvisée » en quatre actes et intitulée « Chaka le messie », et dans laquelle N'Koulou-N'Koulou, le Dieu des Zoulous, confie à Chaka la mission de libérer son peuple de la domination de la race blanche.

Dans le quatrième et dernier acte de cette pièce, Chaka, sur le point d'être exécuté, formule, en guise de dernière volonté, le vœu de jouer une comédie avant d'aller rejoindre l'Eternel. Il improvise un jeu intitulé « Le président de la

République », qui fait intervenir de nouveaux personnages : trois femmes journalistes, huit femmes squelettiques (des serveuses) et Chaka lui-même. Dans ce nouveau jeu improvisé, le président de la République des Gorilles anime une conférence de presse pour dénoncer, de façon allégorique, la colonisation, l'action missionnaire et la ségrégation raciale. Après la double improvisation collective « Chaka le messie » et « Le président de la République », la pièce *On joue la comédie* elle-même se poursuit par des commentaires sur le jeu théâtral en une séance interactive entre Chaka et un spectateur qui fait le procès du théâtre.

La structure de la pièce ainsi présentée révèle non plus une seule action qui évolue d'un début vers une fin mais l'existence de plusieurs pièces imbriquées les unes dans les autres et de plusieurs actions qui se succèdent.

De même, *Le Club*, bien que subdivisée de façon classique en tableaux et introduite par un prologue, juxtapose deux pièces : un conte traditionnel et un drame moderne, tous deux reliés par des passages narratifs pris en charge par un personnage-présentateur-conteur. Le conte traditionnel, présenté dans le prologue, est l'histoire des mésaventures de la belle et orgueilleuse Malonnui séduite par un monstre qui l'emmène au pays des montres. Ce conte est une allégorie du drame moderne au centre duquel se trouve la belle et orgueilleuse Akpénè, entraînée à son corps défendant par son amie Afiwa, figure du monstre du conte dans le Club, concrétisation du pays des monstres. L'occurrence des deux fables est assurée par le présentateur-conteur qui narre les faits en laissant intervenir régulièrement les acteurs eux-mêmes pour jouer ou mimer certaines scènes.

Tout en présentant une subdivision en un acte et cinq scènes, *Konda le Roquet* de José Pliya est dotée d'une structure complexe. Elle s'ouvre sur la voix de l'Annoncier qui fonctionne ici comme le prologue dans le théâtre antique grec. Mais au lieu de présenter les personnages comme le fait généralement le

prologue, l'Annoncier résume la pièce *Kondo le Requin* de Jean Pliya jusqu'à l'épisode de la cinquième scène de l'acte III où Gbêhanzin s'apprête à prononcer son discours d'adieu. A ce moment précis, l'auteur de *Konda le Roquet* entre en scène et le reste de la pièce se déroule dans une succession des personnages et des acteurs des deux pièces *Kondo le Requin* et *Konda le Roquet*, offrant ainsi la structure de deux pièces imbriquées l'une dans l'autre, dont la seconde est centrée sur le refus de l'action dramatique porté par son personnage principal qui ne veut pas jouer jusqu'au bout le personnage principal de la première.

Monsieur, Blanchette et le Loup, fragmentée en treize scènes, présente une structure interne répétitive et cyclique qui donne l'impression d'un éternel recommencement. Monsieur, éleveur de chèvres, se les fait dévorer par le Loup en dépit de toutes les précautions qu'il prend pour les garder, y compris Blanchette, la plus précieuse. A la fin de la pièce, alors que Blanchette vient de se faire dévorer, le Loup décide de quitter la contrée, mais il est aussitôt remplacé par le Renard, dévoreur de poulets. Dans le même temps, Monsieur se reconvertit en éleveur de volailles qui disparaissent déjà. On se retrouve ainsi dans un cercle vicieux où la même action recommence éternellement. Ce recommencement ou piétinement de l'action est également traduite par la reprise des mêmes échanges verbaux banals de civilités entre Monsieur et Le Loup, puis entre Monsieur et Renard. Cette construction cyclique de l'action véhicule l'idée de l'absurdité de la vie qui se présente comme un éternel recommencement.

Si ces pièces d'Agbota Zinsou et de José Pliya arborent ainsi une même structure cyclique, d'emboîtement ou de juxtaposition qui déjoue l'attente du lecteur/spectateur, brise la continuité de l'action, la démultiplie ou la détraque, les autres pièces de José Pliya, en particulier, offrent un découpage chiffré ou alors elles présentent une structure compacte, monolithique, sans subdivision aucune.

Les pièces *Nègrerrances, Les Effracteurs* et *Quêtes* sont ainsi structurées en chiffres. *Nègrerrances*, numérotée de I à III, s'ouvre par la déclamation d'un extrait de texte poétique « L'automne déjà » d'Arthur Rimbaud et présente, dans son organisation interne, une structure en boucle avec l'image d'un cercle qui tourne indéfiniment puisque la fin de la pièce ressemble étrangement au début : l'ange balayeur s'envole comme il a atterri et Nicolas, resté seul dans l'Impasse des Illuminations, ne semble pas avoir trouvé les réponses qu'il est venu chercher à ses interrogations. L'intrigue n'est donc pas résolue, au contraire, on a le sentiment que le personnage n'est qu'au début de sa quête.

Quant à la pièce *Les Effracteurs,* numérotée de 1 à 15, elle s'ouvre et se ferme par une chanson sur les Effracteurs.

> *Ils sortent la nuit quand vous dormez*
> *pénètrent chez vous par effraction*
> *ils violent votre intimité.*
> *Mais n'ayez crainte : ils n'emportent rien,*
> *ou pas grand-chose…*
> *Car si un jour vous avez l'étrange sensation*
> *qu'il vous manque un souvenir heureux,*
> *un parfum ou une émotion,*
> *c'est qu'ils sont passés chez vous,*
> *les effracteurs…*
>
> (*Les Effracteurs*, pp. 17, 28 et 61.)

Cette chanson, qui revient comme un refrain rythmique à l'intérieur de la pièce, est une métaphore évoquant le sujet de cette « bouffonnerie criminelle » à laquelle elle confère une structure interne répétitive et circulaire, le numéro 15 (p.61) de la pièce étant constitué d'une reprise intégrale de la chanson du début par deux voix (off) d'enfants, une fille de dix ans et un garçon de douze ans. De plus, la fable est reprise sur trois différents niveaux : elle est d'abord évoquée dans la chanson citée ci-dessus, ensuite nous avons la pièce *Les Effracteurs* elle-même, puis enfin, à l'intérieur de celle-ci, se trouve évoquée une autre pièce comique portant le même titre (*Les Effracteurs)*. Parallèlement à cette action des

effracteurs, portée par Bonie et Clive, nous avons une autre juxtaposée, celle des cambrioleurs professionnels et tueurs à gages, Léo et Nico, engagés pour assassiner la maîtresse de maison en simulant un cambriolage. Ces deux actions finissent par s'entrecroiser pour conduire à la tragédie dans laquelle, Clive et Bonie, les effracteurs, meurent dans les mêmes circonstances que le couple propriétaire de la demeure dont ils sont venus dérober les émotions.

Numérotée de 1 à 16, *Quêtes* présente la structure de plusieurs fables entrelacées dont la trame se tisse autour de la recherche du conjoint légitime qui en constitue le point ténu de croisement. Les différentes histoires disjointes sont construites autour de trois couples de personnages que sont Le Mari (cocu) et l'Amant, La Femme (légitime) et La Maîtresse, L'Epoux et l'Epouse (infidèles) qui interviennent respectivement aux numéros 1, 4, 7, 9, 11 et 14 ; 2, 5, 8,10, 12 et 15 et enfin 13. La pièce s'ouvre au numéro 1 à la page 9 par la réplique accusatrice du Mari en quête de son épouse volage : « *Vous. C'est vous qui me l'avez prise…* ». Le dialogue qui s'engage alors entre les deux protagonistes (Le Mari et l'Amant) est interrompu au numéro 2 à la page 15 par l'interrogation formulée par La Femme en direction de la Maîtresse : « *Où est-il ?* ». Ces dialogues sont suspendus d'abord au numéro 3 (pages 17-18) et ensuite au numéro 6 (pp. 31-32.) par deux monologues, respectivement de l'Epouse et de l'Epoux, qui reprennent, sur un plan allégorique, le sujet centré sur la quête du conjoint légitime. L'action reprend son cours normal à la page 33 au numéro 7 et va se poursuivre suivant ce schéma alternatif par entrelacs jusqu'au numéro 13 (pp. 61-63) où L'Epoux et L'Epouse infidèles, enfuis de la demeure de la Maîtresse et de l'Amant, se rencontrent pour échanger sur leur désir de retrouver, chacun, son partenaire légitime et la chaleur du foyer conjugal. Cet échange est suivi par une nouvelle alternance du dialogue entre les couples de personnages (L'Amant et Le Mari, La Femme et la Maîtresse) aux numéros 14 et 15 avant la rencontre de tous les protagonistes au numéro 16 (pp.73-76), dans une sorte de tableau final, au dénouement de la pièce.

Au total, cette segmentation numérique, qui n'exclut pas une analogie avec Daniel Besnehard[339], – qui donne systématiquement un chiffre aux tableaux de ses pièces – confère aux pièces une apparente progression de l'action puisque les chiffres évoluent de I à III, de 1 à 15 ou de 1 à 16. Mais en réalité, elle brise la continuité de la fable, tout particulièrement dans *Quêtes* où l'action se présente en fragments discontinus sans unicité et sans cohérence interne.

Le Complexe de Thénardier et *Pudeur*, pièces monolithiques, sans découpage scénique, bouleversent également le schéma d'intrigue classique, exposition, nœud dramatique et dénouement puisqu'elles font l'impasse sur l'évolution linéaire de la fable.

Curieusement, *Le Complexe de Thénardier* s'ouvre par un épilogue au lieu d'un prologue classique. Cet épilogue est présenté sous la forme d'une tirade dans laquelle le personnage de Vido s'adresse à « Madame », étendue au sol, morte ou endormie, et indique que le drame est consommé bien avant le lever du rideau. Le reste de la pièce se déroule dans une analepse où les deux personnages s'affrontent à cause des velléités de départ de Vido. La didascalie finale « *Elle meurt* » confirme l'idée que l'histoire commence par la fin et que Vido s'adresse, en fait, dans "l'épilogue d'ouverture", au corps inerte et refroidi de La Mère.

Si *Le Complexe de Thénardier* commence à la fin de l'histoire, *Pudeur*, quant à elle, s'ouvre au beau milieu de l'intrigue et le reste de l'histoire se déroule également dans une analepse après cette didascalie temporelle à la page 82 : « *Quelques heures plus tôt* ». La première réplique de la pièce, prononcée par le personnage de Rocco[340], commence par la locution adverbiale familière « *Et puis* » dont la fonction grammaticale est de coordonner deux éléments syntaxiques dont le premier est absent de cette réplique. Il s'agit d'un procédé *in*

[339] Daniel Besnehard, dramaturge français, auteur d'une quinzaine de pièces, numérote systématiquement les tableaux de certaines de ses pièces notamment, *Malastrana* suivi de *Neige et sables* suivi de *Arromanches* publiées aux Editions Théâtrales à Paris en 1986, 96 p.

[340] *« Et puis vous, vous qui n'avez pas su voir combien j'étais mal à l'aise... »*, *Pudeur*, p. 69.

media res qui révèle que le dialogue et l'action ont déjà commencé bien avant le lever du rideau. Le spectateur ou le lecteur, dérouté, saisit alors à la volée un discours déjà entamé sur un sujet dont il n'a aucune connaissance préalable. La fin logique de la pièce se situe également au beau milieu des échanges verbaux aux pages 80-81 avec la longue tirade de Yann, le tenancier du club échangiste, juste avant la didascalie temporelle :

> ***YANN :*** *Il suffit. Partez. Partez tous maintenant. Je ferme. Je ne veux pas d'histoire. La boîte ferme. Sortez. Je vais nettoyer le verre brisé, les tessons de bouteille et puis le sang. Je vais ouvrir aussi pour l'air et la lumière. Puis j'éteindrai et ce sera terminé. Cette soirée n'a jamais existé. Je vous avais prévenus. Elle n'a pas eu lieu. Elle ne s'est jamais passée, voilà tout. C'est ce que je dirai. […] Ce soir, je perds beaucoup, non pas de l'argent – ça, je n'en perds jamais – mais des illusions, des certitudes et toutes ces années d'efforts pour faire du désir une pure valeur marchande. C'est du gâchis. Partez maintenant. Rentrez chez vous. Il ne s'est rien passé. Il ne s'est rien passé. Et n'oubliez pas : nous ne nous connaissons pas. En tout cas, moi, je ne vous connais pas. C'est ce que je dirai.*
>
> (*Pudeur*, pp. 80-81.)

C'est après cette intervention du personnage, qui montre l'intention de nier l'action accomplie, que le spectateur ou lecteur est replongé dans l'actualité du drame à la suite de la didascalie temporelle relevée ci-dessus. A la fin, la tension chute mais le conflit n'est pas résolu, Ovidie n'ayant pas retrouvé le désir et l'amour de Rocco, son époux.

On s'aperçoit que ce procédé, qui place la fin de la pièce au beau milieu du texte, crée une rupture dans le cours normal de l'intrigue et induit une fragmentation de la fable. Ce qui oblige le lecteur/spectateur à rechercher les débris épars pour construire lui-même l'histoire dont la linéarité est ainsi brisée.

Tout comme ces deux pièces, *Le masque de Sika, Concours de circonstances*, *Cannibales*, *Nous étions assis sur le rivage du monde* et *Mon petit Poucet* sont des pièces monolithiques, compactes, sans aucun découpage

scénique. Cette présentation rappelle étrangement *Les Bonnes*[341] de Jean Genet ou *L'Impromptu de l'Alma*[342] d'Eugène Ionesco et dénote une sorte de piétinement de l'action.

On se rend ainsi compte que l'action annoncée dans *Le masque de Sika*, notamment la célébration des retrouvailles des trois amis d'enfance, Pancracio, Felipe et Prudencio, vingt ans après leur séparation, n'est pas accomplie.

L'absence d'une dynamique de l'action s'observe également dans *Cannibales* où l'élément déclencheur du drame, la disparition de l'enfant, n'est qu'un leurre car, au fil des échanges, on découvre que l'enfant disparu n'a même jamais existé. Les trois personnages féminins, au lieu de se mettre en mouvement pour rechercher cet enfant supposé disparu, restent figés dans le dialogue autour de cette disparition. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que les « cannibales » s'animent et annoncent leur intention de vampiriser des enfants. L'action du drame, implicite dans le titre de la pièce, ne semble donc se réaliser qu'à la fin, à travers la périphrase verbale performative « *Allons chasser des enfants.* »[343]

Un échec de l'action caractérise autant la pièce *Nous étions assis sur le rivage du monde* où la Femme, revenue sur la plage de son enfance, est confrontée au refus obstiné de l'Homme qui l'empêche d'accéder au Rivage du monde. L'hostilité que lui oppose son antagoniste ne favorise pas l'accomplissement des rites du retour et de réconciliation avec sa terre natale.

Mon petit Poucet présente une structure très complexe d'entrelacs. José Pliya y juxtapose en effet le conte traditionnel du *Petit Poucet* de Charles Perrault et un drame moderne sur la culpabilité, la quête du fils par le père, la déconstruction de la figure paternelle et le chaos du monde. Il intègre à ce conte,

[341] Jean Genet, *Les Bonnes*, Paris, L'Arbalète, 1958, 113 p.
[342] Eugène Ionesco, *Les chaises* suivi de *L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*, Paris, Gallimard, 1954 et 1958, 178 p. *L'Impromptu de l'Alma* a été représentée pour la première fois au Studio des Champs-Elysées, le 20 février 1956.
[343] José Pliya, *Cannibales*, p. 59.

un extrait de la nouvelle *L'arbre fétiche*[344] de Jean Pliya si bien que la pièce se présente comme un entrelacement de plusieurs récits assurés par différentes instances narratives qui se relayent dans une sorte de construction en écho.

Certaines pièces de José Pliya présentent une structure architecturale discontinue par fragments titrés. C'est le cas par exemple d'*Une famille ordinaire* structurée par des références spatio-temporelles : « *Hambourg, septembre 1939* », « *Hambourg, mai 1941* », « *Hambourg, novembre 1943* », « *Hambourg, août 1944* », et « *Hambourg, nuit du 7 au 8 mai 1945* ».

Cette structuration, qui contient en même temps des indications scéniques sur le cadre et le moment de l'action, la segmente en différentes parties introduites et reliées entre elles par la voix du prologue et de l'épilogue, celle de Véra, fille de Julius et de Dörra. Cette voix fait le récit des événements vécus par la famille Abraham, vingt ans plus tôt. L'histoire se déroule en réalité dans la mémoire de ce personnage, absent au moment des faits, qui nous projette ses souvenirs d'enfance comme sur un écran de cinéma en les commentant, dans une sorte d'analepse. Le spectateur reçoit donc les images à travers le prisme de Véra, la narratrice.

La même construction de l'action se retrouve dans *La Sœur de Zarathoustra*, structurée en deux grandes parties dont la première : « Les colonies, 1886-1890 » est subdivisée en six scènes tandis que la seconde, « l'Allemagne, 1890-1900 », compte neuf scènes. Chaque grande subdivision renvoie à une spatialité et à une temporalité différentes tandis que chaque scène comporte un titre précis révélateur de ses enjeux.

Sans didascalie apparente, *Parabole* présente une structuration en versets bibliques qui ouvrent chaque séquence et fonctionnent comme des épigraphes. Celles-ci annoncent le contenu sémantique ainsi que le ton de chaque fragment

[344] Jean Pliya, *L'arbre fétiche*, Yaoundé, Editions CLE, 1971, 90 p.

de l'action. Elles donnent également des indications sur le genre de la pièce qui apparaît comme un drame liturgique.

En définitive, le bouleversement du schéma d'intrigue déroute le lecteur/ spectateur et l'oblige à tenir un rôle actif, celui de reconstituer lui-même la situation et la fable éparpillées à l'intérieur du discours des personnages et qu'il est obligé de découvrir également en l'absence d'une exposition qui les lui présente. Il est invité, par-dessus tout, à construire le sens et la cohérence du message. En outre, ces divers découpages révèlent une fragmentation délibérée du discours théâtral, inscrivant l'action dans une discontinuité, comme l'indique Michel Pruner dans son livre sur *L'analyse du texte de théâtre*[345].

Contrairement à la division classique en actes et scènes qui inscrit l'action dans une linéarité exprimée par une construction chronologique, cette structuration laisse apparaître un refus de se conformer « *à une logique et à un ordre qui refuse le hasard* »[346] et offre une vision du monde déconstruit. Une déconstruction du monde qui se traduit également par le dérèglement de l'espace et du temps dramatiques.

3.2. Le dérèglement de l'espace et du temps

Dans le théâtre conventionnel, au même titre que le personnage, l'espace et le temps sont « *deux éléments historiquement fondateurs de la représentation théâtrale qui se déroule toujours " ici et maintenant*" (espace et temps de la représentation) *pour parler le plus souvent d'un "ailleurs, autrefois"* (espace et temps de la fiction) »[347]. Effectivement, la représentation d'une pièce théâtrale se déroule toujours dans un espace concret et circonscrit à un lieu. Elle s'inscrit dans une durée déterminée pour montrer une action fictive se déroulant également dans le temps et l'espace. C'est ce temps et cet espace dramatiques

[345] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, 127 p.
[346]Michel Pruner, Idem, p.41.
[347] Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 82.

fictifs, différents de la durée et de l'espace possible de représentation scénique qui nous intéressent ici.

Les indications sur ces deux instances dramatiques se révèlent à travers les didascalies ou le discours des personnages et permettent de situer la fable et d'en saisir la dynamique. Or, dans les pièces d'Agbota Zinsou et de José Pliya, le temps et l'espace se trouvent déréglés. Ce dérèglement se traduit, soit par l'éclatement du cadre de l'action ou son onirisme, soit par l'absence de référents spatio-temporels du texte théâtral, dépourvu d'éléments spatialisés ou spatialisables et d'indications scéniques.

L'action de *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota Zinsou se déroule ainsi dans un cadre multiple, éclaté, irréel et à la limite invraisemblable. Cet espace décrit par le dramaturge renvoie à la fois en

> *Amérique, au Mozambique et (en) Afrique… du Sud, chez nous ! Mais certains épisodes de cette histoire ont lieu au ciel où dort d'un bon sommeil le bon N'Koulou N'Koulou, le Dieu des Zoulous. D'autres se passent ici-bas où règne le Diable ou le Dollar, d'autres encore se déroulent au théâtre.*
>
> (*On joue la comédie*, pp. 13-14.)

Cette présentation faite de l'espace dramatique avertit le lecteur/spectateur qu'il se trouve dans un cadre éclaté et indéfini, un lieu intemporel, irréel et non circonscrit pour suivre une histoire qui se situe dans une durée indéterminée, presque hors du temps. Le soin lui est alors laissé de « *définir les limites entre les scènes célestes et les scènes terrestres, les scènes de théâtre et les scènes de la réalité*. »[348]

L'imprécision sur l'espace dramatique apparaît aussi dans *Le Club* où la fable se déroule dans un espace vague, anonyme, quelque part dans un pays

[348] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, p. 14.

ouest-africain, seule référence spatiale repérable à travers le discours des personnages.

Dans *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres,* le cadre et le moment de l'action sont également détraqués. Alors que, dans la première pièce, elle se déroule dans un référent onirique, hors des réalités temporelles, c'est dans l'imaginaire pays des monstres qu'elle se situe dans *la* seconde. L'intervention du Fou au dénouement de *La tortue qui chante* est assez explicite à ce propos : « *C'était un rêve. Nous avons été transportés dans le rêve d'Agbo-Kpanzo.* […]. *Il s'agissait d'une voix intérieure qui parlait à Agbo-Kpanzo* »[349]. On comprend alors que l'espace est dématérialisé et qu'une grande partie de l'action se déroule dans la tête du personnage qui nous emporte dans les rêves qui peuplent son sommeil au cours de sa randonnée en forêt à la recherche de gibier. La forêt ici connote à la fois un espace ouvert et sacré, un haut lieu de spiritualité, réservé à des cérémonies rituelles ou d'initiation dans les traditions africaines. Transporté dans ce cadre à forte charge symbolique, le personnage d'Agbo-Kpanzo acquiert alors la dimension d'un impétrant en quête de connaissance, notamment de la sagesse figurée par la Tortue.

Toutes les autres pièces de conte dramatisé notamment *Le Prince de Wouya, Yévi et le dépouillement des fesses, Yévi et la Princesse, La Septième Reine, La Femme Inconnue,* offrent le même traitement de l'espace-temps avec des scènes qui se déroulent dans des cadres spatio-temporels imaginaires ou non représentés. Ce choix permet sans doute au dramaturge de feindre de parler de contrées fictives pour mieux montrer les réalités de sa société.

L'espace et le temps dans les pièces de José Pliya sont tout autant déréglés. Si dans *Nègrerrances*, l'action se déroule à l'aube, « dans le brouillard et la froidure automnale », dans une rue nommée l'Impasse des Illuminations, située quelque part dans un square désertique, dans une ville anonyme, les

[349] Sénouvo Agbota Zinsou, *La tortue qui chante*, pp. 39-40.

références spatio-temporelles sont encore plus vagues dans *Le Complexe de Thénardier*. C'est dans le discours des personnages qu'on les découvre, grâce à l'évocation d'un banal matin d'hiver et la référence au « *soldat aux cheveux bleus, au fort accent du Dakota* ». Ces éléments référentiels révèlent que l'histoire se situe dans un espace occidental, en période hivernale, sans plus de précision. Les instructions de ménage données à Vido par La Mère informent également que l'espace dramatique est un cadre clos, confiné : un quelconque appartement situé nulle part. Ce confinement de l'espace, qui connote l'enfermement du personnage, est le même dans *Les Effracteurs*, où l'histoire se déroule la nuit, dans une demeure anonyme, close et dans *Pudeur* où les personnages évoluent, également la nuit, dans un club échangiste anonyme.

Dans les deux dernières pièces, la « nuit », moment du déroulement du drame, apparaît comme un adjuvant de l'action dramatique. Elle se fait en effet complice, d'une part, de l'action des Effracteurs qui consistent à entrer par effraction dans des demeures d'autrui pour voler les émotions heureuses et, d'autre part, des échangistes qui s'en servent comme voile protecteur de leur identité.

L'espace s'ouvre en revanche dans certaines pièces et prend l'aspect d'une plage dénommée le Rivage du monde dans *Nous étions assis sur le rivage du monde*, sans précision de temporalité, d'un jardin public, une après-midi, dans *Cannibales*, d'une rue anonyme en pleine nuit dans *Quêtes*. Dans *Monsieur, Blanchette et le Loup*, l'espace est implicite, à la fois clos et ouvert puisque l'action se déroule dans la maison de Monsieur où Blanchette est gardée en piquet et dans une plaine où elle affronte le loup après s'être libérée en rompant ses attaches.

Même si aucune référence explicite ne l'indique dans d'autres pièces, le discours des personnages permet de se rendre compte que l'espace éclate ou devient mythique comme dans *La passion selon Dina et Sichem, Job existe,*

donc Dieu existe et *Le combat de Madame Loth contre les anges*, pièces d'inspiration biblique de Sénouvo Agbota Zinsou. Il en est de même dans *Parabole* de José Pliya dans laquelle les faits se situent dans un espace atemporel, aux origines de l'humanité, la fable étant puisée dans les mythes bibliques de la Genèse et dans la parabole de l'enfant prodigue du Nouveau Testament. De la même façon, aucune référence spatio-temporelle n'est donnée dans *Mon petit Poucet*. On devine simplement, à travers le récit du bûcheron, que certains faits se sont déroulés, non seulement dans la forêt mais aussi à travers le vaste monde où le personnage est allé à la recherche de son fils disparu.

A côté de ces pièces, *Une famille ordinaire* et *La sœur de Zarathoustra* inscrivent l'action dans un référent réel et la situent clairement en Allemagne ou au Paraguay, avec des précisions sur les époques de déroulement de l'histoire, même si dans la première pièce, la famille Abraham, présentée presque toujours dans la cuisine, à l'heure du petit-déjeuner ou du dîner, évolue dans l'univers étriqué et confiné d'un appartement de Hambourg en temps de guerre. En revanche, dans la seconde pièce, nous sommes en présence d'un espace éclaté et les faits ont lieu à la fois dans les colonies, au Paraguay et en Allemagne.

De façon globale, les créations dramatiques des deux auteurs présentent des distorsions spatio-temporelles, obtenues grâce à des techniques de la diégèse comme le « *in media res* », l'analepse, la prolepse ou l'ellipse. L'espace-temps est, soit multiple, éclaté ou non-représenté, soit clos, onirique ou irréel et semble peser sur la destinée des personnages qui s'engluent dans un présent peuplé d'ennuis et de désespoirs auxquels ils tentent d'échapper sans succès. Ces figures, autres instances dramatiques, perdent dans le même temps leur caractérisation conventionnelle et constituent une modalité de rupture et de renouvellement esthétique dans la dramaturgie des deux auteurs.

3.3. Les ruptures dans les autres catégories dramatiques : personnages et héros subvertis

L'une des caractéristiques essentielles du texte dramatique est l'utilisation de personnages figurés sur la scène par des êtres humains. Robert Abirached présente le personnage de théâtre comme « *une créature dessinée en creux et en reliefs, un masque nu fait de paroles* »[350] dont le statut a évolué à travers l'histoire depuis l'Antiquité grecque jusqu'au XX^{ème} siècle.

Ainsi, doté au départ d'une présence corporelle patente soulignée par le port du masque avec une corrélation d'identification et de distanciation selon la théorie de la *mimesis* aristotélicienne, le personnage de théâtre occidental a été authentifié comme individu appartenant à la réalité sociale et historique avant d'être progressivement remis en cause, destitué et/ou assassiné par l'acteur et l'auteur.

La dramaturgie contemporaine revendique la mort du personnage et remet en cause son statut en le dépouillant de son identité. Selon les termes d'Alfred Jarry repris par Michel Pruner, il est réduit à n'être qu'« une abstraction qui marche », une marionnette, un pantin désarticulé et vide.

> *Le personnage contemporain a souvent perdu son nom. Il se réduit à un numéro, à une initiale, à une vague fonction. Les auteurs suggèrent ainsi la déshumanisation d'une société dans laquelle l'individu est de plus en plus aliéné* [351].

Cette subversion du personnage, caractéristique du théâtre contemporain, se retrouve dans les pièces d'Agbota Zinsou et de José Pliya ; une subversion doublée de la déconstruction du héros.

[350] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit. p. 66.
[351] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., p. 92.

3.3.1. La subversion du personnage

Le premier élément de caractérisation identitaire d'un individu est le nom, ensuite viennent ses rapports aux autres, à sa communauté et à sa culture. De même, le personnage de théâtre, être de papier, fait d'encre, de paroles et de gestes écrits, se caractérise par son nom, qui lui confère une identité, sa fonction ou son rôle dans l'histoire, et les relations qu'il entretient avec les autres créatures de l'univers fictionnel. Aussi, dans l'esthétique théâtrale classique, l'identité du personnage, ses objectifs, ses projets et ses rapports aux autres protagonistes de l'action étaient-ils clairement définis et facilement repérables à travers le texte dramatique.

Mais il se fait que, dans la plupart des pièces de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, la caractérisation classique du personnage, considéré, depuis Aristote, comme le pilier et le moteur de la fable, apparaît comme factice. Cette entité dramatique semble aliénée, désarticulée, dépouillée d'identité (de nom) et vidée de sa substance quand elle ne prend pas, dans une métaphore ou une métamorphose symbolique, une figure animalière, surnaturelle ou divine.

L'univers dramatique d'Agbota Zinsou est habité par des personnages animaliers comme la Tortue, Yévi, l'araignée, le Mouton ou le Singe, des personnages technologiques comme la radio, surnaturels comme les monstres et le géant, divin à l'instar de N'Koulou-N'Koulou, le Dieu des Zoulous, les Anges, le Diable, etc. qui endossent des rôles principaux ou d'actants et remplissent des fonctions dramaturgiques importantes.

Dans *La tortue qui chante* par exemple, la Tortue, seul personnage animalier de la pièce est porteuse de l'action principale, les autres personnages n'agissent que pour la mettre davantage en valeur. C'est elle en effet que le personnage d'Agbo-Kpanzo ramène de sa chasse et qui contribue à asseoir d'une certaine manière sa renommée. Sa présence dans le village exacerbe les rivalités entre le chasseur et son beau-père et pousse Podogan à ourdir des

complots pour s'en rendre maître. Par son chant qui rythme toute la pièce, elle fait évoluer l'action principale. Douée de caractéristiques et de sentiments humains, la Tortue est pleine de sagesse et remplit une fonction d'adjuvant en aidant Agbo-Kpanzo dans sa quête du pouvoir grâce à son aphorisme : « *Le malheur ne provoque pas l'homme. C'est l'homme qui provoque le malheur* », qui sonne comme un avertissement. Elle prodigue des conseils à Agbo-Kpanzo afin de déjouer les pièges et de démêler les intrigues de son beau-père Podogan. Elle porte ainsi le thème central de la pièce : la prudence et la sagesse qui permettent d'éviter les pièges du pouvoir et devient par-là, l'héroïne de la pièce.

Les aventures de Yévi au pays des monstres présente des personnages pour la plupart animaliers ou surnaturels (Yévi, l'araignée, les divers Monstres, le Géant et le Mouton) à l'exception du conteur-présentateur. Yévi, personnage central de la pièce, ainsi que le Mouton sont affectés de vices sociaux tels que la gourmandise et l'avidité.

A l'analyse, on constate que le dramaturge togolais exploite les figures du bestiaire et se sert de leur symbolisme pour représenter des comportements ou des caractères humains. Dans *La tortue qui chante*, la Tortue, symbole de la lenteur, incarne ainsi la vieille sagesse africaine et peut signifier que la course au pouvoir est mauvaise et entraîne dans un abîme, tandis que Yévi, l'Araignée apparaît comme le prototype du gourmand et du rusé, à l'opposé du Mouton, représentatif de la figure du lâche et de l'idiot. Les rapports qu'entretiennent ces figures du bestiaire entre elles sont comparables à ceux des individus dans la société : d'un côté les puissants et les riches, de l'autre les faibles et les pauvres. Ainsi, dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, Yévi et le conteur figurent le peuple tandis que les personnages du Tout-Puissant et les autres monstres (Sadicomonstre, Rigolomonstre, etc.) représentent les privilégiés de la société, les autorités politiques et leurs courtisans.

A côté de ces figures du bestiaire, Sénouvo Agbota Zinsou ramène, dans *On joue la comédie*, l'instance divine symbolisée par N'Koulou-N'Koulou, Dieu des Zoulous, au niveau d'un « *grotesque épouvantail* »[352] affecté de défauts sociaux et de tics gestuels : il est présenté sous les traits d'un ivrogne qui dispute une bouteille « *d'eau brûlante* » au personnage de Chaka et finit par perdre l'équilibre et tomber. Cette chute du Dieu semble être pour le dramaturge une manière de désarticuler et de désacraliser la figure divine.

En outre, contrairement au théâtre conventionnel classique où le personnage incarne un seul rôle, la plupart des drames fictionnels de Zinsou mettent en scène des personnages qui endossent des rôles multiples, soutenus par le procédé du travestissement propre à détruire l'illusion et l'identification. Dans *Yévi et la Princesse* ou *Yévi et le dépouillement des fesses*, par exemple, les personnages des Villageois jouent indifféremment le rôle de la Princesse Malonnui dans la première pièce, ou celui de la tante de Yévi ou de la tante du Roi, des gardes du Roi, du commissaire, du singe, dans la seconde pièce.

En définitive, chez l'auteur togolais, le « *personnage n'est plus une entité psychologique mais une figure imaginaire dans "un monde imaginaire situé quelque part au-dessus des nuages d'argent"* »[353], comme le souligne Alain Ricard dans son récent ouvrage.

De son côté, et comme le préfigurait *Concours de Circonstances*, José Pliya convoque dans son théâtre des personnages aux contours indéfinis, débarrassés, d'une part de leur couleur de peau, de l'autre de leur identité. Ils apparaissent comme des êtres désincarnés, sans identité ou à identité masquée, déshumanisés, dépourvus pour la plupart de psychologie ou d'âme et réduits à des rôles ou fonctions ou à une simple présence, à un simple spectre ou fantôme. On trouve ainsi les fonctions de la Mère dans *Le Complexe de Thénardier*, du

[352] Cette expression est empruntée à Pius NGandu N'Kashama qui l'a employée dans son ouvrage *Théâtres et scènes de spectacles (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*), op. cit., p. 287.
[353] Alain Ricard, *Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public (Politique et religion)*, op. cit., p. 145.

Père, de l'Aîné et du Cadet dans *Parabole*, de l'Epoux (se), de l'Amant, de la Maîtresse et du Mari dans *Quêtes*, de La Femme, de L'Homme et de L'Ami (e) dans *Nous étions assis sur le rivage du monde*.

A défaut, ce sont des personnages portant des pseudonymes de circonstances, revêtus par-dessus leurs nudités pour se protéger de l'impudeur, qui se mettent en scène comme dans *Pudeur* et qui s'en servent pour dissimuler la véritable identité et les béances des protagonistes du drame. Cette absence de patronymes et/ou leurs insignifiances pourraient être considérées comme un trait de l'altérité et peuvent traduire la dissolution de l'individu dans une société en perte de repères.

Les personnages sont en outre réduits à une simple présence ou silhouette, privés de paroles à l'image de Friedrich Nietzsche qui traverse la pièce *La Sœur de Zarathoustra* tel un fantôme, enfermé dans sa folie.

L'absence ou la dissimulation d'identité révèle la vacuité ou la béance de ces personnages solitaires, perclus de frustrations, dévorés par leurs désirs refoulés et/ou inassouvis, leurs fantasmes qui les installent dans un état d'impuissance, de désespérance, de dépression et de démence. Confinés dans un espace clos ou hostile, enfermés dans leur mental et en perpétuelle errance, ils tentent alors d'exorciser leurs fantômes ou vieux démons enfouis dans leur Inconscient. Il en est ainsi, par exemple, de Pancracio, Felipe et Prudencio, les trois amis du *Masque de Sika* qui affrontent leurs démons du passé. Dans *Nègrerrances*, Nicolas reste seul dans l'Impasse des Illuminations, cherchant le remède à son mal-être dont on ne sait s'il pourra guérir. Les trois personnages féminins de *Cannibales*, frustrées de maternité, choisissent de vampiriser les jeunes enfants alors que ceux de *Pudeur*, échoués dans un club échangiste, essaient, sans succès, de trouver en eux la musique savante qui manque à leurs désirs.

En quête de libération et/ou de leur être, ces personnages s'affrontent. Nicolas et l'Ange balayeur s'empoignent dans une violente joute verbale et un âpre combat thérapeutique. La Mère, qui refuse de laisser partir Vido, dresse un chapelet de ses défauts à travers de violentes répliques: « *paresseuse, dilettante, lunatique, cachottière, sournoise, obséquieuse* »[354] auxquelles Vido répond par un silence encore plus cinglant, tandis que L'Homme et La Femme de *Nous étions assis sur le rivage du monde* se dressent l'un contre l'autre, séparés par des siècles de préjugés racistes.

Par ailleurs, des objets prennent des dimensions symboliques et sont érigés au rang d'actants et agissent comme le ressort qui met en branle l'action et déclenche le drame. « Le masque de Sika » dans la pièce éponyme, acquiert ainsi une forte valeur dramaturgique puisque toute la pièce s'organise autour de cet objet rituel et symbolique. Ce masque *yoruba* est en réalité l'élément qui perturbe les retrouvailles des trois amis et les oblige à entreprendre un voyage dans le passé pour affronter leurs vieux démons. Dans *Cannibales*, c'est un landau, symbole d'une maternité comblée, mais vide ici et porteur du thème du désir de maternité inassouvi, qui déclenche toutes les tensions, les passions et fait naître tous les fantasmes tandis que le « Complexe de Thénardier » dans la pièce éponyme est le mécanisme qui enclenche le drame. C'est ce complexe en effet qui attache La Mère à Vido et qui l'empêche de s'en détacher et de lui donner sa liberté, au point de la conduire au suicide.

Au total, ce qui fonde la déconstruction du personnage dans les œuvres de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, c'est sa représentation atypique, d'une part, à travers la métamorphose animalière ou bestiaire, la figure surnaturelle et divine, d'autre part, à travers la figure d'un fantôme, d'un être en perte de repères et sans occurrences identitaires, obsédé, abîmé dans des fantasmes et des souffrances, un être solitaire et déshumanisé, en conflit permanent avec son moi

[354] José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, pp. 27-28.

intérieur ou avec les autres. Cette déconstruction du personnage entraîne, *de facto*, la déchéance ou la mort du héros.

3.3.2. L'héroïsme atypique et en déconstruction

La conception traditionnelle fait du héros un personnage référentiel, exceptionnel, au destin fabuleux, porteur d'idéaux et de valeurs morales qui protègent la société et l'humanité. Le théâtre de type colonial a, pendant plus de quatre décennies, conservé au héros

> *une stature axiologique de défenseur des idéaux fondateurs de l'équilibre et de la dynamique sociale, tels que la bravoure, le patriotisme, la liberté, la justice, la dignité humaine ou la pureté morale. L'héroïsme en a ainsi acquis un contenu positif renforcé par sa fonction référentielle traditionnelle de représentation des valeurs de sauvegarde de l'humanité, à travers des personnages incarnant des types politiques, historiques ou sociaux connus ou identifiables.*[355]

On se souvient ainsi des luttes héroïques menées par Dona Béatrice[356], Samory Touré[357] ou encore Gbêhanzin,[358] héros de pièces africaines de l'ère postcoloniale et personnages référentiels historiques, contre les envahisseurs blancs.

Au cours des décennies 80-90 apparaissent, dans les fictions dramatiques des jeunes écrivains africains, des personnages qui ne sont plus ni des êtres mythiques en lutte contre des injustices sociales, ni des porte-parole d'une minorité brimée, encore moins des fers de lance d'une idéologie et incarnant des types sociaux, politiques ou historiques mais des individus sans véritable personnalité, aux prises avec les problèmes existentiels ou métaphysiques. Il apparaît également dans les créations dramatiques un héroïsme atypique fondé

[355] Pierre Médéhouègnon, « L'héroïsme dans la dramaturgie béninoise de la nouvelle génération », in *Voix et Voies nouvelles de la littérature béninoise*, textes réunis et présentés par Mahougnon Kakpo, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, pp. 157-158.
[356] Héroïne de la lutte contre la colonisation dans la pièce *Béatrice du Congo* de l'Ivoirien Bernard Dadié.
[357] Héros anticolonial de la pièce *Les Sofas* de Bernard Zadi Zaourou.
[358] Héros de la résistance anticoloniale dans *Kondo le Requin* de Jean Pliya.

sur la mise en scène de personnages ayant perdu toute caractéristique humaine pour adopter des figures du bestiaire ou surnaturelles.

Il en est ainsi de l'expression de l'héroïsme dans la dramaturgie de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya où le héros représente une figure atypique ou perd sa construction traditionnelle et son caractère axiologique et/ou référentiel.

L'atypisme du héros trouve son fondement dans la figure du bestiaire ou la métamorphose animalière, arachnéenne ou surnaturelle, en œuvre dans la dramaturgie d'Agbota Zinsou. Dans certaines pièces, des animaux comme la Tortue et le Mouton ou des insectes tels que Yévi, l'araignée sont les personnages principaux ou centraux et sont porteurs de valeurs sociales (la tortue est porteuse de la sagesse africaine) ou incarnent des vices sociaux comme l'avidité tout en figurant le peuple opprimé (Yévi, l'araignée, le mouton, etc.) par les classes sociales privilégiées représentées par les monstres (Le Tout-Puissant et les autres monstres).

Le dramaturge togolais révèle à travers cet héroïsme atypique les faiblesses et les lâchetés humaines, critique les mœurs sociales et politiques qu'il tente de corriger. On voit ainsi, dans les pièces telles que *Yévi et le dépouillement des fesses* ou *Yévi et la Princesse*, le personnage récurrent de Yévi, qui symbolise la figure du héros révolutionnaire, renversant l'ordre établi, les systèmes autocratiques pour contribuer à la construction de sociétés plus justes et plus équitables.

Inversement, José Pliya déconstruit l'héroïsme en présentant des personnages anomiques[359], veules, irresponsables qui posent ou dissimulent dans leur passé des actes immondes (viol, massacres de populations, assassinats…),

[359] Selon Pius Ngandu Nkashama qui parle du « héros anomique » dans son livre *Ecritures et discours littéraires (Etudes sur le roman)*, paru à Paris aux Editions l'Harmattan en 2000, la notion d'anomie a été proposée par Jean Duvignaud dans son livre intitulé : *L'anomie : hérésie et subversion* (Editions Anthropos, 1973) pour « expliquer un processus particulier par lequel un individu efface "sa nomination" et son "identification", dans un moment de crise ou de mutations fondamentales », p. 106.

des êtres sans identité, dévorés de culpabilité, aux comportements déviants, des êtres solitaires pris dans la tourmente du monde et n'ayant aucune prise sur les événements. Cette déconstruction de l'héroïsme rappelle le héros métaphysiquement désorienté et sans aspiration du théâtre de l'absurde ou encore l'antihéros qui tourne en dérision toutes les valeurs auxquelles le héros classique était attaché.

En somme, le dérèglement du schéma d'intrigue, puis la déconstruction du personnage ou du héros constituent les marques essentielles des ruptures structurelles et catégorielles chez Agbota Zinsou et José Pliya qui exploitent, par ailleurs et de façon récurrente, de nouveaux procédés de création dramatique comme la distanciation, la mise en abyme ou le théâtre dans le théâtre et l'intertextualité.

II. Les procédés de création dans les dramaturgies d'Agbota Zinsou et de José Pliya

Présentes dans la dramaturgie européenne depuis la génération des Bertolt Brecht et Ionesco, les techniques de la distanciation, de la mise en abyme ou du théâtre dans le théâtre de même que l'intertextualité, exploitées dans les drames d'Agbota Zinsou et de José Pliya, se présentent cependant comme des ruptures esthétiques dans les contextes togolais et béninois.

1. La technique de la distanciation

La technique de la distanciation, liée au départ à la dramaturgie de Bertolt Brecht et à son théâtre épique et reprise par les auteurs du nouveau théâtre français des années 50, a déjà été présentée dans la première partie. Cette technique de création dramatique, nous l'avons vu, consiste à détruire, par divers procédés, l'illusion et l'identification théâtrales en rappelant sans cesse au public-spectateur qu'il assiste à une représentation.

Sénouvo Agbota Zinsou, en pionnier du renouvellement de l'esthétique théâtrale togolaise et africaine, exploite la distanciation dans ses pièces en employant divers procédés spécifiques à cette technique, notamment l'adresse au spectateur, la référence directe à un problème social, les changements à vue, la mise à distance du personnage par l'acteur ou comédien, etc., dans le but de détruire l'illusion propre à l'esthétique théâtrale classique.

Dans *On joue la comédie*, comme dans la plupart de ses pièces, il se sert de la distanciation pour tenir le lecteur ou le spectateur à distance, en le renvoyant à un problème sociopolitique réel qu'il tourne en dérision : l'apartheid en Afrique du Sud. Le cadre de l'action, un espace éclaté et irréel, renvoie à des référents réels et convie le lecteur/spectateur à adopter une attitude de distance critique en prenant avec beaucoup de circonspection toutes les actions qui vont s'y dérouler. Le rôle du personnage du Présentateur s'inscrit aussi dans une logique de mise à distance, dans la mesure où ce personnage use de tous les artifices, notamment du langage verbal et gestuel, pour avertir le lecteur/spectateur qu'il se trouve au théâtre en train de suivre une représentation fictionnelle. Les expressions du genre : « *La plus grande pièce du monde* », « *La meilleure comédie du monde* », « *On joue la comédie* », (une reprise du titre), « *Ça c'est déjà du théâtre* »[360], etc. avertissent les spectateurs qu'ils sont au théâtre mais surtout qu'ils ont affaire à une pièce comique. La conclusion de la pièce : « *C'était un petit mensonge innocent* » situe la pièce dans le domaine du conte, dans le monde de l'imaginaire, de l'irréel.

Ainsi, est-il difficile aux spectateurs de croire à l'histoire représentée (la libération des Noirs du joug de l'apartheid) et *a fortiori* de s'identifier aux personnages dont la distribution des rôles s'est faite sur scène, en leur présence. Les comédiens choisissent leurs rôles sur la scène et construisent eux-mêmes leurs personnages dépourvus de caractère et qu'ils tiennent, par leur jeu, à

[360] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, pp. 15, 31, 110.

distance. De ce fait, les comédiens n'incarnent pas leurs personnages mais les montrent. « *Tu sais bien que je m'appelle Xuma tout court*»[361], dit le personnage censé jouer le rôle de Chaka, le Messie, et qui utilise ce procédé langagier pour dissocier sa personne physique et morale du personnage de Chaka, l'être de papier dont il endosse le rôle. Il crée ainsi une nette démarcation entre sa personnalité et son rôle qu'il a du mal à incarner. Aussi s'interroge-t-il : « J*e veux bien être Chaka mais comment ?*»[362] Par ce procédé, le héros de la pièce est dédoublé, présenté à deux niveaux différents.

Somme toute, la distribution des rôles, faite sur la scène devant les spectateurs, le libre choix des rôles par chaque acteur, les rôles multiples, le travestissement, la difficulté à incarner le personnage, la présence d'un personnage surnaturel (N'Koulou-N'Koulou, le Dieu des Zoulous), d'un personnage technologique (la radio), le dédoublement du héros, les adresses aux spectateurs et leurs interventions dans le jeu qui se déroule sur la scène, etc., sont autant de procédés de création dramatique qui rendent difficiles le jeu psychologisant, l'identification des spectateurs aux personnages, de l'acteur au rôle qu'il joue et de l'action à la réalité.

Le dramaturge ne manque ainsi aucune occasion de détruire l'illusion théâtrale et de marquer une nette différence entre ce qui se passe sur la scène et la réalité. Cette volonté manifeste de l'auteur transparaît clairement dans le débat qu'il ouvre à la fin du jeu « Chaka, le messie » dans lequel le caractère illusoire du théâtre est mis en exergue par un spectateur. En réalité ce débat, dans lequel on note une réelle préoccupation idéologique et esthétique de l'auteur sur la fonction sociale et politique du théâtre, semble n'être qu'un artifice littéraire pour atteindre deux objectifs principaux : détruire l'illusion théâtrale et, peut-être aussi, protéger l'auteur contre d'éventuelles réactions du pouvoir politique togolais.

[361] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit., p. 42.
[362] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit., p. 43.

Dans *Le Club*, la distanciation se fonde sur l'emploi du procédé d'interpellation et d'adresse du Présentateur-conteur au public, comme dans le passage suivant : « *Mesdames et Messieurs les spectateurs, n'allez pas raconter que c'est moi… pauvre conteur-public qui ai dit… Hein ! Vous me comprenez ? On peut se faire confiance réciproquement, non ?* »[363]

Par ce procédé, le public-spectateur a pleinement conscience d'être le témoin d'un drame qui se joue au théâtre. Il devient, de ce fait, difficile d'identifier la scène à la réalité. Le personnage même du Présentateur-conteur apparaît comme un artifice que le dramaturge utilise pour marquer sa distance rapport à l'histoire jouée et mieux la situer dans le domaine du merveilleux et de l'irréel.

L'action se trouve également distanciée de la réalité par le parallèle entre le conte et le drame moderne, tout comme dans *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres*. Le genre même de ces pièces, qui sont des contes dramatisés, constitue une technique de mise à distance du spectateur. Il rend difficile toute identification à l'action qui se déroule dans des cadres oniriques ou imaginaires, et aux personnages qui sont pour la plupart des figures animalières.

Le combat de Madame Loth contre les anges est également construite suivant le procédé de la distanciation, avec une théâtralité ouvertement affichée non seulement à travers la forme monologique de la pièce mais aussi à travers les adresses aux spectateurs : « *...à moins de vous considérer, vous (elle indique les spectateurs) comme spectateurs.* », « *Le beau théâtre pour une femme seule.* », « *Sauf au théâtre comme ici* », « *Je veux vous faire voyager avec moi. Quittons ces ruines, voulez-vous? Même si elles sont implantées là pour le décor. Quittons ces ruines tout en musique et en danse* », « *Je joue Ruth, pour terminer cette histoire en beauté* », etc. Celles-ci détruisent l'illusion théâtrale

[363] Sénouvo Agbota Zinsou, *Le Club*, p. 11.

en montrant clairement que nous sommes au théâtre. En outre, le personnage joue apparemment deux rôles : Mme Loth et Ruth. Mais en fait, une pluralité de voix résonne à travers cette pièce. Le changement à vue de rôles apparaît alors comme un procédé de distanciation.

A l'instar de Sénouvo Agbota Zinsou, José Pliya exploite également dans ses pièces des procédés de distanciation inspirés surtout de la tradition théâtrale d'Eugène Ionesco. Il apparaît ainsi que, dans *Konda le Roquet*, le dramaturge se démarque du personnage traditionnel et distancie cet être immatériel et le comédien censé l'incarner. Cette pièce campe deux types de personnages distincts : des personnages ordinaires et des personnages fantastiques. Le vieil acteur Konda figure un comédien qui refuse de jouer et de continuer d'incarner son rôle, celui du personnage fantastique Kondo. Quant aux personnages fantastiques, Gbêhanzin et Kondo, ce sont des créatures imaginaires figurant dans une autre pièce et convoqués au déroulement de l'action dramatique chez José Pliya. Le jeune dramaturge pousse le fantastique à son paroxysme en faisant intervenir dans son drame Jean Pliya, l'auteur de *Kondo le Requin,* toujours en vie et dont la présence dans la pièce n'est que fictionnelle. Il met également en scène l'auteur de la pièce *Konda le Roquet,* qui semble être une figuration de lui-même en tant qu'auteur dramatique. En conséquence, il distancie les personnages de *Kondo le Requin* qu'il rend distincts des personnages de *Konda le Roquet,* les uns refusant de jouer le rôle des autres et de les incarner en insistant sur la liberté de la représentation théâtrale.

Ainsi, Konda le vieil acteur, ne supporte-t-il plus ni la relation ambiguë qu'il entretient avec son personnage, ni la présence encombrante de ce dernier. Le drame de Konda trouve son fondement dans le postulat que l'acteur, en incarnant son personnage, s'oublie derrière son rôle et perd son identité en raison du fait que paradoxalement, « *l'incarnation du personnage dans l'acteur entraîne une désincarnation de l'acteur dans le personnage ; le corps du*

premier, dans la mesure même où il prête la réalité au second, se déréalise en perdant ses qualifications propres.[364]

Autrement dit, l'acteur s'absente de lui-même en prêtant son corps au personnage. Et, c'est cette désintégration de l'acteur dans le personnage que refuse Konda pour qui, « *l'interprétation parfaite n'existe pas* », ayant toute sa vie durant cherché en vain « *l'âme de Kondo à travers son Discours* ». Le comédien ne peut, constate-t-il, ressentir réellement les souffrances de son personnage, c'est pourquoi, il passe du statut d'acteur ou de comédien incarnant un rôle à celui de *performer*[365] qui parle en son propre nom. D'où la distance qui le sépare de Kondo, son personnage. En refusant de dire son texte, de jouer son rôle, Konda crée de fait une rupture de jeu qui produit également un effet de distanciation et détruit l'illusion théâtrale.

Par ailleurs, l'écriture fréquente du monologue dans certaines des pièces, comme *Quêtes* ou *Mon petit Poucet*, constitue également un procédé de distanciation entre la scène et le public du fait de son caractère artificiel et invraisemblable, l'homme seul n'étant pas censé parler à haute voix dans la vie réelle. Le monologue affiche clairement la théâtralité du jeu et révèle comme le souligne Pavis, « *l'artificialité théâtrale et les conventions de jeu* »[366] .

De même, l'usage sur la scène de plusieurs langues (le français, l'allemand et l'espagnol), comme on le découvre dans *La Sœur de Zarathoustra*, peut constituer un procédé de distanciation en ce sens que le spectateur est vite dérouté par les changements brusques de code linguistique avec le même acteur. Il peut difficilement s'identifier à un personnage ou à un acteur qui s'exprime dans une langue qu'il ne comprend pas.

[364] Robert Abirached, op. cit., p. 71.
[365] Au sens premier, *performe*r est un terme anglais que l'on utilise parfois pour marquer la différence avec le terme d'acteur, jugé limité à l'interprète du théâtre. Le *performer* serait au contraire aussi le chanteur et le danseur. Mais plus spécifiquement, et c'est dans ce sens que nous l'employons ici, le *performer* est celui qui parle et agit en son propre nom (en tant qu'artiste et personne) et s'adresse ainsi au public alors que l'acteur incarne un rôle, représente son personnage.
[366] Patrice Pavis, op. cit. p, 216.

Si les deux auteurs dramatiques exploitent des procédés de mise à distance pour détruire l'illusion théâtrale et remettre en cause la notion d'identification, ils emploient parallèlement la technique de la mise en abyme et du théâtre dans le théâtre.

2. La mise en abyme et le théâtre dans le théâtre

Dans un article intitulé « *Mise en abyme et identité culturelle africaine chez les écrivains francophones négro-africains* »[367], Pierre Médéhouègnon apporte des précisions sémantiques à la notion de mise en abyme en la présentant comme un procédé pictural utilisé par les peintres flamands depuis le XV^{ème} siècle et dont le principe consiste à placer dans les tableaux un petit miroir convexe pour refléter la scène peinte sur l'ensemble du tableau. Patrice Pavis l'explicite dans son *Dictionnaire du théâtre* comme un procédé consistant à inclure dans l'œuvre, qu'elle soit picturale, littéraire ou théâtrale, une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales. La réflexion de l'œuvre externe dans l'enclave interne peut être une image identique, renversée, démultipliée ou approximative.

Forme dramatique la plus courante de la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre se caractérise, selon Patrice Pavis, par un dédoublement structurel et thématique, c'est-à-dire une étroite analogie entre le contenu de la pièce enchâssante et celui de la pièce enchâssée. Il s'agit d'un type de pièce dont le sujet est la représentation d'une production dramatique. Dans ce genre de pièce, « *le public spectateur assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à une représentation* »[368].

En complément à la technique de mise à distance qui la rapproche de Brecht et du nouveau théâtre français, *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota

[367] Pierre Médéhouègnon, « Mise en abyme et identité culturelle africaine chez les écrivains francophones négro-africains », *Actes des premières journées scientifiques internationales de l'Université nationale du Bénin*, 27 novembre-2 décembre 2000, Tome I, Abomey-Calavi, 2002, pp. 94-100.
[368] Patrice Pavis, op. cit. p. 365.

Zinsou présente aussi le procédé du théâtre dans le théâtre. Nous avons vu, dans la partie consacrée aux ruptures structurelles, la structure complexe de cette pièce composée de plusieurs jeux entrelacés les uns dans les autres. En fait, trois jeux dramatiques sont enchâssés les uns à l'intérieur des autres dans cette pièce. Le premier jeu est représenté par toute la pièce comprenant le prologue et la discussion entre Chaka et le Spectateur à la fin. A l'intérieur de ce texte enchâssant, se trouve un jeu improvisé intitulé « Chaka, le messie », pièce enchâssée, qui constitue le second théâtre. Celui-ci devient à son tour enchâssant et comporte en son sein un autre jeu improvisé intitulé : « Le président de la République ».

Dans *Le Club*, c'est plutôt la technique de la mise en abyme classique que Zinsou emploie en présentant à travers le conte traditionnel, qui met en scène Malonnui, une jeune fille têtue et orgueilleuse, sanctionnée pour son refus opiniâtre de se conformer aux usages de son milieu, une situation analogue à celle d'Akpéné, l'héroïne moderne, jeune élève vertueuse et orgueilleuse, victime du harcèlement des membres du « Club », un groupe de personnages influents de diverses nationalités réunis par le double objectif d'enrichissement illicite et de jouissances immorales. Le conte de la belle Malonnui et du monstre Aziangbo est une allégorie reflétant l'histoire des déboires de la jeune Akpéné confrontée à la superpuissance du Club. Tandis qu'Akpéné est la figure moderne de Malonnui, le « Club » est la représentation moderne du pays des monstres. Dans cette pièce, le jeu théâtral se déroule à un double niveau : d'abord au niveau du personnage du Présentateur-conteur qui présente les personnages et expose les faits ; ensuite au niveau des personnages eux-mêmes qui entrent en scène pour jouer les actions déjà présentées dans le discours du Conteur de sorte qu'ils apparaissent deux fois : une première fois dans la présentation du conteur puis une seconde fois directement sur la scène.

La plupart des pièces d'Agbota Zinsou, qu'elles soient des pièces de concert-party, de conte dramatisé ou de *cantata*, sont construites sur le mode de la distanciation doublé du procédé de la mise en abyme ou du théâtre dans le théâtre qui apparentent son théâtre aux nouveaux courants du théâtre européen de l'après-guerre et, d'une manière ou d'une autre, au théâtre du jeune dramaturge béninois José Pliya qui utilise également les mêmes procédés dans certaines de ses créations.

Konda le Roquet, nous l'avons vu, a une subdivision plus ou moins classique en un acte[369] et cinq scènes, mais elle présente la structure de deux pièces entrelacées l'une dans l'autre : la pièce classique *Kondo le Requin* de Jean Pliya et le drame moderne de José Pliya. La pièce *Konda le Roquet* s'ouvre sur la Voix de l'Annoncier qui présente un résumé de la pièce *Kondo le Requin* jusqu'à l'épisode de la cinquième scène de l'acte III où Gbêhanzin s'apprête à prononcer son Discours d'Adieu. A ce moment précis, l'auteur de *Konda le Roquet* entre en scène pour suspendre l'action. Le reste de la pièce, centrée sur le refus de Konda de prononcer le Discours d'Adieu, se déroule dans une succession des personnages des deux pièces *Kondo le Requin* et *Konda le Roquet.* La mise en abyme ici nous transporte à trois niveaux de descente dans l'histoire de *Kondo le Requin* puisqu'elle nous fait traverser le personnage de Kondo jusqu'à Gbêhanzin.

Concours de circonstances commence par une longue didascalie à travers laquelle l'auteur présente son personnage Christian, auteur dramatique en herbes, assis à une table et travaillant sur son dernier manuscrit. Le sujet de *Concours de circonstances* porte sur une pièce inédite à soumettre à un concours théâtral. Dans cette pièce, le jeune dramaturge Pliya utilise le procédé de la mise en abyme et du théâtre dans le théâtre. Ce procédé consiste à animer les personnages fictionnels du manuscrit inédit pour les mettre face à face avec leur

[369] Nous nuançons parce que dans la tradition classique, nous avons plutôt une subdivision en trois ou cinq actes.

auteur, lui aussi personnage fictionnel, si bien que le sujet de la pièce se joue à deux niveaux. Un premier niveau est celui de la création dramatique par l'écrivain José Pliya dont le personnage de Christian est le délégué. Le deuxième niveau concerne le jeu théâtral au second degré animé par les personnages du manuscrit de Christian que sont l'avocate, le professeur et le pasteur.

Le même procédé de la mise en abyme est employé dans *Cannibales*, *Quêtes*, *La Sœur de Zarathoustra*, *Les Effracteurs* et *Mon petit Poucet* avec quelques variantes mineures sans effet sur l'analyse. Dans la première pièce, le procédé se manifeste à deux niveaux. Le premier consiste en la reprise en miniature de la fable de la pièce à travers la légende urbaine au sujet d'un groupe de femmes qui enlève dans les parcs, jardins et lieux publics désaffectés des enfants qu'on ne revoie plus jamais. La légende fonctionne comme une prédiction ou une anticipation de l'action de la pièce qui va se réaliser dans un futur incertain que l'œuvre passe sous silence. Le second niveau de la mise en abyme est celui du jeu des noms des personnages repris deux fois. Il en est ainsi de Christine dont la fille supposée disparue porte le même prénom qu'elle-même et de Martine dont le supposé fils de huit mois porte également le même prénom mais cette fois-ci, avec un passage du genre féminin au genre masculin (Martin).

Dans la pièce *Quêtes*, la mise en abyme se situe sur un plan allégorique avec deux récits qui mettent en scène la fourmi et la hyène, placés en enclave au texte dramatique. Ces deux récits, monologues respectifs de L'Epouse et de L'Epoux, suspendent le cours de l'intrigue et reprennent de façon symbolique et miniaturisée le sujet de la pièce centré sur le départ et la quête du conjoint légitime ou de l'autre. Le sujet de la pièce se présente donc à un triple niveau : un premier niveau qui se situe à l'échelle de la pièce elle-même puis, à l'intérieur de celle-ci, les deux narrations monologiques qui reprennent doublement une partie de la fable tout comme dans *La Sœur de Zarathoustra* où

le dramaturge miniaturise une partie de l'action à travers une parabole racontée par Elisabeth de retour du Paraguay à Franziska, sa mère. Construite sur le modèle de celle des talents dans la Bible, la parabole fonctionne comme un condensé du voyage d'Elisabeth Förster qui a dû quitter son frère-amant après une déception pour se rendre au Paraguay d'où elle revient précipitamment à la nouvelle de sa maladie. A son retour, elle demande des comptes à Franziska qui, à son avis, a failli à sa mission de mère.

Dans *Les Effracteurs*, la technique de la mise en abyme trouve son fondement dans l'emploi de la chanson citée plus haut. Cette chanson, qui ouvre le drame et qui est reprise à l'intérieur puis à la fin de la pièce, résume l'histoire des effracteurs, voleurs d'émotions et présente leur *modus operandi*. En plus de cette chanson, miniature de la fable de la pièce, est évoquée, à l'intérieur du drame de José Pliya, une autre pièce portant le même titre, *Les Effracteurs*, que le personnage de Clive dit avoir découverte lorsqu'il avait huit ans. L'évocation des personnages à un double niveau : d'abord les personnages de la pièce (Clive et Bonie) qui parlent d'autres personnages de mêmes noms (Bonie et Clive qu'ils considèrent comme leurs enfants), constitue un autre aspect de la technique de la mise en abyme. Au demeurant, on perçoit l'image des personnages en train de jouer des rôles à l'intérieur même de leurs rôles.

Ce procédé prend la forme d'un extrait de la nouvelle *L'arbre fétiche* de Jean Pliya placé à l'intérieur de la pièce *Mon petit Poucet*. Cet extrait, qui rapporte les exploits du bûcheron Dossou, démultiplie l'action en ce sens que Guillaume, personnage de la pièce de José Pliya, lui-même bûcheron, est le fils de Dossou, personnage de la nouvelle de Jean Pliya également descendant d'un bûcheron. Le fil qui relie l'action de la pièce à l'extrait de la nouvelle est le lien de parenté qui unit les différents personnages et leur métier de bûcheron. Cette présence d'un texte à l'intérieur d'un autre, tout en fonctionnant comme une mise en abyme, relève également de l'intertextualité et de la réécriture théâtrale.

3. L'intertextualité et la réécriture théâtrale

Dans son livre *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*[370] inscrit dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, Tiphaine Samoyault fait la synthèse historique et critique de travaux antérieurs sur les notions d'intertextualité, d'hypertextualité et de palimpseste avant de proposer des moyens pour « *penser l'intertextualité de manière unifiée, en rassemblant ses traits autour de l'idée de mémoire* »[371].

Dans cet ouvrage, le critique indique que le terme intertextualité a été proposé par Julia Kristeva qui l'a introduit entre 1966 et 1967 dans deux articles[372] de la Revue *Tel Quel* avant de le reprendre dans son livre de 1969, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*.[373] Julia Kristeva montre dans ce livre que les diverses séquences narratives d'un texte ne sont pas des créations *ex-nihilo* mais procèdent de la transformation de formes séquentielles antérieures. Ce constat se trouve au cœur de la notion d'intertextualité que le critique définit comme le « *croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes* »[374] avant de préciser :

> *L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot(le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine*[375]*, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire :* ***tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte***[376]**.**

[370] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010, Editions Nathan/HER, 2001, 127 p.
[371] Tiphaine Samoyault, Idem, p. 6.
[372] Le premier article paru en 1966 s'intitule « Le mot, le dialogue, le roman » et contient la première occurrence du mot tandis que le second, « Le texte clos », publié en 1967, affine sa définition.
[373] Julia Kristeva, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, évoqué par Tiphaine Samoyault, Idem, p. 9.
[374] Julia Kristeva, Idem, p. 133 cité par Tiphaine Samoyault, p.9.
[375] C'est à partir de l'analyse et de la diffusion de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine en France, que Kristeva avait lue au cours de sa formation, qu'elle produit la notion et sa définition.
[376] Julia Kristeva, Idem, p.133.

Gérard Genette conçoit, quant à lui, l'intertextualité comme l'un des éléments constitutifs de la *transtextualité*, un concept qui désigne l'ensemble des relations qu'un texte peut globalement entretenir avec d'autres textes. Le poéticien français définit l'intertextualité comme *« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* [...] *la présence effective d'un texte dans un autre* »[377]. Il distingue globalement cinq types de relation que les textes peuvent entretenir entre eux dont spécialement l'intertextualité et l'hypertextualité.

Tandis que l'intertextualité désigne la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (le texte A est présent dans le texte B) par les pratiques de la citation directe, du plagiat, de l'allusion, l'hypertextualité définit la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur, (le texte A est repris et transformé dans le texte B) sous la forme de la parodie (transformation), du pastiche (imitation) ou du travestissement burlesque (réécriture dans un style bas d'une œuvre dont le sujet est conservé).

Si la parodie transforme une œuvre antérieure, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant dans une visée ludique, subversive (détourner l'hypotexte[378] pour le moquer) ou admirative, la citation, elle, est définie comme la « *reproduction d'un énoncé (le texte cité) qui se trouve arraché d'un texte d'origine (texte1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte2)*. »[379] Elle se signale par la présence de marques typographiques comme les guillemets et l'italique. L'allusion, quant à elle, procède par l'implicite et renvoie aussi à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation.

Les pratiques intertextuelles mises en œuvre dans les fictions dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya procèdent à la fois de la parodie, de la citation directe et de l'allusion.

[377] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.
[378] Gérard Genette appelle hypotexte un texte antérieur A dont dérive un texte B (hypertexte) par le procédé de la parodie ou du pastiche.
[379] Tiphaine Samoyault, op. cit., p. 24.

Chez Agbota Zinsou, outre les pièces de *cantata* qui sont des intertextes bibliques liés à l'esthétique même de cette forme d'expression dramatique, *On joue la comédie* se présente comme une pièce parodique et relève de l'hypertextualité, selon la typologie de Gérard Genette, évoquée ci-dessus. Cette pièce semble dériver en effet de la Bible, précisément du Nouveau Testament, à travers le thème du messianisme politique, caricature du messianisme religieux porté par Jésus-Christ.

La première transformation que le dramaturge opère dans l'écriture de ce sujet est le glissement du terrain religieux vers le terrain politique, même si dans le discours des personnages, il conserve des traits propres au texte biblique. Il en est ainsi des personnages du prédicateur, de N'Koulou N'Koulou, le Dieu des Zoulous, du Messie (Chaka) ou de N'Délébé, un avatar de prophète, qui prêchent « l'Evangile », incarnent Dieu ou le Messie ou ont des visions prophétiques et apocalyptiques, à l'instar des grands prophètes de l'Ancien Testament. Ainsi, de même que Dieu le Père envoie Jésus pour sauver le peuple d'Israël du péché, N'Koulou N'Koulou, le Dieu des Zoulous, confie à Chaka la mission de « *Libérateur, Sauveur, Rédempteur, Messie* »[380] du peuple zoulou, opprimé par le régime ségrégationniste de l'apartheid. A l'image du Christ, Chaka évangélise, se fait des disciples, est arrêté et condamné à mort. Même s'il ne meurt pas sur la croix pour ressusciter le troisième jour, il est sauvé de la pendaison grâce à un renversement de situation.

Par endroits, la parodie s'enrichit d'allusions ou de la présence effective de passages empruntés à la Bible ainsi que le montre l'allusion au « *GRAND LIVRE DU SEIGNEUR* »[381] ou la réplique « *Seigneur, pardonne-leur leur*

[380] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, Acte premier, p. 42.
[381] L'expression, « GRAND LIVRE DU SEIGNEUR » est inscrite en caractère d'imprimerie dans la pièce dans le prologue à la page 22.

péché, car ils ne savent pas ce qu'ils font »[382] qui est une référence à la supplication[383] adressée par Jésus à Dieu au moment de sa crucifixion.

La seconde transformation est liée à l'origine et à la condition même du personnage censé incarner le Messie. Ce personnage dénommé Xuma, avant de devenir Chaka le Messie, de condition modeste, est né d'une mère pauvre et voleuse et d'un père inconnu ou du moins ayant refusé d'assumer sa paternité. Contrairement à Jésus qui est né, selon les croyances chrétiennes, de la Vierge Marie et de l'Esprit Saint (l'Immaculée Conception), la mère de Xuma n'est qu'un pauvre hère insignifiant. On pourrait en outre dire que le choix du dramaturge de confier la mission de Messie à un personnage « sans père » dévoile son intention de caricaturer le Christ dont l'origine relève du mystère.

La visée de cette œuvre parodique est à la fois ludique et subversive. Ludique en ce sens que le dramaturge use du comique de gestes et de situations pour provoquer le rire chez le lecteur/spectateur. N'Koulou-N'Koulou est ainsi affecté de manières et de tics qui contrastent avec la dignité et la majesté de sa mise. De même, il dispute une bouteille d'eau de vie à Chaka et finit par s'étaler au sol alors qu'il est censé être un Dieu. La parodie est également subversive, en ce sens qu'elle s'inscrit dans une logique de démystification du discours religieux en désacralisant l'instance divine et en démythifiant les « faux messies africains ».

La même intention subversive se retrouve chez José Pliya dont la pratique intertextuelle prend non seulement la forme de la citation directe, de l'allusion mais aussi et surtout de la réécriture théâtrale. Le dramaturge béninois tisse un vaste réseau intertextuel à l'intérieur de son œuvre en citant des extraits de textes antérieurs ou en y faisant allusion. Ces emprunts, placés en épigraphe

[382] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit., p. 27.
[383] « *Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font* », Luc, Chapitre 23, verset 34 in *La Bible TOB*, Paris, Société biblique française, 1988, p.1507.

et/ou intégrés dans le discours des personnages, indiquent, soit une relation de tutelle, soit un lien sémantique entre les hypotextes et les hypertextes.

Le procédé est le même dans la pièce éponyme de la trilogie *Nègrerrances* qui s'ouvre par une déclamation poétique du personnage du Balayeur. Ce texte, qui commence par l'expression « *L'automne déjà …*» placée entre guillemets, sans aucune référence ni précision de l'auteur, est un extrait du poème « *Une saison en enfer*»[384] d'Arthur Rimbaud. Il évoque les errances du poète français et remplit une double fonction. D'abord, il renforce les indications temporelles sur le moment du déroulement de l'action, précisé par la didascalie d'ouverture : « […] *dans le brouillard et* ***la froidure automnale »***[385]. Ensuite, il établit un lien sémantique avec le sujet de l'œuvre dont le thème structurateur est l'errance du Nègre. En ouvrant sa pièce avec ce poème, le dramaturge annonce le ton général de la pièce et donne au lecteur/spectateur averti des repères pour appréhender sa signification globale.

C'est ce même souci qui anime le dramaturge béninois lorsqu'il inscrit en épigraphe à la pièce *Le Masque de Sika*, sans en préciser les références, cet extrait d'Aimé Césaire :

> *De fibres de plume de bois lisse*
> *Revêtir le masque des mots*
> *De pierre de cuivre de fer*
> *Surgir*
> *Avec au cou le collier de mémoire*
> *Jusqu'à l'aube débile*
> *Jusqu'à la plus haute rencontre*
> *Là où dans une région première*
> *S'entremêle*
> *La mutation sauvage des continents*
> *Labiles*
> *Porteur du plus puissant masque*[386]

[384] Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer » déjà évoqué.
[385] José Pliya, *Nègrerrances*, p. 17.
[386] Ce texte est tiré de *Ausculter le dédale*, un livre que le poète martiniquais Aimé Césaire a co-écrit en 1991 avec Mehdi Qotbi, un artiste-peintre maghrébin.

Le terme de « masque », repris par deux fois dans cet extrait de poème renvoie au titre de la pièce et l'expression « collier de mémoire », constitue une allusion directe à l'action dramatique qui conduit les personnages dans les dédales de la mémoire pour découvrir les secrets enfouis dans leur passé. De plus, par cette épigraphe, José Pliya place sa pièce sous l'autorité d'un écrivain de renom pour, sans doute, s'en servir comme caution morale et artistique. Il fait, à l'intérieur même de la pièce, d'autres allusions intertextuelles comme cette invective proférée à l'endroit de Felipe par Pancracio : « *Saint Harpagon, priez pour nous !* […] *Harpagon ! Avare !* »[387] en référence au personnage principal de la pièce *L'Avare*[388] du dramaturge classique français Molière.

La seconde pièce de la trilogie, ainsi que cela a été suggéré à propos de la déconstruction de la figure paternelle, se présente comme une réécriture théâtrale de *Kondo le Requin* de Jean Pliya. La séquence de *Kondo le Requin* qui fait l'objet de la pièce *Konda le Roquet* est la dernière partie, celle où le Roi Gbêhanzin, dit Kondo le Requin, s'apprête à prononcer son Discours d'Adieu (Acte III, scène 5). Elle est introduite par la Voix de l'Annoncier qui résume d'abord les événements antérieurs de la pièce *Kondo le Requin* qu'il fait suivre de la reprise partielle de la didascalie correspondante de la pièce de Jean Pliya (pp.93 et 103). A cette reprise partielle de *Kondo le Requin* par José Pliya s'ajoutent d'autres éléments de l'intertexte comme la présence effective de certains personnages de la pièce de Jean Pliya, convoqués au déroulement du drame chez José Pliya. Mais, en même temps, il s'agit du théâtre de José Pliya sur le théâtre de Jean Pliya, c'est-à-dire d'une réécriture théâtrale sur un mode parodique et subversif.

La vision du jeune dramaturge veut libérer la représentation théâtrale et la distancier au sens brechtien du terme et, par ricochet, libérer le comédien et le

[387] José Pliya, *Le masque de Sika*, p. 16.
[388] Molière, *L'Avare*, comédie en 5 actes jouée pour la première fois au Théâtre du Palais-Royal le 9 septembre 1668, et dont le sujet est inspiré d'une pièce de Plaute, auteur comique latin, et intitulée *La Marmite*.

personnage pour les faire évoluer dans le temps et dans l'espace par rapport aux textes dramatiques figés. En outre, l'auteur veut détruire un mythe historique, celui du héros national Gbêhanzin, réduit à néant dès l'instant où Konda refuse de prononcer son discours. L'intention caricaturale et ironique de l'auteur se trouve également dans le jeu de mots perceptible entre les titres des deux pièces *Kondo le Requin* et *Konda le Roquet*, le roquet désignant en français un petit chien hargneux qui aboie. L'esthétique théâtrale dans *Konda le Roquet* apparaît, ainsi, comme une esthétique de la représentation distanciée.

Mais il convient de s'interroger sur l'expressivité même de cette réécriture par rapport au texte classique de Jean Pliya. En réalité, elle n'est pas plus expressive dans la mesure où toute la démarche de la réécriture se résume dans le refus de proférer le discours du théâtre classique qui n'est pas remplacé par un autre. En lieu et place, le personnage exprime son état d'âme, confesse ses sentiments et sa conception du jeu théâtral, puis finit par tirer sa révérence à la Molière. Pour lui en effet, « *l'essentiel ne peut être écrit* », les affres que vit un personnage ne peuvent être traduits par des mots en raison de ce que

> *le plus beau échappe à la parole et demeure rêve. Seul le metteur en scène qui a foi peut donner à vivre à l'intégralité du songe, son rôle étant de restituer à l'œuvre de l'auteur cet essentiel égaré dans le sentier du rêve au manuscrit.*
>
> (*Konda le Roquet*, Scène II, p. 81.)

Cette esthétique de la réécriture que l'auteur utilise laisse transparaître des convergences avec Eugène Ionesco, notamment quand on rapproche *Concours de circonstances* de *L'Impromptu de l'Alma*[389] du néo-dramaturge français, représentée, pour la première fois, au Studio des Champs-Elysées, le 20 février 1956. Dans la pièce du Béninois, les emprunts à *L'Impromptu de l'Alma* s'observent à deux niveaux : d'abord dans la musique « Les Impromptus » de

[389] Eugène Ionesco, *Les chaises suivi de L'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, 1954 et 1958, 178 p.

Schubert qui rythme toute l'œuvre et qui constitue une allusion à la pièce de Ionesco, ensuite à travers la mise en scène des mêmes types de personnages.

Concours de circonstances, faut-il le rappeler, met en scène des personnages, une avocate, un professeur et un pasteur, des êtres factices créés par un jeune auteur dramatique, qui manifestent leur volonté de s'affranchir de la tutelle de leur créateur pour prendre part à un concours théâtral. La pièce d'Eugène Ionesco, comme cela se passe dans *Concours de circonstances*, met en scène le personnage d'un jeune auteur dramatique fictif, Ionesco, qui se retrouve en présence de personnages fictifs de sa nouvelle pièce en création : Bartholoméus I, Bartholoméus II et Bartholoméus III. Le sujet de la pièce se joue également à un double niveau : celui de la création dramatique dans laquelle l'image du personnage-auteur dramatique, Ionesco, renvoie à celle de l'écrivain Eugène Ionesco, et celui du jeu dramatique au deuxième degré animé par les personnages du manuscrit de Ionesco.

On le voit, José Pliya semble imiter la technique de composition dramatique utilisée par Eugène Ionesco. Le rapprochement fait ci-dessus illustre les similitudes entre *Concours de circonstances* et *l'Impromptu de l'Alma* de Ionesco mais la pièce de José Pliya semble également tisser ces mêmes liens intertextuels avec *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello[390].

Bien avant Ionesco, l'écrivain italien avait déjà créé le même type de théâtre dans sa pièce qui postule, tout comme *Concours de circonstances*, la liberté et l'indépendance du personnage, capable de s'affranchir de la tutelle de son créateur et de se muer en être de chair, d'os, de paroles et de volonté. José Pliya lui-même revendique la tutelle de Pirandello en mettant en exergue à sa pièce un extrait *de Six personnages en quête d'auteur* :

[390] Luigi Pirandello est un écrivain italien né en 1867. Auteur de romans et de nouvelles dans la tradition du vérisme (mouvement artistique italien de la fin du XIX^{ème} siècle, héritier du naturalisme français), il montre dans son théâtre, selon le Larousse illustré, la personnalité humaine disloquée en facettes et opinions contradictoires, incapable de se recomposer logiquement. Sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*, jouée pour la première fois en 1921, est publiée dans *Théâtre complet I* sous la direction de Paul Renucci à Paris par les Editions Gallimard en 1977, pp. 993-1081. Pirandello a reçu le Prix Nobel de littérature en 1934.

> *Lorsque les personnages sont vivants, vraiment vivants devant leur auteur, celui-ci ne fait pas autre chose que les suivre dans l'action, dans les paroles, dans les gestes que précisément ils lui proposent, et il faut qu'il les veuille tels qu'ils se veulent, et gare à lui s'il ne le fait pas ! Quand un personnage est né, il acquiert aussitôt une telle indépendance, même vis-à-vis de son auteur, que tout le monde peut l'imaginer dans nombre d'autres situations où son auteur n'a pas songé à le mettre, et il peut aussi, parfois, acquérir une signification que son auteur n'a jamais songé à lui donner.*[391]

L'épigraphe annonce la relation sémantique entre les deux pièces construites autour de la question du rapport auteur/personnage et de la liberté du personnage.

Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello utilise la technique du théâtre dans le théâtre reprise plus tard, d'abord par Ionesco et ensuite par José Pliya. Tout comme *Concours de circonstances,* Pirandello construit également son drame autour du refus d'un écrivain (fictif) Pirandello de faire vivre six personnages nés de son imagination : Le Père, La Mère, La Belle-fille, Le Fils, L'Adolescent et La Fillette. Confrontés au refus de leur auteur de les engendrer, ces personnages se révoltent, se matérialisent malgré lui et vont en quête d'un autre auteur qui voudra bien les créer en écrivant leur drame. Ces créatures encore inexistantes choisissent finalement de jouer elles-mêmes leur drame dans un espace théâtral. L'action des personnages marque un écart important entre *Six personnages en quête d'auteur* et *Concours de circonstances* où la matérialisation et la révolte des personnages les conduisent au meurtre de leur auteur.

Cependant, le procédé demeure le même et consiste également à animer des personnages fictionnels sauf que chez Pirandello ce sont des personnages, à qui le droit d'exister est dénié, qui envahissent de force une scène où se déroule

[391] Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, 1921, cité par José Pliya en épigraphe à *Concours de circonstances*, p.111.

la répétition d'une pièce d'un auteur fictionnel nommé Pirandello, pour se faire entendre. Le sujet se joue donc à un double niveau.

Avec *Parabole*, José Pliya remet au goût du jour le drame liturgique des mystères médiévaux[392]. En effet, dans cette pièce hagiographique, l'intertextualité a son origine dans la reprise et la réécriture de textes bibliques. Nourrie de références bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament, la pièce, une parabole sur l'amour divin et la liberté, est un déplacement, dans le temps, du mythe du fratricide commis dans la Genèse par Caïn[393] et de la parabole de l'enfant prodigue ou du fils retrouvé[394] rapportée dans l'Evangile. A l'exception de la réécriture de ces deux mythes, le titre même de la pièce indique qu'il s'agit d'un « récit allégorique des livres saints sous lequel se cache un enseignement » et révèle l'intention intertextuelle de l'auteur. De même, un extrait de la parabole du fils retrouvé, (Luc 15, 11-13) surplombe la pièce et réfère au texte-source. De plus, toute la pièce présente une structuration en versets bibliques qui annoncent le contenu sémantique des séquences dialogiques qu'ils introduisent.

En transposant au théâtre la parabole de l'enfant prodigue du Nouveau Testament, José Pliya conserve, d'un côté, l'essentiel de la fable biblique même s'il opère des changements nécessités par le genre. D'un autre côté, il s'en écarte en rapprochant la parabole et le mythe de la Genèse sur le fratricide de Caïn.

Tout comme *Parabole*, *Mon petit Poucet* suivi de *Monsieur, Blanchette et Le Loup*, procèdent de la réécriture théâtrale, toutes deux étant une adaptation au théâtre de textes antérieurs que sont *Le Petit Poucet* de Charles Perrault[395] et *La*

[392] Un mystère est un drame médiéval du XIV^{ème} au XVI^{ème} siècle qui met en scène des épisodes de la Bible (Ancien et Nouveau Testament) ou de la vie des Saints. Ce drame était représenté lors des fêtes religieuses par des acteurs amateurs.
[393] « Abel et Caïn », Genèse 4, 1-16, in *La Bible TOB*, Paris, Société biblique française et Editions du Cerf, pp. 25-26.
[394] « Parabole du fils retrouvé », Luc 15, 11-32, in op. cit., pp. 1494-1495.
[395] *Le Petit Poucet* est un conte de Charles Perrault publié en 1697.

chèvre de Monsieur Seguin d'Alphonse Daudet[396]. Les titres mêmes de ces deux pièces constituent des allusions aux textes-sources, José Pliya ayant juste remplacé l'article « le » par l'adjectif possessif « mon » dans le titre de la première pièce. Concernant la seconde, il intègre dans son titre des personnages du texte de Daudet comme le loup.

Mon petit Poucet porte en épigraphe la formule introductive du récit de Perrault *« Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants, tous garçons ; l'aîné n'avait que dix ans et le plus jeune n'en avait que sept »*[397]. La reprise de cette formule traduit également la volonté affichée de l'auteur de réécrire ce conte. Même si la transposition de la forme narrative à la forme dramatique induit des changements indispensables dans l'écriture, il reste que la fable demeure identique. José Pliya conserve au texte initial sa structure interne de séquences narratives, à la différence que, dans sa pièce, le récit est assuré par une voix principale, celle de Guillaume le bûcheron, relayée par d'autres instances narratives homodiégétiques alors que le récit de Perrault est assuré par un narrateur hétérodiégétique.

D'autres écarts entre les deux œuvres sont notables, notamment le changement du nom du personnage éponyme qui devient chez José Pliya, Le Petit Pou. Le dramaturge béninois fait de la fable de l'abandon des enfants un motif de ressassement et de remords et s'en sert pour construire un drame sur la culpabilité. Il intègre également dans sa pièce le problème de la quête de l'autre, de la déconstruction de la figure du père et traduit sa vision d'un monde en crise.

En dehors de son caractère de texte réécrit, *Mon petit Poucet* arbore d'autres formes de pratiques intertextuelles, en l'occurrence, la citation directe et l'allusion. José Pliya transpose à l'intérieur de son texte, nous l'avons dit, un

[396] « La chèvre de Monsieur Seguin » est l'une des nouvelles du recueil *Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet publié à Paris, pour la première fois en 1869, par les Editions Hetzel. Réédité par Larousse-Bordas/HER en 1999 puis par Larousse/SEJER en 2004, 302 p.
[397] José Pliya, *Mon petit Poucet*, p. 15.

extrait de la nouvelle *L'arbre fétiche*[398] de Jean Pliya. Cet emprunt, mis en italique et directement intégré au récit de Guillaume le bûcheron, est le portrait du bûcheron Dossou et le récit de son combat héroïque et mortel contre l'arbre éponyme. Il crée une relation de parenté entre Dossou, personnage de la nouvelle de Jean Pliya et Guillaume, personnage de la pièce de José Pliya. Sous cette relation, on perçoit, en filigrane et de façon métaphorique, le lien de filiation entre les deux auteurs dramatiques Pliya.

Par ailleurs, José Pliya fait un clin d'œil à la Bible à travers le passage suivant : « *Je suis le bon berger qui te laisse le troupeau pour aller chercher la brebis égarée, la brebis perdue* »[399] qui renvoie à la parabole du berger[400].

De même que la première pièce du recueil, *Monsieur, Blanchette et Le Loup* est une réécriture théâtrale composée d'après *La chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet. Sans changer la fable du texte-source centrée sur les pièges de la liberté, la pièce de José Pliya s'en éloigne cependant par les échanges verbaux directs entre Monsieur (transformation de Monsieur Seguin) et les autres personnages animaliers dotés de parole, ainsi que par la création d'un personnage absent du texte de Daudet, en l'occurrence Le Renard. Outre cette réécriture, José Pliya cite en épigraphe à sa pièce, un extrait des *Carnets*[401] d'Albert Camus qui rappelle que « *la lucidité tragique n'interdit pas l'exigence d'humanité* »[402].

Deux épigraphes, l'une extraite du roman *Moby Dick*[403] de l'écrivain américain Herman Melville et l'autre tirée de l'ouvrage *Les Bourreaux*

[398] Jean Pliya, *L'arbre fétiche*, Yaoundé, Editions CLE, 1971.
[399] José Pliya, *Mon petit Poucet*, p. 37.
[400] La « Parabole du berger », Jean X, 1-21, in *La Bible*, op. cit., pp. 1528-1529.
[401] Les *Carnets* sont un ensemble d'ouvrages autobiographiques d'Albert Camus parus en trois volumes, à titre posthume, aux Editions Gallimard, Collection Blanche, respectivement en 1962, 1964 et 1989.
[402] José Pliya, Idem, p. 47.
[403] Herman Melville, *Moby Dick* ou *The Whale Moby-Dick*, Londres, Editions Richard, 1851,822 p. Le thème central de ce roman est la lutte du Bien contre le Mal, le mal est représenté par Moby Dick, un cachalot qui a pris la jambe du capitaine Achab et le Bien par le capitaine et son équipage.

volontaires de Hitler[404] de Daniel Jonah Goldhagen annoncent le contenu sémantique de la pièce *Une famille ordinaire* construite autour de la responsabilité des Allemands dans le nazisme et les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale.

Pudeur est aussi introduite par une épigraphe extraite du texte « Conte » des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud : « *La musique savante manque à notre désir* », qui évoque le contenu sémantique de la pièce construite autour de la quête du désir et du plaisir et, au-delà, la quête de l'amour. De plus, on retrouve dans la pièce des citations directes à l'image de l'extrait suivant :

> ***CHANEL :*** […] *Un commerce qui serait « l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations ».*
>
> (*Pudeur*, p. 117.)

Il s'agit d'un emprunt fait au poète français Arthur Rimbaud, précisément au poème « Génie » du recueil *Les Illuminations*[405]. La thématique de ce poème étant l'amour universel, on devine alors aisément le lien que cet extrait entretient avec la pièce de José Pliya.

En exergue à la pièce *La Sœur de Zarathoustra*, José Pliya cite Nietzsche : « *Ce qui se fait par amour, se fait toujours par-delà le bien et le mal* »[406]. Dans cette pièce centrée sur la passion au sens étymologique de souffrance, de douleur et de déchirement, le dramaturge s'applique justement à mettre en évidence la nature de l'amour qui unit Elisabeth à son frère, les actes commis au nom de cet amour ainsi que les effets dévastateurs de cette passion sur Elisabeth,

[404] Daniel Jonah Goldhagen, *Les Bourreaux volontaires de Hitler*. *Les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, Paris, Seuil, 1996, 580 p.
[405] *Les Illuminations*, titre d'un recueil de 57 poèmes en prose ou en vers libres composés par Arthur Rimbaud entre 1872 et 1875. La première édition du recueil paraît à Paris en 1886 dans cinq livraisons de la Revue *La Vogue*.
[406] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*. *Prélude d'une philosophie de l'avenir* (aphorisme 153), 1886, traduction Henri Albert, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 10, Mercure de France, 1913.

sur son frère Friedrich et sur l'Histoire. A l'intérieur de la pièce, une fable composée sur le modèle de la parabole des talents rappelle la Bible.

Par endroits, et à travers d'autres pièces du corpus, José Pliya procède par allusion pour faire affleurer à la mémoire du lecteur ou du spectateur, telle ou telle œuvre antérieure, tel ou tel écrivain de renom ou encore telle ou telle pratique sociale.

Il en est ainsi dans *Quêtes* où l'expression « *le regard du roi* »[407] constitue une évocation du roman allégorique de l'écrivain guinéen Camara Laye[408] construit autour de la problématique de la quête tandis que *Cannibales* rappelle étrangement les mœurs des Indiens Guayaki qui mangent leurs morts[409] ainsi que l'indique cette réplique du personnage de Nicole :

> ***NICOLE** : Et puisque je vous vois en dessous du malheur, les sens déréglés, je vous sais prêtes désormais. Venez avec moi. Venez assouvir ce trop-plein de désir qui vous ruine. Ne rêvez plus la vie, venez la dévorer. **Venez découvrir, au-delà du tabou, le plaisir primitif, comme faisaient les Indiennes Guayaki. Allons chasser les enfants**.*
>
> (*Cannibales*, p. 59.)

De tout ce qui précède, on peut retenir que l'intertextualité apparaît dans les pièces de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, d'une part, comme un moyen de subversion artistique et politique et, d'autre part, comme l'expression au second degré de l'altérité, du rapport du moi à autrui. Chez Sénouvo Agbota Zinsou, elle prend l'aspect de la dérision du messianisme religieux et politique

[407] José Pliya, *Quêtes*, n°3, p. 18.

[408] *Le Regard du Roi* est un roman allégorique et philosophique du Guinéen Camara Laye publié à Paris aux Editions Plon, Presses Pocket en 1954 (256 p.). Le héros de ce roman, un Blanc, nommé Clarence, tombé dans une sorte de déchéance et d'errance, est en quête de la grâce, symbolisée par le regard d'un roi, qui l'arrachera à son angoisse existentielle.

[409] Cf. l'article « Cannibalisme et mort chez les Guayakis (Achén) » de Pierre Clastres et Lucien Sebag, Gradhiva, 2/2005, mis en ligne le 10 décembre 2008, www.gradhiva.revues.org/511, consulté le 21 octobre 2010, à 18 heures. Dans cet article, les auteurs analysent le phénomène du cannibalisme chez les Indiens Guayaki et indiquent que : « Le Guayaki tué par un autre Guayaki se trouve directement identifié à un animal abattu à la chasse, il est traité comme du gibier et son assassin ne peut s'en nourrir. **En revanche, c'est la nourriture préférée par les femmes enceintes, car leurs enfants porteront les noms des victimes humaines et des différents gibiers consommés**… »

au moyen de la démythification du personnage de Chaka. Précisément, le dramaturge togolais tourne en dérision les doctrines religieuses détournées de leur véritable raison d'être, qui est la relation avec le divin ou le Transcendant, pour être utilisées à des fins sordides. Sur le plan politique, ce sont les faux messies, marchands d'illusions que l'auteur dénonce.

Chez José Pliya, elle traduit, d'un côté, les rapports de filiation créatrice qu'il entretient avec les auteurs dont il reprend les textes et sous l'autorité desquels ils placent son acte d'écriture, tout en affirmant son originalité. D'un autre côté, elle relève du complexe œdipien et révèle son désir conscient ou inconscient de déconstruire la figure du Père et de sortir de son ombre encombrante pour affirmer son identité d'auteur dramatique et sa propre vision de l'esthétique théâtrale.

Au total, les deux dramaturges utilisent, dans leurs pièces, des techniques de composition et d'écriture dramatique comme la distanciation, la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre, l'hypertextualité, l'intertextualité et/ou la réécriture théâtrale, senties comme discontinuités esthétiques, pour renouveler la dramaturgie négro-africaine francophone. Mais ces procédés s'accompagnent, chez les deux dramaturges, de la mise au jour de nouvelles formes dramatiques telles que le conte dramatisé, inspiré de la tradition orale.

III. Le conte dramatisé comme recherche d'une esthétique nouvelle

Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya intègrent tous les deux, dans leurs créations dramatiques, le conte théâtralisé, comme autre forme de pratique intertextuelle, inspiré chez le premier, de la tradition orale du conte en usage dans l'aire culturelle et géographique de la sous-région de l'Afrique de l'Ouest

et chez le second, de la tradition européenne du conte. Ainsi, sept pièces sur treize sont des contes théâtralisés chez Sénouvo Agbota Zinsou, tandis que chez José Pliya, nous en avons dénombré seulement deux sur quinze pièces.

Les premières expériences de dramatisation du conte dans la sous-région ouest-africaine francophone remontent à la Griotique[410], concept inventé par l'Ivoirien Niangoran Porquet dans les années 1970 pour désigner l'art du griot traditionnel négro-africain dont l'une des manifestations est la théâtralisation des contes dits, chantés, mimés ou joués par le griot.

Même si déjà, dans les années trente à l'Ecole normale William Ponty du Sénégal, on s'en souvient, les élèves dahoméens s'étaient inspirés d'un conte traditionnel sur le sujet du mythe du dieu d'eau pour écrire leur pièce théâtrale *Sokamé*, c'est à partir de la Griotique que ce nouveau genre théâtral se structure et se codifie réellement avant d'être promu par nombre de dramaturges et hommes de théâtre négro-africains.

Cette nouvelle forme de dramatisation proposée par l'Ivoirien semble avoir été adoptée par Sénouvo Agbota Zinsou qui l'a appliquée, après une première incursion dans ce domaine avec *Le Club* en 1984, à plusieurs autres pièces, notamment *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* en 1987, *Le Prince de Wouya* en 1997 (réécriture du *Chien Royal, 1989, 1990*), *Yévi et le dépouillement des fesses* en 1996, *Yévi et la Princesse, La Septième Reine en 2000*et *La Femme Inconnue* en 2003. De son côté, José Pliya exploite le vieux fond littéraire occidental en adaptant au théâtre les contes *Le Petit Poucet* de Charles Perrault et *La Chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet, dans son recueil de textes dramatiques *Mon petit Poucet* suivi de *Monsieur, Blanchette et Le Loup* en 2011.

[410] Dans son essai intitulé, *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Marie-José Hourantier présente la Griotique comme une initiative d'un groupe d'étudiants ivoiriens, née de la mise en scène des récitals de poésie africaine.

1. Le conte dramatisé et l'esthétique du « camouflage »[411] chez Zinsou

Sans être inspiré d'un conte traditionnel, *Le Club* emprunte à la tradition du conte le personnage et le rôle du Présentateur-conteur qui narre le récit des déboires de la jeune élève Akpéné, victime des machinations d'un « Club ». Ce récit est entrecoupé de passages dialogués joués par des acteurs. De plus, à l'intérieur de ce récit, figure un conte traditionnel dont la trame est tissée autour des mésaventures de Malonnui, une jeune fille têtue[412] punie pour son refus de s'accorder aux coutumes et usages de sa communauté.

Outre le conte traditionnel enclavé dans le prologue d'ouverture, la musique et les mimes confèrent à la pièce les caractéristiques et la structure d'un conte. Le dénouement plus ou moins heureux dans lequel les méchants sont punis et les bons récompensés, la présence du personnage surréaliste du Grand-Duc-Sculpteur, dans un cadre non moins surréaliste au tableau XII, situent l'action dans le domaine du merveilleux, caractéristique du conte et particulièrement du conte africain.

Après cette expérience, Agbota Zinsou récidive trois ans plus tard, en 1987, et s'inspire, cette fois-ci, de contes traditionnels pour créer ses pièces *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres*.

Dans *La tortue qui chante*, dont le titre même relève du merveilleux et de l'impensable, le conflit se noue autour du poste de Premier conseiller que le Roi vient de créer. Agbo-Kpanzo et son beau-père Podogan convoitent tous deux ce poste. Chacun de son côté cherche les moyens de parvenir à sa fin. Agbo-Kpanzo, chasseur de grande renommée, se rend en forêt dans le but de tuer un animal qui lui permettra de nourrir tout le village et d'acquérir plus de popularité

[411] Nous empruntons cette expression à Tohonou Gbéasor qui l'a employée dans son étude introductive à la deuxième édition de *On joue la comédie*.
[412] *La fille têtue* est le titre d'un recueil de contes de Jean Pliya publié à Dakar, Abidjan, Lomé aux Nouvelles Editions Africaines (NEA), en 1982.

afin de mériter le poste. Il ramène une tortue merveilleuse qui chante. Son beau-père le déleste de sa tortue grâce à de faux témoins et ourdit un complot contre lui. Finalement, Podogan est pris à son propre piège. Quant à Agbo-Kpanzo, il refuse le poste de Premier Conseiller que lui propose le Roi, suivant ainsi les conseils de la Tortue.

La pièce se présente ainsi comme un conte traditionnel dont elle a d'ailleurs la structure, un conte dans lequel l'auteur associe les éléments propres à l'esthétique de ce genre à ceux du théâtre. Sénouvo Agbota Zinsou utilise la technique du conte traditionnel en ce sens que le texte, écrit, certes, sous forme de dialogue théâtral avec des découpages en tableaux et des didascalies, comme dans *Le Club*, est en réalité un récit narré par un conteur traditionnel dont la fonction est remplie par le Fou. Ce texte recèle toutes les caractéristiques d'un conte : l'histoire d'Agbo-Kpanzo, le chasseur et sa lutte héroïque contre les forces maléfiques dans la forêt ; la présence du merveilleux avec le personnage de la Tortue qui chante et parle comme les hommes ; la situation du texte dans les temps immémoriaux où les animaux et les hommes avaient le même langage. De plus, à la fin, le Fou rappelle que l'histoire relève du domaine onirique, Agbo-Kpanzo, l'ayant vécue en rêve pendant son sommeil dans la brousse.

> ***LE FOU*** *: C'était un rêve. Nous avons été transportés dans le rêve d'Agbo-Kpanzo. […]. Il s'agissait d'une voix intérieure qui parlait à Agbo-Kpanzo. Le sens profond du chant de la Tortue était : « Agbo, cela te portera malheur de vouloir être plus grand que ton beau-père ».*
>
> (*La tortue qui chante*, pp.39-40.)

Cette conclusion finale du Fou renvoie aux formules finales des contes traditionnels du genre : « C'est une petite histoire que j'ai inventée pour vous tromper et vous distraire ». Enfin, la pièce véhicule, à travers l'aphorisme chanté par la Tortue, une leçon de morale comme dans les contes traditionnels où les

méchants sont punis et les bons récompensés. On pourrait expliquer cet aphorisme, « *Le malheur ne provoque pas l'homme, c'est l'homme qui provoque le malheur* », par le fait que lorsque l'on nourrit un mauvais dessein, on déclenche sur soi, consciemment ou inconsciemment, le mauvais sort. La philosophie qui sous-tend cet aphorisme est celle du libre arbitre que doit savoir exercer tout homme. C'est le personnage d'Agbo-Kpanzo qui, pour régler des comptes personnels à son beau-père Podogan, est allé à la chasse, non pas en réalité du gibier à distribuer à toute la population, mais de la querelle, de quoi envenimer une rivalité qui existait déjà entre eux, rivalité qui va devenir politique, parce qu'il y a un poste de Premier Conseiller en jeu. C'est, à son tour Podogan qui, croyant la Tortue dotée de pouvoirs spéciaux, en particulier celui de lui permettre d'accéder à ce poste, va tenter de la dérober et de la faire chanter à son profit. Peut-on mieux expliquer cette vérité, non seulement africaine, mais simplement humaine, que les conflits sous couleur politique sont d'abord des conflits personnels, que l'ambition politique, sous le prétexte de servir une population, cherche surtout à servir une cause personnelle ? Et c'est l'homme qui va chercher ce genre de conflit ou de situation, ou qui la crée. La fatalité qui serait source du drame humain n'existerait pas si l'homme ne la provoquait.

En dehors de ce recoupement avec les techniques du conte, *La tortue qui chante* se lit et se joue comme une pièce théâtrale classique avec des personnages anthropomorphiques (le Fou, Agbo-Kpanzo, Podogan, Nyomadu, la foule, le Roi, etc.), excepté le personnage de la Tortue dont le rôle nécessite le déguisement d'un acteur humain.

La seconde pièce, *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, commence par un prologue dont la fonction ici est de planter le décor de l'action. Subdivisée en trois tableaux, elle présente également, par sa construction et les personnages mis en scène, les caractéristiques d'un conte merveilleux. En

dehors du conteur, tous les autres personnages sont des animaux ou des monstres : Yévi, l'araignée, le Géant, le Tout-Puissant, les monstres (Sadicomonstre, Gentillomonstre, Rigolomonstre) et le Mouton. Le récit, situé dans un cadre imaginaire, « le pays des monstres », commence par une formule introductive du conteur qui présente dans le prologue, Yévi, le personnage central du conte.

Par comparaison, *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* se lisent comme des pièces dont l'esthétique est essentiellement centrée sur l'originalité des cultures africaines. Toutefois, à l'analyse, ces deux pièces, bien que construites suivant la structure originale du conte traditionnel négro-africain, présentent des différences l'une par rapport à l'autre. Ainsi, par exemple, le thème de la satire politique, sur lequel nous reviendrons, est direct et marqué dans la première pièce tandis que la seconde connote, par des métaphores animalières, une satire politique et sociale à découvrir au second degré. En outre, *La tortue qui chante* met en scène des personnages anthropomorphiques complétés par un seul personnage animalier, la Tortue, rendant du coup la représentation plus simple et plus facile. En revanche, dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres* dont les personnages sont presque tous animaliers à l'exception du seul conteur-présentateur, la mise en scène, plus complexe, exige des moyens techniques plus sophistiqués dans la figuration des personnages animaliers.

Toutes les autres pièces de contes dramatisés, inspirées de contes traditionnels de l'aire culturelle *adja-tado*, *Le Prince de Wouya*, *Yévi et le dépouillement des fesses*, *Yévi et la Princesse*, *La Femme Inconnue*, *La Septième Reine* présentent les mêmes types de personnages, animaliers ou monstres, et les caractéristiques du merveilleux, propre au conte. Ainsi, *Le Prince de Wouya* est construit sur un mode onirique pour situer l'histoire dans l'imaginaire tandis que dans *La Femme Inconnue*, on assiste, au cours d'un rituel, à la métamorphose du

personnage de la Femme-monstre en une jeune fille d'une beauté exceptionnelle ou encore dans *Yévi et la Princesse* à la transmutation du personnage de Malonnui en Mamy-Water.

Il ressort de tout ce qui précède que Sénouvo Agbota Zinsou emploie le conte, genre de l'oralité qu'il dramatise, pour parler de façon détournée des problèmes socio-politiques et économiques qui minent la société togolaise en ces années du règne de l'autocratie. L'écriture dramatisée du conte apparaît comme « une esthétique du camouflage », un procédé ironique qui consiste à feindre de parler d'un pays imaginaire pour mieux ancrer ses drames dans la réalité afin d'échapper à la censure et à l'ostracisme.

Par la mise en scène de contes ou fables peuplés de personnages animaliers et inspirés de la tradition orale, le dramaturge recherche et trouve un moyen efficace d'expression artistique qui lui permet de marquer son désaccord avec les pratiques du régime autocratique tout en se protégeant. Nous ne partageons donc pas l'analyse d'Alain Ricard lorsqu'il affirme :

> *La réalité sociale qui peuple les pièces de Wole Soyinka, en particulier dans les dernières qui ont été jouées au Nigeria, cette réalité ne figure pas dans le théâtre de Nestor Zinsou. Elle n'y a jamais figuré. Son monde est une création fantaisiste et allégorique inspirée des fables ou des contes. Les personnages ne sont pas des représentants de l'Afrique mais de situations, souvent violentes auxquelles nous pouvons tous être confrontés.*[413]

Le théâtre d'Agbota Zinsou est, certes, une création allégorique inspirée des contes ou fables mais il est aussi très ancré dans les réalités sociales et politiques de son pays d'origine. Pour s'en convaincre, il suffit d'une lecture attentive de la pièce *Le Club* et d'une analyse approfondie du personnage du Grand-Duc-Sculpteur pour y voir la figure caricaturale d'un dictateur.

[413] Alain Ricard, *Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public (Politique et religion)*, op. cit., p. 155.

On le sait, des années 1970 jusqu'aux années 1990, le Togo était dirigé par le régime dictatorial et autocratique du président Gnassingbé Eyadéma, un régime oppresseur qui ne favorisait pas la liberté d'expression et de création artistique et littéraire. Et tout particulièrement,

> *le théâtre togolais était, comme les autres activités culturelles et artistiques du pays, sous contrôle de l'Etat et les rares velléités d'indépendance des artistes prenaient la forme détournée de créations symboliques ou de critiques consensuelles inoffensives pour les pouvoirs politiques.*[414]

Pour échapper aux poursuites et à la censure, et créer librement dans un contexte politique difficile et liberticide, Agbota Zinsou utilise donc des artifices littéraires ou des procédés rhétoriques tels que la métaphore ou l'allégorie et des symboles comme lui-même le confirme :

> *La période de **La tortue qui chante** correspond à celle où j'étais fonctionnaire du Ministère de la Culture, au Togo. Comment pouvais-je écrire une pièce sur le pouvoir, qui soit une critique du pouvoir sans recourir à des symboles, sans faire parfois le fou comme le personnage principal de la pièce ? Un confrère centrafricain, Etienne Goyemidé, qui a monté **La tortue qui chante** dans son pays m'a dit, à l'occasion d'une rencontre d'écrivains : « Zinsou, tu as failli m'envoyer en prison avec ta pièce. » Si on prend une pièce aussi simple en apparence que **Le Club**, il aurait suffi de regarder de près le personnage du « Grand-Duc » pour que j'aie des problèmes, à cette époque-là*[415].

L'aspiration à la liberté créatrice est justement l'un des fondements de l'écriture de la rupture chez Agbota Zinsou qui développe, en s'inspirant de l'oralité africaine, le genre du conte dramatisé. Cette forme d'expression dramatique lui permet certaines audaces, notamment celle de mieux parler de sa société en feignant d'évoquer un monde imaginaire. José Pliya, en revanche, expérimente le conte dramatisé, vingt-sept ans après son aîné togolais, en

[414] Pierre Médéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p. 241.
[415] Entretien avec Sénouvo Agbota Zinsou, écrivain togolais en exil, propos recueillis par Dotsé Yigbe et Beeke Dummer, in « La littérature togolaise », n°131, *Notre Librairie*, Juillet-Septembre 1997, p. 139.

réécrivant des textes puisés dans le fonds littéraire occidental, dans une visée à la fois subversive et moderniste.

2. José Pliya et le conte dramatisé : actualisation et détournement

Le recueil de pièces *Mon petit Poucet* suivi de *Monsieur, Blanchette et le Loup*, publié en 2011, constitue la première expérience du conte dramatisé chez José Pliya.

Mon petit Poucet tire d'abord son caractère de conte du texte-source dont José Pliya reprend la formule introductive en épigraphe à son texte pour afficher clairement son intention de réécrire *Le Petit Poucet* de Charles Perrault. Ensuite, la pièce, à deux personnages (Guillaume, le bûcheron, et La Bonne Femme, la bûcheronne), présente une structure monolithique, sans subdivision scénique qui dénote sa forme de texte narratif.

Le récit, qui reprend l'histoire traditionnelle du *Petit Poucet*, est assuré par plusieurs voix, contrairement au conte de Perrault où le narrateur est une instance hétérodiégétique et omnisciente. C'est Guillaume, le bûcheron, protagoniste du drame, qui endosse ici le rôle de conteur principal. Mais cette voix principale s'éteint par moments pour laisser place à d'autres instances narratives qui prennent le relais de la narration.

A l'intérieur de la pièce *Mon petit Poucet*, constituée de diverses séquences narratives, se trouve logé un autre récit, un extrait de la nouvelle *L'arbre fétiche* de Jean Pliya qui raconte les exploits du bûcheron Dossou dont Guillaume affirme être le fils.

Au conte traditionnel du *Petit Poucet* qu'il réécrit, José Pliya juxtapose un drame moderne sur la culpabilité, la quête du fils par le père, et le chaos du monde contemporain et reprend en outre une partie de la nouvelle écrite par son père. Ces différents récits entrelacés confèrent à la pièce non seulement une

structure très complexe mais aussi son caractère de conte grâce surtout à l'exploitation du récit de Perrault avec ses éléments merveilleux : un cadre atemporel, des personnages fantastiques ou merveilleux, notamment l'ogre, les bottes magiques, etc., même si dans le conte dramatisé de José Pliya la morale, caractéristique essentielle du conte, n'est pas explicite.

En réalité, José Pliya actualise le conte de Charles Perrault et le détourne de sa fonction ludique et surtout didactique initiale et s'en sert comme prétexte pour sonder l'âme humaine rongée par la culpabilité et décrire le spectacle désolant d'un monde contemporain dévasté par la guerre, la famine, la misère et la souffrance d'êtres innocents, notamment les enfants enrôlés dans ces conflits armés. Il s'en sert également pour déconstruire la figure paternelle.

Sans être vraiment un conte ni une nouvelle, mais plutôt un apologue[416], *La chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet inspire à José Pliya sa pièce *Monsieur, Blanchette et le Loup* qui se présente comme un conte dramatisé. L'histoire de *La chèvre de Monsieur Seguin,* récit des déboires de Monsieur Seguin qui avait eu six chèvres, toutes mangées par le loup parce qu'elles étaient allées dans la montagne et de Blanquette, la septième, qui, malgré l'amour et les bons soins de Monsieur, s'ennuie et s'enfuit pour ensuite se faire dévorer comme toutes les autres, constitue également la trame de la pièce du dramaturge béninois. Mais dans la version dramatisée de José Pliya, structurée en treize scènes, cette histoire est exposée sous la forme de scènes dialoguées qui se déroulent, soit entre Monsieur et son voisin le Loup, soit entre Monsieur et sa chèvre Blanchette ou encore entre Monsieur et Renard, le nouveau voisin.

Le caractère de conte de la pièce *Monsieur, Blanchette et le Loup* tient essentiellement à la présence de personnages animaliers (à l'exception de

[416] Un apologue est une petite fable visant essentiellement à illustrer une leçon de morale. La leçon de morale que *La chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet illustre est clairement exprimée dans la lettre que l'auteur adresse à son ami, Pierre Gringoire, poète lyrique à Paris qui refuse, au nom de la liberté, un poste de chroniqueur qu'on lui offre dans un journal parisien. En effet, avant de commencer son récit, le narrateur lance : « Tu verras ce que l'on gagne à vouloir vivre libre », ce qui traduit sa volonté de transmettre un enseignement sur les pièges que recèle la liberté.

Monsieur), doués de parole comme dans les contes merveilleux des temps immémoriaux où l'homme communiquait avec la nature par le biais du langage verbal. La présence d'une morale implicite sur les pièges ou les dangers de la liberté et la structure répétitive et cyclique du texte, figurée, par exemple, par les mêmes échanges de civilités entre Monsieur et le Loup (scènes 1, 2,3 et 4) confèrent également à la pièce son caractère de conte. De même, l'action qui recommence et se répète avec l'arrivée de Renard, le nouveau voisin, rappelle la structure des contes à emboitement ou à tiroir, caractérisés par des rebondissements incessants.

Ces contes dramatisés, explicitement destinés à « *tout public à partir de sept ans* »[417], pourraient être inscrits dans la tendance du théâtre jeune public dont la pratique a émergé en Afrique noire francophone dans les années 1990, à l'initiative du Burkinabè Jean-Pierre Guingané avec sa pièce *La Savane en transe*[418] représentée, pour la première fois, aux Francophonies Internationales pour la jeunesse de Mantes-La-Jolie en France. Selon Pierre Médéhouègnon, le théâtre jeune public, qui peut être considéré comme un genre de la littérature de jeunesse, est « *une forme de spectacle dramatique spécifique destiné à un segment de population défini par l'âge* »[419] avec une visée ludique et didactique.

Chez José Pliya, l'intention éducative s'appuie sur l'esthétique du conte traditionnel, d'une part, pour montrer, comme nous l'avons relevé, le tragique de l'enfance pris dans le tourbillon et le chaos du monde, d'autre part, pour mettre en œuvre son projet de sensibilisation sur les pièges et dangers de la liberté.

En somme, les deux dramaturges togolais et béninois expérimentent une nouvelle forme de dramaturgie en adaptant à la scène théâtrale des contes. Mais contrairement à Sénouvo Agbota Zinsou qui promeut le conte dramatisé en se

[417] Précision donnée par José Pliya lui-même dans la pièce *Mon petit Poucet*, pp. 12 et 43.
[418] Jean-Pierre Guingané, *La Savane en transe*, Ouagadougou, Editions Gambidi, 1996, 87 p.
[419] Pierre Médéhouègnon, « L'Education de la jeunesse dans le théâtre jeune public au Burkina Faso et au Bénin », conférence doctorale prononcée le 13 décembre 2013 à l'Université d'Abomey-Calavi.

nourrissant aux sources de la tradition orale africaine, José Pliya l'expérimente à travers la réécriture de textes appartenant au vieux fonds littéraire occidental.

Au total, ce cinquième chapitre a permis de repérer et d'analyser les ruptures esthétiques convergentes après avoir clarifié la notion d'esthétique théâtrale. Ces ruptures se présentent sous trois aspects différents : d'abord, le rejet et la déstabilisation du cadre général de composition des pièces, ensuite l'exploitation de divers procédés de création dramatique et enfin, la promotion de nouvelles formes dramatiques.

Globalement, les deux dramaturges remettent en question la conception traditionnelle illusionniste et identificatrice du théâtre et propose une nouvelle vision du jeu théâtral. Ce rejet des conventions théâtrales s'exprime par le bouleversement de la structure et du schéma d'intrigue des pièces, la subversion de l'action dramatique, le dérèglement de l'espace et du temps, la subversion du personnage et la déconstruction de l'héroïsme.

En outre, tous deux, nourris aux sources de la culture occidentale, appliquent des procédés de création dramatique en rupture avec la tradition théâtrale négro-africaine francophone, notamment la distanciation, la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre, l'intertextualité qui les apparentent à Bertolt Brecht et aux praticiens du nouveau théâtre français des années 50.

Par ailleurs, plus ou moins enracinés dans la culture africaine, ils exploitent de nouvelles formes théâtrales dont le conte dramatisé mais suivant une approche différente. Cette option crée une distinction assez significative entre les deux dramaturges qui affirment leur originalité à travers des choix esthétiques spécifiques que nous allons analyser dans le sixième chapitre consacré à « la singularité esthétique chez les deux dramaturges ».

CHAPITRE SIXIEME :

LA SINGULARITE ESTHETIQUE CHEZ LES DEUX DRAMATURGES

Même si les créations dramatiques d'Agbota Zinsou et de José Pliya présentent des traits de convergence comme nous l'avons vu, chacun des deux dramaturges affirme son originalité à travers des choix esthétiques spécifiques. Ainsi, le premier se démarque du second en associant aux procédés de la distanciation, du théâtre dans le théâtre, de la mise en abyme et de l'intertextualité déjà étudiés, la technique du concert-party et de la *cantata*. José Pliya, quant à lui, se distingue par la subversion du discours théâtral, la promotion d'une dramaturgie du verbe et du silence, le multilinguisme, l'exploitation de techniques de la diégèse, les créations lexicales et les écarts langagiers et la mise en scène de fantômes et d'ombres.

I. Le concert-party comme technique de mise en scène chez Sénouvo Agbota Zinsou

Le concert-party, nous l'avons souligné, est l'une des trois formes d'expression du théâtre populaire togolais dont Agbota Zinsou s'est inspiré pour créer sa pièce *On joue la comédie*. Quelle est l'esthétique du concert-party et quels sont les éléments de dramaturgie que l'auteur lui emprunte ?

1. Le concert-party et son esthétique

Le concert-party est un théâtre de la dérision et de la satire qui s'organise autour d'un canevas, fondé sur l'improvisation et le travestissement. Ayayi Togoata Apédo-Amah explique que le jeu de ce théâtre est « *basé sur le*

comique, la bouffonnerie et le pathétique »[420]. La bouffonnerie consiste à tourner en dérision la société dans ce qu'elle a de plus élevé, de plus intouchable, de plus sacré, de plus stupidement enviable. Ainsi, la pensée commune qu'un homme portant une cravate appartient forcément à l'élite dirigeante, intellectuelle et administrative du pays, à qui on doit le respect, est remise en cause par des acteurs de concert-party portant par exemple au cou un morceau de pain attaché en guise de ce symbole faussement considéré comme celui de la respectabilité. Personne ne penserait à faire un procès à ces comédiens qui se moquent de cette façon des personnalités les plus en vue dans la société. Au contraire, tout le monde rit de cet accoutrement, y compris ceux dont les comédiens font la parodie, ceux dont ils tournent en dérision les prétentions.

Or, ce besoin de remise en cause des symboles de la respectabilité et du prestige social se trouvait déjà dans l'une des toutes premières pièces de Sénouvo Agbota Zinsou, *Les Bureaucrates*. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'auteur togolais avait cru avoir trouvé une de ses solutions techniques au besoin de création théâtrale nouvelle dans le concert-party. C'est bien d'une bouffonnerie chargée de signification qu'il s'agit.

Nous l'avons montré, le concert-party est né au Ghana, pays voisin du Togo. Mais contrairement au concert-party ghanéen, les femmes ne figurent pas dans le concert-party togolais et ce sont les hommes qui jouent leurs rôles sous forme de travestis. A défaut de masque, précise Apédo-Amah,

> *les comédiens recourent au maquillage en s'enduisant le visage d'un fard blanc ou noir. Les deux couleurs sont parfois combinées. C'est une convention du genre qui montre les personnages comme des clowns habillés souvent de haillons ou d'habits grotesques*[421].

[420] Ayayi Togoata Apédo-Amah, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais : concert-party, cantata, albéra », in *La littérature togolaise*, *Notre Librairie* n°131, juillet- septembre 1997, p. 125.
[421] Ayayi Togoata Apédo-Amah, op. cit. p. 127.

Les spectacles du concert-party, dont le public-cible est constitué des masses populaires, se déroulent dans une atmosphère conviviale et festive et font une belle part à l'improvisation et à la participation active du public-spectateur avec un jeu subtil d'alternance entre l'identification et la distanciation. Leurs sujets portent essentiellement sur la défense des valeurs traditionnelles comme le mariage, la solidarité, le respect des aînés, la polygamie. C'est pourquoi la priorité y est accordée à la parole et au jeu d'acteur au détriment du décor.

Le comique et le pathétique permettent d'émouvoir le public qui rit et pleure à la fois au cours d'un spectacle qui dure plusieurs heures, presque toute la nuit, comme le précise Alain Ricard.[422] Il indique par ailleurs que les spectacles de concert-party sont des spectacles oraux dont le texte n'est pas transcrit, les scénarios n'ont pas d'auteurs connus et la mise en scène se fait sur scène.

A la rencontre scientifique de Bamako organisée en 1988 et dont nous avons rendu compte dans le chapitre deuxième de la première partie, Sénouvo Agbota Zinsou a saisi l'occasion de la communication qu'il a présentée pour insister sur l'esthétique spécifique du concert-party togolais. Il révèle ainsi les caractéristiques du langage des costumes et des maquillages en précisant « *qu'il s'agit d'un système de signification bien précis qui fait que les spectateurs reconnaissent les personnages par leurs costumes et par leur maquillage* »[423]. Le « Master boy » ou meneur de jeu se reconnaît à son maquillage sur fond de charbon noir, à ses lèvres élargies jusqu'aux oreilles et à sa culotte déchirée portée par-dessus un pantalon bien propre et bien repassé, symbole de sa propreté intérieure malgré une apparence de saleté. L'idiot[424] est, quant à lui,

[422] Alain Ricard, *L'invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, op. cit.
[423] Sénouvo Agbota Zinsou, « Les formes de théâtre populaire au Togo », in *THEATRE AFRICIAN, théâtres africains ?*, op. cit, p. 70.
[424] Le dramaturge togolais précise qu'ils sont généralement deux et sont appelés dans le concert-party classique : « les deux Bob » par référence aux premiers acteurs du concert-party. « Les deux Bob, dit-il, c'était dans le concert-party ghanéen, le nom qu'a pris le successeur du créateur du concert-party Bob Johnson qui avait créé le personnage des deux Bob et de la « Caroline » ». L'un a la moustache sévère, les paupières blanches qui est le « papa » ou le « vieux » tandis que l'autre, le gentleman ou le « Zorro » porte une veste et une petite moustache.

remarquable par son maquillage avec des lèvres élargies, la ligne du nez et des paupières tracées à la craie. Le personnage de la vieille se reconnaît à son visage enfariné et à son surplus de fesses ; l'*ashao*[425], la femme de mauvaise vie, peut se distinguer par ses cheveux « afro » ou sa perruque et par son rouge à lèvres tandis que l'étranger, identifié avec le nago ou le yoruba[426], est remarquable par ses balafres.

Par ailleurs, le dramaturge confirme, à partir d'une expérience réalisée en enregistrant les réactions du public au cours d'une représentation, que le concert-party est à la fois un spectacle d'identification et de distanciation.

> *Il est difficile, (note-t-il,) de distinguer les genres dans lesquels les spectateurs s'identifient et les genres dans lesquels les spectateurs ne s'identifient pas parce que, quelquefois dans la même pièce, vous avez ces deux réactions du public et on peut voir des scènes au cours desquelles le public s'identifie, parfois même pleure avec l'orpheline, chante avec l'orpheline mais le public refuse la mort, il veut que la mort ne soit pas prise au sérieux. C'est la même chose pour les scènes d'amour : le public refuse l'identification pour ces deux types de scènes… il ne veut pas les voir jouer "réellement".*[427]

Selon Agbota Zinsou, le spectacle de concert-party intègre le « High life », musique nationale du Ghana et du Togo (jouée avec des instruments comme la guitare électrique, la batterie de jazz ou les trompettes), qui véhicule une philosophie du plaisir, de la joie et du bonheur. Elle remplit essentiellement trois fonctions : préparer les acteurs, préparer la salle et ameuter le public. La chanson, ajoute-il, intervient à des moments de grande tension car elle porte une plus grande charge dramatique.

[425] Ce terme en langue *éwé* signifie prostituée.
[426] Peuples du Bénin et du Nigeria.
[427] Sénouvo Agbota Zinsou, « Les formes de théâtre populaire au Togo », op. cit., p.75.

2. Du concert-party traditionnel au théâtre moderne

Dans *On joue la comédie*, Sénouvo Agbota Zinsou met en œuvre la plupart des éléments d'esthétique du concert-party, notamment le jeu scénique, le recours au travesti, au grotesque et à la bouffonnerie.

Dans la composition de sa pièce, il emprunte au concert-party l'orchestration du jeu, qui est un vaste réseau d'improvisations, à travers le personnage du présentateur investi du rôle de métronome organisant tout le jeu théâtral. Le décor de la pièce, sur lequel l'auteur ne donne aucune indication scénique, présente la même sobriété que les spectacles du concert-party traditionnel dont « *les seuls éléments du décor sont en fait une table, des chaises, parfois quelques assiettes, des verres, de la nourriture et des boissons* »[428].

Le travestissement des personnages, l'utilisation du maquillage en guise de masque, la manière bouffonne de raconter l'histoire dans le but d'amuser et de faire rire, tous ces éléments sont présents dans la manière de conduire le jeu théâtral. Ainsi, des personnages féminins sont désignés par le meneur de jeu pour jouer des rôles masculins et des personnages masculins pour jouer des rôles inverses, tandis que le meneur de jeu lui-même est montré sous les traits d'un clown qui a

> *la farce noircie au charbon, avec des lèvres exagérément grandes et les paupières peintes en blanc. Quand il ouvrira la bouche, on verra clairement ses mauvaises dents. Il porte une veste froissée, trouée, déboutonnée, sans chemise, avec une cravate impeccable attachée autour du cou nu, un vieux pantalon très ample, des lunettes.*
>
> (*On joue la comédie*, « Prologue », p. 11.)

[428] Alain Ricard, op. cit. p. 98.

La description faite de ce personnage et de son costume traduit une sorte de comique à la limite du burlesque en ce sens que son apparition sur la scène ne manquera pas de susciter l'hilarité générale des spectateurs. Cet effet de burlesque est également produit par le contraste entre le sujet sérieux et tragique de l'apartheid et le style comique et bas de la pièce. On note aussi, à travers la mise du personnage, une volonté de déguisement car « *la farce noircie au charbon* » est une sorte de masque qu'il porte conformément à l'esthétique du concert-party.

Le jeu même des comédiens sur la scène (les grimaces, les mimiques du visage, les mimes...) est plein de bouffonnerie. Il en est ainsi du personnage du Vieillard qui met « LE GRAND LIVRE DU SEIGNEUR » à l'envers pour le lire, suscitant le rire des spectateurs comme l'indique la didascalie suivante :

> *Un spectateur, **sans cesser de rire** se lève de son siège et se dirige vers la scène en montrant du doigt le livre renversé. Le présentateur et tous les comédiens se demandent en mimant ce qui se passe. Le présentateur s'aperçoit enfin que le livre est tenu à l'envers. **Il éclate de rire aussi**.*
>
> (*On joue la comédie*, « Prologue », p.23.)

N'Koulou-N'Koulou, le Dieu des Zoulous, a des manières et des tics comiques qui contrastent avec la dignité et la majesté qu'exige son rôle. De même, ce comique se retrouve dans le costume de certains personnages comme Chaka étrangement vêtu d'une jupette en raphia et d'un costume moderne. D'autres, à l'instar des danseurs, sont habillés « *en jupettes de raphia, grelots aux chevilles, coiffure de plumes multicolores, colliers de perles et le torse décoré de dessins représentant des totems* »[429].

Les séquences de chants, de musique, de tam-tam et de danses qui émaillent tout le spectacle renvoient au concert-party togolais mais également aux spectacles de réjouissances populaires ou de rituels africains. Elles n'ont pas

[429] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, pp. 14-15.

d'incidence particulière sur l'évolution de l'intrigue de la pièce, mais elles fonctionnent comme des moments d'intermède et de divertissement comme dans les spectacles du concert-party. Elles abolissent, ne serait-ce qu'un instant, la barrière entre comédiens et spectateurs et tous se retrouvent dans une atmosphère joyeuse et festive.

En outre, le pathétique s'exprime dans la pièce à travers non seulement le récit des mauvais traitements infligés aux prisonniers dans les geôles sud-africaines, mais encore à travers l'arrestation et la condamnation à mort de Chaka. Même s'il se produit un coup de théâtre, un renversement de situation qui permet au personnage d'échapper à la potence, le public aura vécu un moment de frayeur et d'inquiétude.

L'analyse de la pièce *On joue la comédie* dévoile l'intention de l'auteur d'imprimer à son œuvre une marque originale à travers l'adaptation des éléments d'esthétique du concert-party togolais. Nous disons bien « adaptation », car malgré sa fidélité relative aux techniques du concert-party originel, Sénouvo Agbota Zinsou imprime des touches personnelles à sa pièce pour en accentuer l'originalité.

Ainsi, en raison des contraintes temporelles d'une représentation moderne, Agbota Zinsou abrège la durée de sa pièce contrairement aux spectacles traditionnels du concert-party qui peuvent durer toute une nuit. En outre, *On joue la comédie* est bâtie sur le thème de l'engagement politique : la dénonciation du régime de l'apartheid et du messianisme politique et, par conséquent, la dénonciation de tous les régimes totalitaires, alors que le concert-party traditionnel est un théâtre de critique de mœurs. Enfin, le recours à des comédiennes pour jouer des rôles masculins ainsi qu'indiqué par le personnage du Présentateur apparaît comme un ajout personnel du dramaturge.

De plus, le caractère écrit de la pièce crée un écart par rapport à l'improvisation qui est la marque essentielle de l'esthétique du concert-party

traditionnel. Vu sous cet angle, *On joue la comédie* n'apparaît plus vraiment comme du concert-party, mais comme une forme modernisée, stylisée, puisque tous les acteurs, même ceux qui figurent des rôles de spectateurs, sont obligés d'apprendre leur rôle.

A la lumière de tout ce qui précède, la pièce pose un problème essentiel : le procédé de la distanciation, tel qu'il apparaît dans l'œuvre, est-il original chez Agbota Zinsou et dans le concert-party traditionnel dont il est inspiré ? Nous sommes tentée de répondre par l'affirmative à cette question.

En effet, lorsqu'on considère l'historique de la naissance et de la pratique du concert-party en Afrique, on peut douter que les comédiens ghanéens et togolais des concert-bands jouant ces pièces aient beaucoup d'informations sur les théories européennes ou brechtiennes de la distanciation. Leur souci principal est le divertissement et le plaisir du public à qui ils rappellent sans cesse que ce qui se passe sur la scène n'est qu'un jeu. Cependant, on ne peut pas affirmer l'originalité intégrale de cette technique lorsqu'on considère que le concert-party est hérité du happening anglais, un genre de commedia dell'arte qui pratique aussi le théâtre de la distanciation. De plus, Agbota Zinsou lui-même avoue avoir « *beaucoup lu Brecht* »[430] et lui avoir « *emprunté certaines techniques*. »[431]

En dépit de ces similitudes et influences, le concert-party constitue l'un des traits d'originalité du théâtre d'Agbota Zinsou tout comme la *cantata*.

II. La *cantata* : le théâtre biblique de Sénouvo Agbota Zinsou

La *cantata*, théâtre populaire togolais à obédience religieuse, a inspiré à Sénouvo Agbota Zinsou les pièces *La passion selon Dina et Sichem, Job existe, donc Dieu existe, Le combat de Madame Loth contre les anges* et bien d'autres.

[430] « Entretien avec Sénouvo Agbota Zinsou », propos recueillis par Denyse de Saivre, op. cit. , p. 75.
[431] Ibidem.

Nous ne saurions analyser ces pièces retenues dans le cadre de notre travail sans nous intéresser à l'esthétique de cette forme d'expression dramatique.

1. La *cantata* ou l'émotion esthétique

Le but principal de toute représentation théâtrale, on le sait, est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force des passions exprimées. Cette visée est encore plus renforcée dans la *cantata* – pièce écrite et non improvisée contrairement au concert-party – dont la dramaturgie est surtout fondée, selon Agbota Zinsou, sur « *l'émotion esthétique* »[432]. Proche du réalisme sans s'y confondre, l'émotion esthétique peut se comprendre comme :

> *« La sublimation de l'émotion, par le moyen des arts que sont les images, les mots, la mélodie, la plastique des corps dans la danse, les poses, la gestuelle, la voix, dans un certain décor si possible »*[433].

Le travail artistique de l'auteur-compositeur consiste à transporter le spectateur dans un univers qui réellement l'émeut parce qu'il s'identifie avec le héros ou l'héroïne qui cependant n'est pas lui. Pour ce faire, le créateur se sert des éléments d'expression artistique que sont la chanson, accompagnée parfois de tam-tam, de piano ou d'autres instruments musicaux ainsi que la danse, qui peut être chorégraphique ou non, pour conduire cette émotion à son paroxysme. L'exécution des danses s'inspire, faut-il le préciser, du mouvement des danses indiennes, telles que montrées dans les films hindous.

Les costumes des acteurs, inspirés des traditions orientales, occupent également une place majeure dans une représentation de *cantata* en ce sens qu'ils contribuent à la transformation du corps du comédien qui s'offre alors comme un espace théâtral qui attire et mobilise le regard du spectateur. En effet, la métamorphose du corps grâce au costume de scène, au maquillage, aux autres

[432] Sénouvo Agbota Zinsou, correspondance du 3 mai 2015.
[433] Sénouvo Agbota Zinsou, Idem.

moyens artistiques et esthétiques que sont la parure, la danse, le chant, mais aussi surtout la grâce naturelle, qui trouve son espace de déploiement surtout sur la scène, semble être le principe de base de la *cantata*. Cette grâce naturelle, mise au service de l'art, explique sans doute pourquoi la *cantata* est un théâtre où excelle la femme, surtout la jeune fille dotée d'un certain physique, svelte et généralement de taille au-dessus de la moyenne.

La *cantata* apparaît ainsi comme un spectacle total qui exploite toutes les autres formes du langage artistique y compris le corps, la voix et la gestuelle.

Dans l'esthétique de la *cantata* classique, les règles de composition étaient très strictes :

> *Le sujet doit être tiré de la Bible, les héros doivent incarner la majesté, la grandeur d'âme qui confère la noblesse du cœur ; le but étant d'impressionner le public à travers des personnages hors du commun afin de démontrer la puissance de la foi chrétienne*[434].

A sa naissance, la *cantata*, prolongement esthétique et artistique de la prédication du dimanche, avait une vocation religieuse et était porteuse de l'idéologie chrétienne. L'objectif visé était alors d'évangéliser, de convertir les peuples africains, d'agir sur leur conscience en leur présentant l'idéal et le merveilleux chrétiens au moyen d'un langage théâtral émotionnel et divertissant. Les thèmes abordés étaient donc essentiellement bibliques.

Par analogie, on pourrait dire que la vocation première de la *cantata* et son caractère de théâtre d'inspiration biblique la rapprochent des Mystères médiévaux qui mettaient en scène des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament ou de la vie des Saints, représentés à l'occasion des fêtes religieuses. On pourrait également trouver une certaine analogie avec *Parabole* de José Pliya à la différence que la *cantata* est un théâtre parlé, chanté, et dansé.

[434] Ayayi Togoata Apédo-Amah, *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du concert-party togolais*, op. cit., p. 31.

Cette forme d'expression dramatique a été rénovée des décennies après sa naissance par Agbota Zinsou chez qui l'écriture de la *cantata* procède d'un legs familial.

2. La *cantata* d'Agbota Zinsou : un genre théâtral rénové et remis au goût du jour

En choisissant de suivre la voie tracée par son père André Agbassou, le dramaturge togolais s'inscrit dans une logique de résurrection de ce genre théâtral qui a bercé son enfance. Mais son projet de création dramatique répond surtout au souci de rénover un genre tombé en désuétude après avoir connu ses heures de gloire.

Il fait ainsi ses premières expériences de la *cantata* en montant dès 1970, à l'occasion des fêtes religieuses, pour le compte de la collectivité paroissiale de l'Eglise des Assemblées de Dieu dont il était membre, des séquences bibliques relatives à la naissance de Jésus-Christ. A la suite de ces expériences de créations collectives, le dramaturge écrit en 1985 sa première pièce de *cantata*, intitulée *Le Jardin d'Eden*, inspirée du Livre de la Genèse avant de récidiver quatre ans plus tard, en 1989, avec la pièce *Adam et Eve*, inspirée de la même source.

Mais sa véritable pièce de *cantata*, qui marque aussi, à notre avis, la résurrection du genre, est *Le sacrifice d'Abraham ou l'espérance de la résurrection* inspirée du chapitre 22 : 1-9 du Livre de la Genèse et du chapitre 11 : 17-19 de l'Hébreux, écrite en 1990 en mémoire de sa fille Nyona Mawubédjro, décédée prématurément alors qu'elle était âgée seulement de onze ans. Cette pièce, réécrite à Bayreuth en 2014, est selon l'auteur lui-même, la plus belle pièce de son œuvre parce qu'elle est l'expression du moment où il a ressenti la plus forte émotion de sa vie, une émotion douloureuse. Or, la *cantata*

est justement un genre de sublimation de l'émotion où l'on « *chante les sentiments quand ils jaillissent des profondeurs de l'âme humaine* »[435].

A partir de cette pièce émotionnellement significative, l'écriture de la *cantata* devient une constance chez Agbota Zinsou qui compose plusieurs autres pièces dont *La peau de Caïn* en 1992, *La passion selon Dina et Sichem* en 1996, *Job existe, donc Dieu existe* en 2004, *Ruth* en 2006, *Le Combat de Madame Loth contre les anges* en 2014.

Les trois pièces suivantes, assez représentatives des ruptures que l'auteur opère dans l'écriture même de la *cantata* : *La Passion selon Dina et Sichem*, *Job existe, donc Dieu existe* et *Le combat de Madame Loth contre les anges* serviront de support à l'analyse de la dramaturgie de cette forme théâtrale. Dans ces pièces, le dramaturge subvertit la *cantata* en la détournant non seulement de sa vocation première d'évangélisation mais aussi en se fondant sur d'autres éléments d'esthétique puisés dans sa culture d'origine.

Dans la plupart de ses pièces, Agbota Zinsou conserve, soit l'intertexte biblique, soit il s'inspire de récits tirés de l'Ancien Testament dont il propose une relecture. De même, il reste fidèle à la forme classique de la *cantata* structurée suivant une alternance de séquences chantées, dialoguées et dansées sur l'accompagnement d'instruments musicaux joués par un orchestre présent ou non sur la scène ; le tout sous-tendu par une dramaturgie centrée sur l'émotion esthétique. Les pièces développent en effet des sujets sérieux où des sentiments douloureux sont portés à leur paroxysme à travers les chants et les danses, sur une tonalité tantôt lyrique, tantôt tragique comme on le constate par exemple dans *Le combat de Madame Loth contre les anges.*

Cependant, il effectue certaines modifications notables qui contribuent au renouvellement esthétique du genre. La première transformation concerne le glissement du terrain religieux vers celui plus profane pour exprimer des faits sociopolitiques actuels. La deuxième a trait aux personnages mis en scène tandis

[435] Sénouvo Agbota Zinsou, Correspondance du 7 mai 2015.

que le troisième consiste en l'intégration à la représentation d'éléments empruntés à la culture traditionnelle *éwé*/*mina*.

Ainsi, contrairement au *Sacrifice d'Abraham* fortement imprégnée par l'idéologie religieuse qui semble inviter l'homme à accepter tous les événements de sa vie comme l'expression de la volonté divine, *La Passion selon Dina et Sichem,* inspirée du chapitre 34, verset 1 à 3 du Livre de la Genèse, est une pièce politique qui propose une relecture, aux fins d'actualisation, de l'histoire de l'amour tragique entre les deux personnages éponymes, Dina, fille de Jacob, patriarche religieux, immigré avec sa famille au pays de Sichem et Sichem, fils de Hamor, chef du pays de Sichem.

Dans cette pièce, qui associe le burlesque au lyrique et au tragique, le dramaturge ne reprend pas le mythe biblique qui relate les carnages engendrés par cette passion entre les deux personnages. Quand la pièce s'ouvre, le carnage perpétré par les fils de Jacob, Siméon et Lévi, au pays de Sichem, a déjà eu lieu. L'idylle tragique entre les deux protagonistes ne fonctionne alors plus que comme un simple prétexte dont se sert l'auteur pour projeter une vive lumière sur l'actualité brûlante en Afrique et ailleurs dans le monde. Pour ce faire, il ressuscite les personnages de Dina et Sichem qui expriment, entourés de cadavres et de lambeaux humains, leur révolte et leur déchirement pour mieux cristalliser l'attention sur les actes de violence et de barbarie, sur fond d'intolérance, de haine de l'autre, de lutte pour le pouvoir, qui déchirent l'humanité.

La même visée d'exposition des violences faites à l'humanité se remarque dans *Job existe, donc Dieu existe*, inspirée de l'Ancien Testament, précisément du Livre de Job. La pièce ne met pas en scène l'histoire des épreuves que Dieu a fait subir à Job comme on pourrait s'y attendre. Elle déjoue au contraire l'horizon d'attente du public/spectateur en montrant plutôt les souffrances humaines. Le dramaturge part des tourments éprouvants infligés à Job par Dieu, selon la Bible, pour élargir la réflexion à la violation des droits humains, surtout

ceux des femmes et des enfants dans le monde contemporain. L'image que projette la pièce est celle de l'Homme soumis, non plus à la volonté divine mais plutôt victime de la violence de ses semblables. En réécrivant l'histoire de Dina et Sichem, en ne montrant pas celle de Job, Agbota Zinsou suit une logique de détournement de la *cantata* de sa visée évangélisatrice pour en faire un genre au service de la condition humaine et de l'expression de la liberté.

Ce projet se fait plus criant dans *Le combat de Madame Loth contre les anges* qui prend la forme d'une *cantata* iconoclaste à travers laquelle le dramaturge remet en cause certaines pensées communes qui font de la femme un être faible soumis à l'homme. Alors que le récit biblique ne consacre qu'à peine un verset à cette femme, « *La femme de Loth regarda en arrière et elle devint une colonne de sel* » (Genèse, chapitre 19, 26), sans aucune précision sur son identité, ni une justification de son geste, le dramaturge lui donne la parole s'écartant ainsi du mythe. Madame Loth exprime alors le drame de la solitude existentielle, les problèmes d'infidélité dans le couple, l'exil et les déchirures qui l'accompagnent (rejet, difficultés d'intégration), évoque l'inceste de ses filles et rend Loth responsable de cette abjection alors que la Bible l'innocente. Le dramaturge subvertit ainsi le mythe biblique, d'une part en donnant la parole à la femme de Loth, et d'autre part, en contestant la vision d'un Dieu jaloux, vindicatif et destructeur qu'il présente :

> LA FEMME DE LOTH : *Dès votre sortie de la ville, disait l'un des anges, l'Eternel va faire tomber sur elle une pluie de soufre et de feu pour la détruire… « C'est faux ! C'est faux ! L'Eternel, c'est la rosée, la pluie bienfaisante, les couleurs de beauté qu'Il répand sur nous», ai-je dit. Le Bon Dieu ne détruit personne. C'est vous qui voulez détruire. Le Bon Dieu, prend-Il jamais plaisir aux souffrances et aux douleurs des hommes ? Se nourrit-Il des atrocités commises en son nom ? Une pluie de soufre et de feu, vous rendez-vous compte de ce que c'est ? Lorsque vous lancez des bombes sur des populations sous prétexte d'accomplir la volonté de Dieu, de détruire les mécréants pour en purifier la terre, c'est votre pouvoir et non celui du Bon Dieu que vous défendez.*
>
> (*Le combat de Madame Loth contre les anges*, tapuscrit, pp. 16-17.)

Contrairement à la version biblique, Dieu n'est pas responsable de la destruction de Sodome et Gomorrhe mais ces deux villes ont péri plutôt du fait de l'action terroriste des hommes. En réalité, la pièce se présente comme une allégorie et, le sujet biblique de la destruction de Sodome et Gomorrhe, du fait de la corruption morale et de la débauche de leurs habitants, n'est qu'une occasion pour l'auteur d'écrire le drame des sociétés modernes contemporaines en proie à la violence, au terrorisme, au fanatisme religieux, aux conflits armés, à l'immigration clandestine ainsi qu'à la corruption des mœurs dont le dramaturge fait une satire virulente à travers la figure métaphorique des Anges. A travers un langage violent, les mots s'entrechoquent et choquent pour décrire le chaos du monde contemporain, dans le but, sans doute, de provoquer une sorte de catharsis et d'exorciser le mal.

D'une *cantata* religieuse, Agbota Zinsou passe, on s'en aperçoit, à une *cantata* sensiblement plus politique centrée sur des faits de l'actualité contemporaine. Cette transformation n'est pas sans effet sur la construction des personnages. L'analyse des pièces révèle en fait que si dans ses premières *cantata*, le dramaturge maintient les personnages bibliques comme Abel et Caïn dans *La peau de Caïn* ou d'Abraham, Isaac et Sarah dans *Le Sacrifice d'Abraham*, il en crée de nouveaux, par exemple dans *Job existe, donc Dieu existe* où apparaît une représentation métaphorique de la figure de Job à travers différents types de personnages. Et il le fait pour montrer

> *qu'il existe d'autres Job qui sont proches de celui de la Bible, et que nous pouvons les côtoyer sans le soupçonner, que nous pouvons les voir à la télévision, entendre parler d'eux à la radio, lire les tragédies dans lesquelles ils sont victimes dans la presse quotidienne*[436].

Job prend alors successivement l'aspect de l'enfant martyr, l'enfant-soldat enrôlé de force, l'enfant victime de pédophilie ou des pires formes de travail...

[436] Sénouvo Agbota Zinsou, Préface à *Job existe, donc Dieu existe*, tapuscrit, p.1.

puis celui de la femme, esclave de l'homme et de la société, écrasée par la lourde et implacable loi d'une fausse conception de la religion et qui finit par tout perdre y compris sa liberté et son être. Job prend enfin l'aspect de l'homme, victime des catastrophes naturelles et de l'oppression sous toutes ses formes. Ces différentes figures de Job sont représentées dans la pièce à travers trois personnages sans identité : Un enfant, Une femme, Un homme qui chantent, les uns à la suite des autres, leurs souffrances et leurs désespoirs.

De personnage biblique soumis au déterminisme religieux, Job prend une dimension emblématique, représentative de toutes les misères et souffrances du genre humain. Outre ces images de Job sans la présence effective de Job, le texte présente, en plus des trois amis bibliques de Job : Eliphaz de Théman, Bildad de Schouach et Tsophar de Naama, d'autres personnages absents du texte-source mais récurrents dans les *cantatas* d'Agbota Zinsou : le Chœur des Anges, le chef du Chœur des Anges, le Diable et le Chœur des Diablotins apparaissent dans la pièce. Leurs différentes chansons assument la fonction de ressort à la progression de l'action dramatique à l'instar de celle du chœur des anges qui ouvre la pièce et déclenche l'action :

> *(Instrumental : tous les instruments)*
>
> *LE CHŒUR DES ANGES:*
> *Avez-vous vu Job sur cette terre ?*
> *Avez-vous vu l'homme qui croyait à la justice,*
> *Mais que la souffrance ronge et mine ?*
> *Avez-vous vu Job sur cette terre ?*
> *Est-ce Dieu, le diable ou les hommes qui le punissent*
> *Mais sait-on de quoi on l'incrimine ?...*
>
> (*Job existe, donc Dieu existe*, tapuscrit, p. 2.)

Ce prélude musical apparaît comme un procédé d'actualisation de l'histoire de Job et d'immortalisation de ce personnage mythique qui incarne les souffrances de l'humanité. « *Job existe, hier, aujourd'hui...* », réplique en effet le Chef du Chœur des Anges avant de préciser :

LE CHEF DU CHŒUR :
Job n'est pas forcément un grand,
Comme ceux que célèbrent les livres d'histoire,
Ceux dont on voit les monuments
Et qui sont tout couverts de gloire.
Non ! Job est comme vous et moi
Quand de nous s'empare le désarroi.

(*Job existe, donc Dieu existe*, tapuscrit, p. 3.)

Dans son projet de rénovation de la *cantata*, Agbota Zinsou met en scène des personnages ordinaires, absents du récit biblique mais il intègre aussi à la représentation des éléments puisés dans les traditions culturelles de l'aire *adja-tado* dont il est originaire. Il convoque ainsi dans le déroulement de sa pièce *La Passion selon Dina et Sichem*, des marionnettes pour représenter les lambeaux de chairs, fantômes des parents des deux personnages.

La figuration des morts, qui interviennent dans le déroulement de l'action dramatique, rappelle la tradition des *Egunguns* ou revenants en pays yoruba, symboles des ancêtres ramenés à la vie pour remplir une fonction sociale et religieuse importante. D'ailleurs, la didascalie qui ouvre la pièce suggère « *à l'ouverture, une musique ou une chanson macabre, ou de mascarade, comme des revenants yoruba Eguns, accompagnés d'instruments nasillards* ». Le décor ainsi planté dévoile l'intention du dramaturge de s'inspirer de sa culture pour moderniser la *cantata*, ce trait culturel constituant un ajout à l'esthétique du genre.

Le duo Dina et Sichem chante son amour, sa douleur, ses espoirs et ses désespoirs et dialogue avec les marionnettes, figures fantômales de leurs géniteurs qui susurrent des messages que les deux personnages portent à la connaissance du public/spectateur. Comme sous l'effet d'une transe, ils deviennent alors des médiums entre le monde invisible et le monde visible, l'univers des morts et celui des vivants, à l'image des prêtres des religions traditionnelles en pays *éwé*/*mina*. Les deux personnages tentent, à travers une

sorte de cérémonie rituelle, de conjurer les démons, les fantômes du passé. Le projet de ces morts-vivants, qui s'installent dans un espace d'espérance, est de « *prévenir le danger* », de changer le cours de l'histoire et de vivre leur idylle mais surtout d'instaurer la concorde entre leurs deux peuples.

Le dénouement du *Combat de Madame Loth contre les anges* se présente également comme une sorte de rituel sacré dont le but est d'exorciser les maux qui minent l'humanité contemporaine ainsi que cela transparaît dans la didascalie de clôture :

> *Pour l'exécution de la dernière strophe qui suit, le chœur, s'il existe, uniquement composé d'hommes, tous en costume noir, par contraste avec la Femme, en blanc, doit descendre sur la scène et effectuer une procession, en un mouvement et des gestes à la fois liturgiques et chorégraphiés, autour de la Femme, recherchant une communion avec elle et à travers elle, la touchant, se touchant à différentes parties du corps, mains, bras, pieds, cuisses, ventre, seins, visage, yeux, cheveux, lèvres, langue… léchant la peau de la statue… La musique instrumentale doit être très pénétrante.*
>
> (*Le combat de Madame Loth contre les anges*, tapuscrit, p. 29.)

De son caractère de théâtre religieux portant l'idéologie chrétienne, la *cantata* adopte, sous la plume d'Agbota Zinsou, une forme syncrétique avec un mélange d'éléments stylistiques puisés dans le merveilleux chrétien et dans les cultures *adja-ewe* et yoruba qui ont marqué son enfance.

Il faut, par ailleurs, souligner que dans la *cantata*, les rôles essentiels sont tenus par les femmes. Mais chez Zinsou, aussi bien les personnages masculins que féminins endossent des rôles importants dans l'action, sauf dans *Le combat de Madame Loth contre les anges* où c'est un personnage féminin qui est représenté. Cependant, la pièce, un monologue en quatre tableaux, présente un trait d'originalité qui tient à la mise en scène d'un seul personnage. Ce monologue suggère néanmoins un dédoublement de personnalité puisque

Madame Loth joue plusieurs rôles à la fois, contrairement aux pièces de *cantata* dans lesquelles évoluent plusieurs personnages.

On le voit, la *cantata* est un spectacle total qui intègre à la représentation théâtrale plusieurs éléments d'expression artistique et mélange plusieurs langages : verbal, acoustique et gestuel. Tous ces traits d'esthétique créent une différence entre les créations d'Agbota Zinsou et de José Pliya qui, de son côté, opte pour la subversion dans l'écriture dramatique.

III. Le langage et l'écriture dramatique chez José Pliya : entre subversion et originalité

L'écriture dramatique de José Pliya se caractérise par une subversion du dialogue théâtral construit selon des procédés qui ne respectent plus les règles du théâtre classique. Les échanges verbaux entre les personnages se trouvent alors déréglés pour donner naissance à une dramaturgie du verbe et du silence qui confère aux créations du dramaturge béninois une certaine originalité. La singularité de cette écriture est également renforcée par les créations lexicales, ainsi que par la mise en scène de personnages fantômes.

1. Les ruptures scripturales : de la subversion du dialogue à la dramaturgie du silence et du verbe

Nous désignons par le vocable « ruptures scripturales » les procédés de création utilisés par l'écrivain béninois pour bouleverser l'écriture dramatique conventionnelle, depuis la subversion du dialogue théâtral jusqu'aux écarts langagiers, en passant par les techniques narratives et les créations lexicales.

Le dialogue se définit généralement comme une conversation entre deux personnes. Patrice Pavis conçoit le dialogue dramatique comme « *un échange*

verbal entre des personnages ».[437] Michel Corvin, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, précise que le dialogue est constitué de répliques plus ou moins longues et qu'il est

> *le signe de reconnaissance le plus immédiat du théâtre comme genre jusqu'à la fin des années soixante. Dans le théâtre classique, il est conventionnellement considéré comme le moyen presque exclusif pour le personnage de manifester son identité propre et sa personnalité active*[438].

Cet « échange interpersonnel »,[439] qui fonde l'existence du texte théâtral, obéit à des règles précises de construction. Il se présente généralement comme « un jeu de voix »[440] qui se répondent de façon cohérente, dans une situation d'énonciation où « *les personnages se parlent et ils croient – ou font mine de croire – à ce qu'ils disent, comme s'ils étaient derrière leurs mots au présent et dans un espace déterminé* »[441].

José Pliya dérègle cette forme classique de réglage des échanges verbaux entre les personnages, bouleverse les règles traditionnelles de la parole et de la communication théâtrale par le truchement de divers procédés énonciatifs tels que les faux dialogues, les monologues ou les soliloques. Le dramaturge construit de la sorte des dialogues de sourds qu'il entrecroise sans cohérence ni unification et dans lesquels les répliques ne se répondent plus comme on peut l'observer dans les échanges suivants entre les personnages du Mari et de l'Amant dans la pièce intitulée *Quêtes* :

> ***LE MARI :*** *Que lui avez-vous fait ?*
> ***L'AMANT*** *: Venez*
> ***LE MARI*** *: Que lui avez-vous fait ?*

[437] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 88.
[438] Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Vol. 1, Paris, Bordas, 1995, p. 274.
[439] Cette expression est de Peter Szondi qui l'a employée dans son livre intitulé *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausanne, l'Age d'Homme, traduction de Patrice Pavis, 1983. Elle a été reprise par Jean-Pierre Ryngaert dans son article intitulé « Eclats », in *De Godot à Zucco Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, Vol 1 « Continuité et Renouvellements », par Michel Azama, Paris, Editions Théâtrales, 2003, p. 93.
[440] Nous empruntons l'expression à Jean-Pierre Sarrazac, évoquée par Jean-Pierre Ryngaert dans son article cité plus haut.
[441] Jean-Pierre Ryngaert, Ibidem.

L'AMANT *: Entrez monsieur*
LE MARI *: Que lui avez-vous fait ?*
L'AMANT *: Je vous en prie.*

(*Quêtes*, « 9 », p. 44.)

Dans cette scène, les répliques des deux personnages ne se répondent pas. Tandis que le Mari s'obstine à interroger l'Amant sur le sort de son épouse – le pronom **lui** employé dans la réplique désigne l'épouse disparue –, ce dernier, de son côté, insiste pour inviter Le Mari à entrer (dans sa maison). La réponse logique que le lecteur/spectateur attend de l'interrogation faite par Le Mari n'est pas explicitement formulée par L'Amant. Les deux personnages restent chacun dans sa logique sans qu'il y ait entre eux un échange véritable. Cependant, il se profile, derrière ce faux dialogue, un non-dit, un message implicite que le lecteur/spectateur est appelé à percevoir : l'invite insistante de l'Amant pourrait se comprendre comme un effort personnel exigé du Mari pour découvrir par lui-même ce qu'il est advenu de son épouse.

Ce faux dialogue est encore plus criant dans la pièce *Parabole*, surtout dans la première séquence introduite par l'extrait biblique « Mt XXII, 4-5 », où Le Père et L'Aîné s'expriment sur des sujets sans rapport apparent et semblent ne pas s'adresser la parole. Alors que Le Père, tout à sa joie de retrouver son fils cadet vivant, élabore des projets festifs, le discours de L'Aîné est centré sur le travail champêtre.

LE PERE *: Il est vivant ! Je lui dirai : j'ai une surprise pour toi, il est vivant ! C'est une grande nouvelle, un miracle ! Ferme les yeux, donne ta main, laisse-toi mener par le tambourin, la harpe, la cithare. C'est jour de fête. Il s'étonnera d'une fête en pleine semaine, des ouvriers en liesse et en plein jour à l'heure où ils doivent être en labeur. C'est vrai. Elle est loin la fête des pains sans levain, loin la fête des semailles mais ne t'étonne pas, c'est jour de joie. Il demandera pourquoi ce faste, ces oriflammes, ces gerbes de couleurs du pont-levis aux échauguettes, pourquoi ces mille pétales tout au long de l'allée, cette effervescence, ces parures sans précédent. Je lui dirai : entre, ne pose pas tant de questions, entre mon fils, prends*

> *place à mon côté gauche, ouvre les yeux, réjouis-toi, regarde à ma droite, il est vivant !*
>
> ***L'AINE** : Regardez. Regardez la longue tranchée ouverte que nous venons de creuser dans la terre et, tout autour, la multitude d'autres tranchées que nous traçons depuis l'aurore. Bientôt, nous empruntant le pas, passeront les semeurs qui laisseront au creux des sillons retournés, les germes et les graines ; bientôt, le soleil et la pluie s'attarderont, obliques sur ces semences en devenir. Nous voilà bien loin de toute habitation. Devant nous, les hautes tiges des terres cultivées et derrière cette immensité, les hautes tours du domaine de mon père.* [...]
>
> (*Parabole*, « Mt XXII, 4-5 », pp. 11-19.)

On le constate, chacun de ces personnages semble enfermé dans un monologue comme s'il était seul sur la scène. Mais à l'analyse, on découvre que la tirade du personnage du Père laisse entendre deux voix : celle du Père lui-même et celle de L'Aîné, et se présente, à la fois, sous la forme d'un discours direct et d'un discours rapporté sur le mode de l'anticipation. La voix du Père fait écho à celle de L'Aîné en anticipant les réactions de ce dernier, comme s'il s'adressait à un interlocuteur imaginaire alors même qu'ils sont tous les deux en présence l'un de l'autre. Dans ce jeu de voix, Le Père remplace son interlocuteur direct par son moi intérieur qui l'écoute et intervient à son tour par des questions indirectes. Le tout débouche sur ce que Benveniste appelle « un dialogue intériorisé »[442].

Ce même procédé de faux dialogue se retrouve aussi dans *Le Complexe de Thénardier* où les personnages sont, durant une bonne partie des échanges, enfermés dans un dialogue de sourds. Alors que le personnage de Vido essaie d'annoncer son départ à La Mère, celle-ci lui répond par un chapelet d'instructions et d'ordres concernant le ménage.

[442] Benveniste définit le monologue comme « *un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois, le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte* », cité par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, p. 216.

La subversion du dialogue chez José Pliya se justifie non seulement par les faux dialogues, mais encore par la juxtaposition de longs monologues qui n'obéissent plus aux lois de la conversation comme dans *Quêtes* où les soliloques de l'Epouse au numéro 3 (pp.17-18) et de l'Epoux au numéro 6 (pp.31- 32) suspendent l'action en reprenant le sujet de la pièce sur un mode allégorique tandis que de longues répliques, à l'allure de tirades, sapent les fondements du jeu dialogique. Parfois, le monologue remplit sa fonction traditionnelle de révélation de la psychologie et des sentiments secrets des personnages, comme c'est le cas dans *La Sœur de Zarathoustra* où Elisabeth, dans une effusion lyrique, exprime sa passion à son frère absent[443].

Par moments, le dialogue devient polylogue[444] dans cette pièce où plusieurs personnages participent simultanément à l'échange verbal, surtout dans les deux prologues et l'épilogue avec un trio de vendeurs de journaux à la criée. Cette multiplicité de voix, qui interviennent simultanément, fait surgir un effet de chœur.

D'un côté, les personnages de José Pliya s'expriment mais ne s'adressent plus la parole, de l'autre, ils subvertissent le discours en remplaçant l'expression verbale par les silences, les pauses ou les temps morts.

La notion de silence se laisse difficilement cerner et peut être comprise comme l'absence de bruit. Si, de façon générale, cette absence est rare, voire impossible en musique comme dans les arts de la représentation dont la mission traditionnelle, selon Pavis est « *d'en combler le vide en produisant une parole qui s'origine dans la scène* »[445], le silence demeure cependant, « *au théâtre, une composante indispensable au jeu vocal et gestuel de l'acteur* »[446] et permet de moduler son énonciation. Diderot semble être l'un des tout premiers

[443] José Pliya, *La Sœur de Zarathoustra*, Deuxième partie, scène 9, « Le Gisant », pp. 80-82.
[444] Selon Michel Pruner, on parle de polylogue « *si plusieurs personnages participent à l'échange* (verbal) ». Le polylogue peut prendre la forme d'un trio, d'un quatuor, d'un sextuor ou même d'une véritable polyphonie. Cf. *L'analyse du texte de théâtre*, Paris Armand Colin, p. 98.
[445] Patrice Pavis, op. cit. p. 326.
[446] Patrice Pavis, Ibidem.

dramaturges à juger nécessaire de marquer le temps en notant, de façon constante dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*[447], les silences et les pauses.

Au-delà de son caractère important au jeu de l'acteur, le silence, selon Pierre Larthomas, est un élément de la tension dramatique. Il peut révéler des non-dits ou traduire le vide, c'est-à-dire la béance du personnage car, si rien n'est dit, c'est qu'il n'y a rien à dire. Nathalie Sarraute, auteur d'une pièce intitulée *Le silence*[448], considère cet élément comme « *un théâtre de langage. Il n'y a que du langage. Il produit à lui seul l'action dramatique* »[449]. Au théâtre, le silence devient ainsi un acte important qui

> *provoque des réactions assez amples et assez fortes pour constituer toutes les phases d'une action dramatique. [...] C'est un moment de malaise fantastiquement grossi, comme vu au microscope. C'est réel, mais ce n'est pas réaliste* [450].

Le silence, considéré comme un trouble du langage au sein du discours théâtral, révèle donc le malaise ou la béance des personnages et traduit des non-dits ainsi qu'on peut le remarquer dans l'échange verbal suivant entre les personnages de *Nous étions assis sur le rivage du monde* :

> ***L'HOMME** : Vous voulez savoir pourquoi cette plage vous est interdite ?*
> ***LA FEMME** : ...*
> ***L'HOMME** : Vous voulez vraiment le savoir ?*
> ***LA FEMME** : ...*
> ***L'HOMME** : Je vais vous le dire.*
> ***LA FEMME** : ...*
> ***L'HOMME** : Vous n'avez pas la bonne couleur de peau. Elle n'est pas appropriée. Elle n'est pas réglementaire. Elle n'est pas homologuée pour circuler librement sur le Rivage du monde. Votre couleur, Mademoiselle, fait tache sur mon rivage, et ni vous, ni les personnes qui déclinent la même gamme de*

[447] Pièces théâtrales de Diderot jouées en 1760 respectivement à Hambourg et à Marseille. Cf. *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Editions Flammarion, 2005, 374 p.
[448] Cette pièce a été représentée pour la première fois le 14 janvier 1967 au Théâtre de France.
[449] Entretien avec Nathalie Sarraute dans *Le Monde* du 18 janvier 1967. Propos rapportés par Pierre Larthomas dans son livre intitulé *Le langage dramatique (sa nature, ses procédés)*, Paris, (1ère édition, Librairie Armand Colin, 1972), Quadrige/PUF, 1980, p. 166.
[450] Ces précisions sont données sur la jaquette du livre, Editions Gallimard et citées par Pierre Larthomas, op. cit., p. 166.

couleurs ne sont autorisées à le traverser, à le fouler, à l'arpenter. C'est comme ça et tout le monde sur cette putain d'île le sait. Et vos amis, s'ils existaient, vous l'auraient dit et répété comme une consigne vitale à ne pas transgresser. C'est ainsi. C'est l'héritage de l'histoire. C'est la destinée de ce foutu peuple qui a choisi de vivre en territoire cloisonné par la couleur de peau. Je n'y peux rien. Votre peau ne convient pas. Elle n'est pas adaptée. Elle est porteuse d'une mémoire qui n'a pas sa place ici, sur mon domaine. [...] *(L'Homme regagne sa serviette.* ***Temps. Long silence****.) Vous n'êtes pas effondrée.*
***LA FEMME** : ...*
***L'HOMME** : Vous n'êtes pas effondrée.*
***LA FEMME** : ...*
***L'HOMME** : Vous le saviez.*
***LA FEMME** : ...*
***L'HOMME** : Vous le saviez, n'est-ce pas ?*
***LA FEMME** : ...*
***L'HOMME** : Vous l'avez toujours su.*
***LA FEMME** : ...*
***L'HOMME** : Je m'en doutais.*
***LA FEMME** : ...*
***L'HOMME** : Je m'en suis toujours douté.*
***LA FEMME** :...*
***L'HOMME** : Jamais vous n'aviez remis en cause mon droit de propriété. Peut-être ai-je menti. Cette plage n'est peut-être pas ce que je vous en ai dit. Je vous ai giflée. Vous auriez dû protester, porter plainte, vous rebeller. Vous n'en avez rien fait parce que vous saviez...*

(*Nous étions assis sur le rivage du monde*, pp. 98-100.)

Dans cette scène, le silence du personnage de La Femme tient lieu de répliques et semble peuplé de pensées et chargé d'émotions. Il trahit son malaise et laisse paraître un certain sentiment de culpabilité mêlé de responsabilité. Le silence est un aveu qui pourrait signifier que le personnage n'ignorait pas les raisons de son rejet comme va d'ailleurs le confirmer sa prise de parole à la suite de ce long silence :

***LA FEMME** : Oui, je le savais. Je l'ai toujours su. Dans la confusion des souvenirs d'enfance, je revois une plage noire et blanche de monde où l'on nageait par couleur, où l'on riait par couleur, où l'on jouait par couleur, étendus sur des serviettes multicolores. Mais c'était un jeu. Il fallait garder sa place, il fallait obéir aux parents qui vous disaient : ne t'approche pas, ne dérange pas, ne te mélange pas...*

(*Nous étions assis sur le rivage du monde*, p.100.)

Le mutisme du personnage connote par ailleurs sa rupture avec sa terre natale, figurée par le personnage de L'Homme, avec lequel il lui est difficile, voire impossible de communiquer et surtout de communier. L'espace ouvert de la plage du Rivage du monde, qui devrait être euphorique, devient très vite dysphorique et la rupture de la communication entre les deux personnages se présente comme une métaphore de l'échec du retour aux sources et de l'impossible dialogue des races.

Symbole de vacuité, l'absence de parole met aussi en péril l'existence même de l'énonciateur et exprime l'incommunicabilité et la solitude abyssale des protagonistes enfermés dans leur moi, malgré leur présence l'un en face de l'autre sur la scène. Par-là, José Pliya crée une dramaturgie du silence et fait du théâtre un art du verbalement inexprimé à l'instar du dramaturge français Jean-Jacques Bernard, considéré durant quelques années comme « *le plus illustre représentant du théâtre du silence* »[451] et le chef de file de l'école du silence.

Le silence n'est plus un simple jeu d'acteur mais devient, chez le dramaturge béninois, un élément essentiel de la composition dramatique présent dans d'autres pièces telles que *Cannibales*, *Pudeur*, *Une famille ordinaire, La Sœur de Zarathoustra, Quêtes, Parabole* ou *Le Complexe de Thénardier*.

La création ou la mise en scène de personnages aphones, tels que Dörra dans *Une famille ordinaire* ou de Friedrich et d'Elisabeth dans *La Sœur de Zarathoustra,* renforce cette idée de dramaturgie du silence. En effet, dans la deuxième pièce particulièrement, le personnage de Nietzche, enfermé dans sa crise mentale, semble dépourvu de la faculté même du langage ainsi qu'il apparaît dans l'unique scène où sa présence est marquée :

> ***FRANZISKA*** *: Fritz, embrasse ta sœur...*
> ***FRIEDRICH*** *: ...*
> ***ELISABETH*** *: ...*
> ***FRANZISKA*** *: C'est ta sœur Fritz, embrasse-là.*
> ***FRIEDRICH*** *: ...*

[451] Pierre Larthomas, op. cit. p. 166.

***ELISABETH** : ...*
***FRANZISKA** : Tu la reconnais, n'est-ce pas ? C'est ta petite sœur...*
***ELISABETH** : ...*
***FRANZISKA** : Tu la reconnais ? C'est ton petit lama... Ton tout petit lama et elle est rentrée... pour toi... rien que pour toi...*
***FRITZ**...*
***ELISABETH** : Maman...*
***FRANZISKA** : Oui Lieschen ?*
***ELISABETH** : Maman...*
***FRANZISKA** : Oui ?*
***ELISABETH** : Il est où ?*
***FRANZISKA** : ...*
***ELISABETH** : Il est où mon frère ?*
***FRANZISKA** : Lieschen...*

[...]

(*La Sœur de Zarathoustra*, Deuxième partie, L'Allemagne, 1890-1900, Scène 1 « Noël 1890, gare de Naumburg », pp. 49-51.)

Dans cette scène, à la fois pathétique et tragique des retrouvailles entre Friedrich et Elisabeth, seule la voix de Franziska, la mère se fait entendre. Friedrich ne prononce aucune parole, ne fait aucun geste – il est inapte à offrir les fleurs à sa sœur, incapable de l'embrasser, ni même de la reconnaître – enfermé qu'il est, depuis longtemps, dans sa démence et dans son aphonie. Le mutisme du personnage peut être interprété comme une absence même de son être ; « *il a des absences* », témoigne Franziska. Absent de lui-même, il n'a plus d'existence sociale et n'est plus que l'ombre de lui-même, un fantôme méconnaissable face auquel sa sœur, dépitée, ne peut que s'interroger : « *Il est où ?* [...] *Il est où mon frère ?* » La question véhicule l'idée de la négation de l'existence du personnage et confirme la mort symbolique de ce frère désormais en perte de son être.

Si le silence de Friedrich est révélateur de sa démence et traduit l'aliénation du personnage confronté à ses propres démons et enfermé dans un dialogue avec son moi intérieur, celui de sa sœur Elisabeth est caractéristique du profond malaise et de la forte émotion ressentis par le personnage en proie au sentiment de douleur mêlé de déception face au fantôme de ce frère tant aimé.

Ici, le langage articulé ne fait plus sens, ne sert plus à exprimer les pensées ou les sentiments. Le dramaturge le tourne en dérision, le prive de sa fonction première de communication et le remplace par le silence qui paraît encore plus profond, plus expressif parce que touchant à la poésie des sens. Il ne s'agit plus de s'adresser à l'esprit par les mots mais de suggérer aux sens les émotions par la médiation des attitudes des personnages, de substituer « *à la poésie du langage* »[452] une poésie du silence, « *car le verbe, aussi beau, aussi musical soit-il, est insuffisant pour traduire ce que les êtres ressentent* »[453].

La discordance du dialogue et les silences, au-delà de l'incommunicabilité entre les personnages, bouleversent la communication théâtrale elle-même, c'est-à-dire, la communication médiate – par personnages interposés – en posant la question de l'adresse. Le destinataire premier du message ne semble plus être le protagoniste en scène mais le spectateur qui est convié à une attitude critique pour déceler les non-dits véhiculés par les silences et les faux dialogues. Par son silence, l'énonciateur premier du message, c'est-à-dire l'acteur en scène, efface sa présence et laisse apparaître la figure du dramaturge qu'il dissimulait jusque-là. La double énonciation, caractéristique du théâtre, s'effrite donc et le dialogue s'effectue directement entre l'auteur et le public/spectateur à travers les non-dits que ce dernier est invité à comprendre et à interpréter.

Par ailleurs, l'une des caractéristiques du dialogue théâtral est qu'il s'inscrit dans un système énonciatif présent. Celui qui parle et agit évolue toujours dans un « ici-maintenant ». Les temps passés en général, les passés simple et antérieur spécifiquement, se trouvent de ce fait exclus du texte théâtral. Le jeu des pronoms est réduit, dans ces circonstances, à celui d'un Je/Tu. Or, il se trouve que José Pliya rompt avec cette convention dans *Mon petit Poucet* où la plupart des « répliques » des personnages sont construites à l'imparfait ou au plus-que-parfait. Ces mêmes temps verbaux apparaissent dans *Pudeur*, du moins

[452] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Idées/Gallimard, 1964, p.55.
[453] José Pliya, *Ecrire sur le fil ténu de l'exil*, op. cit, p.33.

du début de la pièce jusqu'à la didascalie temporelle : « *Quelques heures plus tôt* ».

En réalité, ces échanges verbaux relèvent beaucoup plus de la diégèse que du discours. Les personnages rapportent des faits qui se sont déroulés dans un espace hors-scène, avant le lever du rideau. Les personnages de *Mon petit Poucet* en particulier ne s'adressent pas directement la parole mais s'enferment dans une sorte de monologue technique[454] qui reflète leur sentiment de culpabilité et apparaît comme un moyen de masquer leur ennui et de conjurer les fantômes qui les hantent. En dépit de la présence de La Bonne Femme sur la scène, Guillaume le bûcheron parle d'elle à la troisième personne, déréglant de la sorte le jeu des pronoms qui passe ainsi du « Je/Tu » à un « Je/Elle ».

Dans cette même pièce, José Pliya emploie un autre procédé de discours, notamment les répétitions qui consistent en la reprise terme pour terme d'un élément textuel. Ces répétitions soulignent « *les obsessions monomaniaques des personnages* »[455] qui, rongés par le remords, ressassent quotidiennement l'acte fâcheux qu'ils ont commis en abandonnant leurs enfants dans la forêt.

On le voit, José Pliya exploite dans ses pièces ce que Pierre Larthomas appelle les « accidents du langage » pour subvertir le dialogue. Dialogue et action étant liés, il en découle une subversion de l'action, notion centrale dans la théorie aristotélicienne de la *mimesis*. En général, dans le théâtre, les personnages agissent, posent des actes et prennent la posture d'actants. Or, dans la plupart des pièces du dramaturge béninois, l'action dramatique est quasi absente puisque rien ne s'accomplit en définitive. Les personnages parlent plus qu'ils n'agissent. Le discours qu'ils prononcent devient leurs seules actions. Et,

[454] Un monologue technique est, selon Patrice Pavis, un « exposé par un personnage d'événements passés ou ne pouvant être représentés directement » pour des raisons de convenances ou autres.
[455] Michel Pruner, op. cit., p. 108.

« *c'est l'acte de parler, d'énoncer des phrases qui constitue une action performative* ».[456]

La subversion du dialogue et de l'action et la part belle faite aux monologues et autres tirades détruisent la dramaturgie dialogique et créent chez José Pliya un théâtre du verbe où rien ne se passe finalement et où « *les échanges et les circulations de parole l'emportent sur la force et l'intérêt des situations, où rien ou presque rien n'est "agi", où la parole et elle seule, est action* »[457].

Comme chez Nathalie Sarraute[458], la parole et la langue se déploient pour constituer l'essentiel de l'œuvre et tiennent lieu d'action. C'est le cas par exemple de *Cannibales* où les personnages, Christine, Nicole et Martine, discutent autour d'un landau vide au lieu de se mouvoir pour rechercher l'enfant supposé disparu. Cette disparition, annoncée à l'ouverture de la pièce, n'est en réalité qu'un leurre et l'action des cannibales dont le titre est porteur ne se réalise pas sur la scène mais dans la périphrase verbale performative : « *Allons chasser des enfants*. »[459] Cette phrase, prononcée par Nicole, indique que l'action va s'accomplir dans un espace situé hors scène, dans un temps qui ne sera plus celui de la représentation.

De même, dans *Le Complexe de Thénardier*, *Pudeur* ou *dans Nous étions assis sur le rivage du monde*, les personnages se livrent à des affrontements verbaux plutôt que de poser des actes concrets. Dans la première pièce, ce sont les velléités de départ de Vido qui déclenchent le conflit et l'action se limite au seul geste de « boire », accompli par La Mère qui se suicide en fait. L'action de

[456] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 89.
[457] Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris Dunod, 1993, p. 106.
[458] Nathalie Sarraute, dans sa pièce intitulée *Pour un oui et pour un non*, publiée à Paris aux Editions Gallimard en 1982, présente un dialogue en apparence anodin entre deux amis, sans nom et sans âge, H.1 et H.2. Dans cette pièce, « *il semble ne rien se passer et où pourtant tout advient subrepticement*.», in *De Godo à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950- 2000*, op. cit.
[459] José Pliya, *Cannibales*, p. 59.

partir, annoncée par Vido dans l'épilogue d'ouverture « *Je m'en vais* », reste performative.

Dans la seconde pièce, les personnages, échoués dans un club échangiste, se livrent à des joutes oratoires après que Ovidie eut commis le sacrilège d'interrompre les ébats en arrêtant la musique et en allumant la lumière pour rechercher l'auteur d'un geste incongru qu'elle a reçu. Ces gestes, interdits dans ce genre de lieu, ont déjà eu lieu avant que le rideau ne se lève et on ne les découvre que dans le discours des personnages.

C'est également à travers de violents échanges verbaux entre L'Homme et La Femme campés sur une plage déserte, le Rivage du monde, que se profilent les enjeux territoriaux dans *Nous étions assis sur le rivage du monde* dont l'action de quête identitaire et de retour aux sources est avortée. Même l'acte de viol projeté par L'Homme reste également performatif et n'est pas concrètement réalisé.

Mon petit Poucet, en raison sans doute de sa forme spécifique de conte dramatisé, se présente comme une pièce-récit où presque tous les événements ont déjà eu lieu avant le lever du rideau, contrairement aux contes dramatisés d'Agbota Zinsou ou même à *Monsieur, Blanchette et le Loup* de José Pliya lui-même, qui arborent une forme classique de textes dialogués. Ici, les personnages se muent en narrateurs et rapportent les faits passés en les ressassant continuellement.

La dramaturgie du verbe ainsi créée par José Pliya est corroborée par l'absence d'indications scéniques dans la plupart de ses pièces. Les didascalies apparaissent comme des indications données par l'auteur en dehors du texte à dire par les acteurs sur la scène. Elles « *comprennent la liste et la qualification*

des personnages, le découpage de la pièce, les indications de lieu et de temps. Leur rôle est d'aider à lire et à interpréter l'œuvre dramatique »[460].

Le discours didascalique est destiné à la fois au metteur en scène et au lecteur. Il détermine les conditions de mise en scène en donnant des renseignements sur les gestes des acteurs, leurs attitudes, leur diction et intonation, leurs costumes, leur jeu ou sur le décor. En outre, il facilite au lecteur l'accès au texte, aux discours des personnages en l'informant sur les conditions d'énonciation.

Ici, les didascalies sont réduites à la seule mention des noms des personnages ou des rôles surtout dans les pièces *Parabole*, *Quêtes* et *Cannibales*. Dans cette dernière pièce, elles sont implicites et directement intégrées au discours des personnages avec des allures de description romanesque comme on peut le constater dans le passage suivant :

> ***NICOLE :*** *Madame, nous sommes dans un parc de plus de mille hectares. C'est un parc ouvert, un parc municipal. L'hôtel de ville a pris grand soin de l'agencer en large pour contenter tous les contribuables. Il y a dans ce parc six fontaines de dimensions variables dont les jets cristallins montent dans les airs, au même moment, à la même hauteur. Il y a dans ce parc douze bassins aux eaux artificielles, bondés de nénuphars où nagent des cygnes blancs que les vieillards abreuvent de pain de mie rassis. Il y a dans ce parc, Madame, quelques centaines d'allées correctement bornées par des compositions florales, qui font le ravissement des vieilles et le désappointement des chiens et plus encore des maîtres-chiens qui ne peuvent y folâtrer. A intervalles réguliers, on compte dans ce parc autant de bancs publics que de passantes tant il est vrai qu'elles ont besoin, bien plus que les vieillards, les vieilles ou les chiens, de s'y asseoir pour reposer leurs ventres, surtout en cette saison...*
>
> (*Cannibales*, p. 16.)

Le nombre des didascalies est plutôt réduit dans *Le Complexe de Thénardier* où apparaît seulement trois fois l'indication « *elle boit* » et une fois

[460] Franck Evrard, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Editions Marketing, 1995, p. 104.

« *elle meurt* » dans la tirade de fin. Dans *Pudeur* où toutes les didascalies sont pour la plupart implicites, on dénombre cinq éléments didascaliques explicites qui se limitent à quelques indications laconiques : « *Quelques heures plus tôt* », puis « *Il brise la bouteille et sort* » « *Ovidie brise une bouteille* » (répété quatre fois) « *Ovidie va pour briser une bouteille, Yann surgit par derrière et la retient* », et « *Il est à ses pieds. Ils s'enlacent*. »[461] Le geste récurrent de bris de bouteille, seul explicite, décrit en italique dans le texte, geste du vide, du scandale du vide est le seul retenu par l'auteur, rappelant que nous sommes au théâtre et non pas dans un assemblage de monologues mis bout à bout.

La question qui découle de cette utilisation des didascalies est de savoir si, en dehors de la distinction entre les différentes formes de didascalie, il n'y a pas une hiérarchie des didascalies, celles que le metteur en scène ou l'acteur peuvent changer sans modifier le sens de l'ensemble de la pièce et celles qu'ils sont contraints de respecter s'ils ne veulent pas être taxés de trahir le texte de l'auteur. Ici, la définition des différents textes avec leurs valeurs telles que perçue par Anne Ubersfeld[462] prend toute sa valeur.

La suppression des consignes auctoriales du texte théâtral ou leur nombre très réduit accorde, *de facto*, la primauté au discours, à la parole, au détriment de l'action et du jeu d'acteur et, par ricochet, dévoile l'intention de l'auteur de créer une dramaturgie du verbe. L'absence de didascalie dénote également la volonté du dramaturge José Pliya de faire l'impasse sur la mise en scène et, conformément à son projet esthétique préfiguré par la pièce *Konda le Roquet*, d'accorder au metteur en scène la liberté d'interpréter, de construire le sens du texte et de produire le spectacle théâtral à sa guise. Car, si dans le dialogue l'auteur s'efface derrière les paroles qu'il prête à ses créatures, dans les didascalies, il s'exprime directement et affiche sa vision de la représentation de

[461] José Pliya, *Pudeur*, pp. 82, 100, 113-115, 117, 121.
[462] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II L'école du spectateur*, op. cit., p. 13.

son texte et, d'une manière ou d'une autre, influence les choix du metteur en scène ou du scénographe.

Dans le théâtre classique, on s'en souvient, l'écriture didascalique était très peu abondante avant de faire son apparition dans la tradition théâtrale occidentale avec la naissance du drame bourgeois de Diderot. Mais au fil du temps, les didascalies prennent une place considérable et prolifèrent chez nombre de néo-dramaturges des années 50 ainsi que chez certains auteurs dramatiques contemporains.

En s'écartant plus ou moins de cette tradition théâtrale et en réduisant le discours didascalique à sa plus simple expression dans la plupart de ses pièces, à l'exception de sa première trilogie *Nègrerrances* où il en use à saturation, José Pliya leur confère un certain classicisme. Tout en rompant avec cette tradition d'écriture de la pantomime et d'intégration des éléments de mise en scène dans le discours théâtral, il remet paradoxalement au goût du jour une vieille pratique théâtrale et faisant ainsi une option qui peut paraître anachronique.

Dans les créations dramatiques de José Pliya, les conflits se nouent au cœur de l'activité langagière. Ce théâtre, centré sur le discours et la remise en cause du drame au sens d'action, se caractérise, entre autres, par l'exploitation stylisée de plusieurs « accidents du langage » comme les monologues qui confèrent à certaines pièces le caractère de récit, induisant une hybridation du genre qui s'accompagne parfois du mélange des codes linguistiques.

2. Le multilinguisme comme modalité de rupture

Le multilinguisme se comprend comme la capacité d'un individu à s'exprimer dans plusieurs langues. Si le multilinguisme n'est pas un phénomène nouveau dans la littérature africaine[463], il reste qu'il se limite, la plupart du

[463] Le multilinguisme constitue un trait spécifique d'écriture chez certains auteurs négro-africains comme Olympe Bhêly-Quenum qui l'exploite dans son roman *Un piège sans fin*, publié à Paris aux Editions Stock en 1960, 284 p.

temps, à l'emploi de telle ou telle expression dans telle ou telle situation d'énonciation précise. Il se déploie rarement à l'échelle de toute une œuvre et c'est en cela que la pratique du multilinguisme apparaît comme une modalité de rupture chez José Pliya qui mélange ouvertement plusieurs langues européennes dans lesquelles les personnages de ses pièces s'expriment indifféremment.

Le multilinguisme est particulièrement significatif dans *La Sœur de Zarathoustra* qui rompt ainsi, non seulement avec le reste de la création dramatique de l'auteur, mais aussi et surtout avec la tradition théâtrale négro-africaine. On note en effet dans la pièce l'alternance d'emploi du français, de l'espagnol et de l'allemand, ce dernier code linguistique apparaissant comme la langue maternelle des principaux personnages Elisabeth Förster-Nietzsche et Bernard Förster. Le mélange des langues apparaît principalement dans les scènes 2 intitulée « El Contrato », 4 « Hôtel del lago », et 6 « Départ » de la première partie dont le titre est : « Les colonies, 1886-1890 ». Dans ces scènes, chacun des protagonistes s'exprime dans sa langue maternelle, surtout dans les situations où la tension dramatique s'exacerbe. Il en ainsi de Cirilo Solalinde, d'origine paraguayenne, qui parle espagnol ou de Bernard Förster dont les répliques sont en allemand principalement lorsqu'il se met en colère à propos du contrat qui les lie au propriétaire terrien Cirilo Solalinde. La séquence dialogique suivante illustre clairement ce multilinguisme :

> ***BERNARD FÖRSTER*** *: J'exige, vous m'entendez, j'exige un nouveau contrat !*
> *Cirilo Solalinde : ¿Que dice ?*
> ***EL PEON*** *: Dice que quiere un nuevo contrato.*
> ***BERNARD FÖRSTER*** *: Vous m'avez piégé ! C'était un piège ! Vous êtes un voyou !*
> ***EL PEON*** *: Dice que habia una trampa caza-bobos en el contrato.*
> ***CIRILO SOLALINDE*** *: ¿Una trampa caza-bobos ?*
> ***BERNARD FÖRSTER*** *: Vous êtes un bandit ! Un voleur !*
> ***EL PEON*** *: No esta contento...*
> ***CIRILO SOLALINDE*** *: No veo de que esta hablando este señor. Preguntale si puedo discutir con la señora.*
> [...]

***BERNARD FÖRSTER** : Du Gauner ! Du Halunke ! Dreckiger Dieb ! Du wirst esbereuen ! Ich werde mich beschweren ! So wird es nicht laufen !Willst du mich übers Ohr hauen ? Du weiβt nicht,mit wem du es zu tun hast! Ich bin ein Deutscher, hörst du ? Ich bin ein Deutscher ! Du Dschungelaffe ! Affe !Du Affe ! Fick dich ! ...*
***EL PEON** : No esta contento...*

(*La Sœur de Zarathoustra*, Première partie, « Les colonies, 1886-1890 », Scène 2 « El contrato », pp. 25-29.)

Le constat révèle l'emploi dans cette scène de trois codes linguistiques : le français, l'espagnol et l'allemand qui rendent difficile la communication entre les personnages en scène et entre ceux-ci et le public/spectateur, créant ainsi un effet de distanciation. Il serait difficile pour le public, qui ne maîtrise pas ces trois langues, de comprendre le sens de la communication et de succomber à l'effet d'identification. Aussi, pour abolir la distance et dans le souci certainement de résoudre ce problème d'incommunicabilité, le dramaturge conçoit-il le personnage d'El Peon pour figurer le rôle d'interprète.

Mais, le mélange des codes linguistiques, manifesté par la reprise des mêmes propos dans une autre langue comme dans les échanges suivants où le personnage d'El Peon répète en espagnol les propos d'Elisabeth Förster ainsi que le refus délibéré de l'interprète de traduire certaines répliques à caractère injurieux produisent un effet comique :

***ELISABETH** : Bernard, s'il vous plaît. Monsieur Solalinde, vous avez raison. Vous dites vrai. Tout ce que vous dites est juste. J'ai découvert ce contrat tardivement. J'ai voulu vous rencontrer.*
***EL PEON** : Usted tiene razon. Dice la verdad. Todo lo que dice usted est la verdad. Descubri este contrato bastante tarde. Queri ese encuento.*
***ELISABETH** : Vous dites que la terre nous appartient. Pas exactement. Ce que dit le contrat, c'est que la terre nous appartiendra lorsque nous aurons payé l'autre moitié, soit quatre-vingt-sept mille marks.*
***EL PEON** : Dice que el terreno es suyo. No realmente. Lo que dice el contrato es que el terreno nos pertenecera cuando habremos pagado la otra mitad. O sea : ochenta y siete mil marks.*

> ***ELISABETH** : Ce que dit le contrat, c'est que pour la payer, nous demandons deux mille marks à chaque famille de colons qui s'installe.*
> ***EL PEON** : Lo que dice el contrato es que para pagarselos, pedimos dos mil marks a cada familia de colonos instalandose...*
>
> (*La Sœur de Zarathoustra*, Première partie, « Les colonies, 1886-1890 », Scène 2 « El contrato », p. 27.)

En définitive, le multilinguisme s'origine dans l'hybridisme culturel du dramaturge José Pliya et place ses créations au confluent de plusieurs cultures, de même que les techniques narratives auxquelles il a recours qui les situent à la croisée des genres.

3. Les fonctions de la diégèse dans le drame de José Pliya

A la suite de Platon dans *La République*[464], Aristote distingue dans son livre de théorie dramatique, intitulé *Poétique*[465], deux modes d'écriture opposés : la *mimèsis* ou l'imitation parfaite « *dans laquelle le poète donne l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais ses personnages* »[466], et la *diegesis* ou récit pur « *dans lequel il parle en son nom* »[467].

Art de la *mimèsis*, le théâtre fait agir les personnages qui posent des actes ; les procédés narratifs en sont de fait exclus. Leur emploi dans un texte de théâtre peut constituer un aspect de rupture esthétique en ce sens que, depuis Aristote, la frontière entre *diegesis* et *mimesis* est bien définie. Le théâtre étant une fiction active, il ne raconte pas mais il montre. C'est le lieu de l'imitation, de la monstration de faits et non celui de la narration d'événements passés. C'est pourquoi, nous identifions certaines techniques narratives qui investissent le champ théâtral de José Pliya de façon récurrente, notamment le narrateur,

[464] Platon, *La République*, (trad. Emile Chambry et Victor Cousin), Paris, Les belles lettres, Coll. des universités de France, 2002 (première édition 1833), 801 p.
[465] Aristote, (trad. Odette Bellevue et Séverine Aufret), *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 2006, (première édition 1895), 88 p.
[466] Marie-Claude Hubert, op. cit. p. 7.
[467] Marie-Claude Hubert, Ibidem.

l'analepse, le *in media res* et la prolepse comme des modalités de discontinuité dans l'écriture dramatique.

Le narrateur est l'instance, la voix qui raconte une histoire. En principe, il est exclu du théâtre où on ne raconte pas les faits et où le dramaturge ne parle jamais en son nom propre, cependant, « *le narrateur réapparaît dans certaines formes théâtrales, en particulier le théâtre épique* ».[468] Dans le théâtre classique, le narrateur intervenait en coulisses ou dans le prologue pour exposer des faits qu'on ne pouvait représenter sur la scène au nom des règles de la bienséance.

Sans vraiment appartenir au genre épique, certaines pièces de José Pliya contiennent l'occurrence du narrateur qui relate des événements passés comme dans *Mon petit Poucet* où le dialogue théâtral est subverti et remplacé par des récits d'événements dont la narration est confiée aux personnages de Guillaume le bûcheron et de La Bonne Femme. Il en est de même de Véra qui endosse le rôle de récitante dans *Une famille ordinaire* pour narrer, dans une sorte d'analepse, des faits qui se sont déroulés vingt années plus tôt.

L'analepse est une technique qui consiste à effectuer un retour sur des événements antérieurs, à raconter, après coup, une action qui s'est déroulée dans le passé. Dans le cadre du récit, elle permet d'éclairer ou de justifier la psychologie des personnages.

Employée dans une pièce de théâtre, elle produit un temps théâtral qui brise la linéarité de l'action, comme c'est le cas dans les pièces telles que *Le Complexe de Thénardier*, *La Sœur de Zarathoustra* ou encore *Une famille ordinaire*. La première pièce, ouverte par un épilogue détourné de sa fonction traditionnelle, commence en réalité à la fin de l'histoire. Le drame est déjà consommé lorsque le rideau se lève et le reste de la pièce se déroule dans une analepse où les deux personnages s'affrontent dans une joute verbale née des velléités de départ de Vido, tout comme dans *La Sœur de Zarathoustra.*

[468] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 227.

Dans cette deuxième pièce, Elisabeth Förster, « *l'illustre vieille dame de Weimer* », est décédée bien avant le lever de rideau. Ce décès est annoncé dans le prologue d'ouverture, dans une sorte de prolepse, par trois vendeurs de journaux à la criée. Le reste de l'action se déroule dans une analepse qui revient, dans une première partie, sur la destinée du personnage dans les colonies entre 1886 et 1890, puis dans une seconde partie sur sa vie en Allemagne entre 1890 et 1900.

Le dramaturge ajoute, à ce procédé, celui de **l'ellipse** qui accélère le rythme de l'histoire et permet de raconter la période pleine de soubresauts et de rebondissements au cours de laquelle Elisabeth élabore et exécute son projet de réécriture des œuvres de son frère et bâtit les Archives Nietzsche pour faire la promotion du philosophe. Cette période est racontée par annonce de titres interposés par les trois vendeurs de journaux à la criée dans la scène 6 de la deuxième partie intitulée « Le temps des Archives ».

A la technique de l'analepse est également associée celle du ***in media res*** dans *Pudeu*r. *In media res* est une expression latine qui signifie « au milieu des choses ». Il s'agit d'un procédé narratif qui fait commencer le récit au cœur de l'intrigue. Le cadre de l'action ainsi que les personnages et les conflits défilent après, dans une sorte de retour en arrière, ou bien les événements passés sont présentés par des personnages qui se les racontent. Tout comme *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux[469], la pièce de José Pliya s'ouvre au beau milieu de l'action par la réplique de Rocco, « *Et puis vous, vous qui n'avez pas su voir combien j'étais mal à l'aise…* »[470] Cette réplique indique que le dialogue et l'action ont déjà commencé avant même que le rideau ne se lève. Les temps verbaux des échanges, construits au passé composé et à l'imparfait de l'indicatif, permettent de l'attester. Le spectateur ou le lecteur, déconcerté, saisit alors au vol des paroles sans pouvoir identifier la situation qu'il découvre

[469] Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Briasson Editeur, 1730, 96 p.
[470] José Pliya, *Pudeur*, p. 69.

progressivement à travers le discours des personnages. C'est seulement après la didascalie temporelle « *Quelques heures plus tôt* », qu'il est replongé dans l'actualité, dans « l'ici et maintenant » des faits avec un dialogue construit au présent de l'indicatif. Mais, l'un des gestes essentiels qui déclenche le drame et fait monter la tension, notamment le geste incongru dont le personnage d'Ovidie se dit victime, n'est pas montré dans la pièce.

A l'inverse de l'analepse, **la prolepse** permet de parler d'un événement futur plus tôt dans un récit en vue de l'anticiper, dans une sorte de prophétie ou de réponse anticipée. Elle peut prendre la forme de la mise en abyme telle qu'on le constate dans *Les Effracteurs* où la chanson sur les effracteurs et leur *modus operandi*, placée au début de la pièce, fonctionne comme une anticipation de l'action de ces voleurs d'émotions dont José Pliya forge le concept. De la même façon, il procède à d'autres créations lexicales, tout en s'écartant, par endroits, du langage sérieux et poétique, caractéristique de son théâtre.

4. Les créations lexicales et les ruptures langagières

Dès la publication de sa première trilogie dramatique, *Nègrerrances*, l'écrivain José Pliya se pose en inventeur de mots et de concepts et enrichit la langue française par des néologismes très symboliques. En effet, le titre de la pièce est forgé sur le modèle des termes négritude ou nègrerie, terminologies créées par Aimé Césaire dans les années 1934, et se compose des mots « nègre » et « errance ». Ce concept, qui signifie littéralement « les errances du Nègre », porte à lui seul toute la charge symbolique dont la pièce est imprégnée et évoque la situation d'errance dans laquelle navigue Nicolas, le personnage principal en quête d'un remède pour guérir de son mal-être.

Dans la même veine, le dramaturge conçoit le terme « effracteur » pour désigner les voleurs d'émotions par effraction, mis en scène dans sa pièce *Les Effracteurs* qu'il considère comme une bouffonnerie criminelle, qui met en

scène des bouffons, c'est-à-dire des marginaux, usurpateurs de l'identité d'autrui. Clive et Bonie, en quête du royaume de l'enfance, présentent des traits de ressemblance avec le bouffon : ils sont enfermés dans une sorte de folie et gardent « *le souvenir de leurs origines enfantines* »[471]. La pièce, dont le titre remplit une double fonction, celle d'identifier l'œuvre et d'informer sur son contenu, présente en réalité les caractéristiques d'une tragédie ou d'un drame social.

Le dramaturge invente également, sur le modèle du complexe d'Œdipe, le concept du « Complexe de Thénardier ». Thénardier est le patronyme d'une famille ″misérable″, mise en scène et décrite par l'écrivain français Victor Hugo dans son roman *Les misérables,* publié en 1862. Cette famille, qui incarne l'avarice et la méchanceté, reçoit de Fantine, une mère désespérée, la garde de la petite Cosette, qu'elle réduit en esclavage, en exploitant sans scrupules, sa force de travail.

Par analogie à cette famille qui utilise Cosette comme monnaie d'échange et de chantage, José Pliya crée le personnage de La Mère qui bénéficie des services de Vido, bonne à tout faire, recueillie après un génocide. Celle-ci travaille si bien que La Mère finit par s'attacher à ses services, lui fait du chantage et refuse de l'affranchir lorsque Vido demande à reprendre sa liberté :

> ***VIDO*** *: Je vais partir, Madame. Je vous demande une chose, une dernière faveur : bénissez-moi, Madame. Bénissez-moi.*
>
> ***LA MERE*** *: Je vous maudis, Vido, je vous maudis. Et je mets toute ma force dans cette malédiction pour qu'elle vous accompagne et vous précède. Vous êtes mauvaise. A force de manier le plumeau, vous tutoyez l'âme de ma maison. A force de saleté tous les jours nettoyée, vous êtes maîtresse de nos consciences, de nos pulsions, et de nos vices. A force de côtoyer l'intimité vertigineuse des poubelles, vous avez pris pouvoir chez moi. Un pouvoir étonnant. Vous tenez le système. Vous possédez les clés. Et moi, je n'ai plus que mes genoux pour vous supplier : ne m'abandonnez pas.*
>
> (*Le Complexe de Thénardier*, pp. 44-45.)

[471] Patrice Pavis, op. cit., p. 35.

Le « Complexe de Thénardier », autre forme de la dialectique du maître et de l'esclave, désignerait donc, d'un côté, l'exploitation éhontée de la force de travail d'un être supposé faible ou inférieur à soi et, de l'autre, l'attachement morbide inconscient qui naît de la proximité entre la maîtresse de maison et sa servante au point d'induire des changements de rôles. La première devient l'esclave de la seconde et ne peut se défaire de ce lien que par le suicide.

Ce complexe fonctionnerait à l'inverse de celui d'Œdipe dont il est inspiré et qui désigne plutôt l'ensemble des désirs amoureux et sentiments d'hostilité éprouvés par l'enfant à l'égard de sa mère ou de son père. Dans le Complexe d'Œdipe, c'est l'enfant qui développe des sentiments et ressentiments tandis que dans le « Complexe de Thénardier », c'est ″la mère″ qui nourrit des sentiments pour ″sa fille″.

Sans être vraiment un néologisme, « La Sœur de Zarathoustra » est une création périphrastique qui renvoie explicitement à Nietzsche via la mention de Zarathoustra, personnage d'un livre du philosophe allemand, intitulé *Ainsi parlait Zarathoustra*[472]. Ce titre, s'il renvoie à Elisabeth, la sœur du philosophe allemand et personnage principal de la pièce, ne concerne en rien la philosophie mais présente l'histoire d'une passion amoureuse entre le frère et la sœur.

Tout comme « La Sœur de Zarathoustra » le mot « Pudeur » n'est pas une création lexicale mais plutôt une antiphrase employée par José Pliya pour désigner sa pièce dont le contenu n'a rien de pudique. Bien au contraire, c'est le scandale déclenché par Ovidie qui blesse la pudeur des personnages dissimulés derrière leurs nudités alors que l'impudeur se déploie à grande échelle dans les mots, dans les échanges verbaux des personnages. Le titre déjoue ainsi l'attente du lecteur/spectateur.

[472] Friedrich Nietzsche, (trad. Maurice Betz), *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, C.-G. Naumann 1892/ Paris, Gallimard, 1947, 530 p.

La langue déployée dans *Pudeur* rompt avec celle très sérieuse et poétique des autres pièces pour explorer les ressources d'un langage cru, violent et très érotique. Ce qui semble évident, étant donné que l'action de la pièce se situe dans un club échangiste où se marchandent le sexe et les plaisirs charnels. On comprend alors pourquoi, José Pliya fait figurer l'avertissement « *Interdit aux moins de 16 ans* » en sous-titre à la pièce qui pose, par ailleurs, un problème de mise en scène. On se pose en effet la question de savoir comment faire jouer cette pièce en faisant évoluer sur la scène des corps nus, sans verser dans le théâtre libertin.

Par ailleurs, José Pliya adapte son langage, soit au contexte, soit aux personnages comme dans *Nègrerrances* où il met dans la bouche du personnage du Balayeur un français « petit nègre » : « *Mwa pas kompend frère, si vous ripend un fois, mwa mié entend frère [...] Ah ! Kel koté ? Ca pas kompliké : vous priné koté gauss, koté doi, é pi koté gauss. Vous kompiné ?...* »[473]

Cette langue, caractéristique de la littérature coloniale, on le sait, est idéologiquement marquée. Elle contraste avec le ton lyrique et soutenu adopté par le même personnage au début et dans le reste de la pièce. Le réemploi de ce stéréotype linguistique à forte connotation péjorative et raciste, fonctionne d'une part comme un ressort comique et, d'autre part, elle exprime la stigmatisation du personnage de Nicolas par sa société d'accueil et, par extension, marque une certaine rupture culturelle avec le pays d'exil.

La langue se mue en parlure ou en argot dans *Monsieur, Blanchette et le Loup* du fait, sans doute, de la nature animalière de certains personnages comme l'illustrent les extraits suivants :

> ***LE LOUP** : Chuis pas vot'ami, vot'camarade, vot'compagnon ni vot'copain ; chuis pas vot'poteau, vot'friend, vot'amigo ou vot'collègue. Chuis vot'ennemi, vot'adversaire, un hostile malveillant et nous n'sommes pas du même monde.*

[473] José Pliya, *Nègrerrances*, pp. 18-22.

[...] *Ah non ! Z'allez pas pleurer M'sieur ? Ça s'fait pas. Un noble M'sieur comme vous, devant un vagabond comme moi, ça s'fait pas. Faut êt'fort M'sieur, faut du courage...*

[...]

***MONSIEUR** : Bien le bonjour.*
***RENARD** : Bonzouuur*
***MONSIEUR** : Comment allez-vous ce matin ?*
***RENARD** : ça vaaa, ça vaaa.*

[...]

***MONSIEUR** : [...] Je suis Monsieur. Et vous ?*
***RENARD** : Moi ? Ze suiiis Renaaard...*

(*Monsieur, Blanchette et le Loup*, scène 4, pp.54-55 ; scène 13, pp. 76-77.)

José Pliya aime à créer des concepts et à jouer avec la langue, à la réinventer pour exprimer l'originalité de son style d'écriture en construisant ce qu'il appelle une « *géographie intime du langage* »[474], autant qu'il aime à briser les frontières entre les univers visible et invisible en mettant en scène des figures de fantômes.

5. Les fantômes et les ombres comme figures de rupture

Par définition, un fantôme ou un spectre est « *l'apparition surnaturelle d'une personne morte, (soit sous son ancienne apparence, soit dans la tenue caractéristique attribuée aux fantômes : suaire, chaîne, etc.)* »[475]. Dans l'imaginaire de l'humanité, la figure du fantôme est l'incarnation du *post-mortem*. Apparence sans corps, il représente la figure fantastique d'une personne décédée ou d'un esprit que l'on a l'impression de voir. Mais, le fantôme peut être aussi perçu comme une simple sensation de présence précise ou diffuse et prendre la forme de souvenirs du passé qui hantent la conscience ou la mémoire, ou celle d'un fantasme incarné et désigner, par extension, l'inexistant ou

[474] José Pliya, op. cit., p.32.
[475] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2010, p. 1012.

l'immatériel. L'apparition du spectre s'accompagne généralement de doute, d'angoisse ou d'effroi.

La croyance aux fantômes est un phénomène universel, nourri et renforcé par les idées religieuses sur le devenir des âmes après la mort et dont la littérature, surtout les récits fantastiques, s'alimente depuis toujours.

On le sait, le théâtre est par excellence le lieu des illusions, de ce fait, les créatures fantômales ou spectrales y trouvent leur espace de prédilection et d'expression. L'histoire du théâtre nous informe en effet que cette entité, icône du fantastique, est présente sur la scène occidentale depuis ou même bien avant l'époque élisabéthaine avec des dramaturges de renom comme William Shakespeare. Patrice Pavis nous informe en effet que le fantôme,

> *type même du non-être, et du non-personnage, revient avec insistance sur les scènes théâtrales, non pas seulement dans* ***Hamlet*** *ou* ***Dom Juan****, mais dans nombre de pièces où doit apparaître une personne morte ou disparue. Il prend toutes les apparences possibles : drap, ombre, spectre hideux, voix d'outre-tombe, fantasme incarné, etc.* [476]

Il fonctionnerait sur la scène comme une métaphore du double de l'homme en représentant de vrais morts de l'au-delà ou en symbolisant des vivants en manque de vie. Par-là, il peut exprimer aussi bien la divinisation de l'homme que sa dégradation physique et morale.

Mais, bien que la croyance aux revenants soit bien ancrée dans l'imaginaire des peuples d'Afrique et d'ailleurs et que le culte aux morts soit une réalité dans certaines traditions africaines, l'apparition de la figure du fantôme sur la scène négro-africaine francophone semble un fait récent. Dans le répertoire théâtral béninois et togolais particulièrement, on pourrait évoquer les pièces telles que *La tombe rebelle*[477] du Béninois Yaya Lawani ou *Nuit de*

[476] Patrice Pavis, op. cit. p. 137.
[477] Yaya Lawani, *La tombe rebelle*, Cotonou, Editions Aziza, 1997, 79 p.

cristal[478] du Togolais Kangni Alem, dans lesquelles ces dramaturges de la génération des années 1990 exploitent les figures des fantômes sous la forme de revenants de l'au-delà.

Sénouvo Agbota Zinsou montre également la figure du fantôme dans ses pièces *La passion selon Dina et Sichem* et *Le Prince de Wouya*. Dans cette dernière pièce par exemple, le Roi invite Galokpo à danser la danse des fantômes qui traduit une certaine banalisation de la mort à laquelle tous sont destinés quoi qu'ils fassent et en même temps, une menace de mort pesant sur le personnage de Galokpo. Chez le Togolais, le trait fantomal apparaît comme un élément esthétique et ludique, par l'utilisation de masque, de déguisement, de chants et danses pour porter la tension dramatique à son paroxysme car à tout moment pendant la danse, le Roi vise Galoko et pourrait le frapper.

Cependant, les auteurs précités, y compris Agbota Zinsou, ne font pas véritablement de cette figure spectrale un motif dans leurs créations dramatiques comme on s'en aperçoit chez José Pliya dont l'univers dramatique est peuplé de fantômes et d'ombres qui confèrent à ses œuvres une atmosphère prégnante de fantastique. C'est cette récurrence des spectres et ombres dans son théâtre qui nous amène à les considérer comme des figures de rupture. Cette discontinuité se justifie aussi par le fait que contrairement aux dramaturges précités, qui montrent les fantômes sous leur forme classique, José Pliya en présente des types particuliers qui ne revêtent plus seulement leur apparence traditionnelle de revenants de l'au-delà. Des personnes vivantes transformées en spectres aux créatures fantasmagoriques en passant par des fantasmes et souvenirs incarnés, les figures des fantômes qui traversent les œuvres revêtent divers aspects.

Le dramaturge béninois s'écarte également, dans certaines pièces, de l'idée d'épouvante et de doute qui accompagne généralement le surgissement du revenant dans le monde des vivants. Le fantôme n'apparaît plus nécessairement

[478] Kangni Alem, *Nuit de cristal*, in *Théâtre*, volume 1, Paris, Editions Ndzé, 2009, 106 p.

la nuit dans un espace clos mais peut partager le quotidien des autres personnages. Soit ces figures spectrales endossent le rôle d'une instance supérieure chargée d'agir sur la progression de l'action dramatique et d'infléchir la volonté des autres personnages anthropomorphiques, soit elles apparaissent comme des figures menaçantes, l'œil de la mauvaise conscience ou du double initié et clairvoyant ou encore des morts-vivants.

Konda le Roquet offre un exemple marquant de l'exploitation que José Pliya fait des fantômes. Trois différentes représentations de la figure fantomale apparaissent dans cette pièce: un fantôme classique, revenant de l'au-delà (le Roi Gbêhanzin), des êtres de chair et d'os métamorphosés en des êtres de papier (L'auteur de *Kondo le Requin* et l'auteur de *Konda le Roquet*) et l'ombre d'un personnage (Kondo).

La figure du Roi Gbêhanzin, revenant de l'au-delà, est utilisée dans la pièce comme ressort de l'action dramatique. Sa mission consiste à persuader le comédien Konda de prononcer le Discours d'Adieu de Kondo afin de faire évoluer l'intrigue de la pièce en représentation et de conduire l'action à son terme.

> *Au royaume du Théâtre,* (dit-il,) *on ne vit pas pour soi : on vit par procuration. KONDO n'existe pas sans KONDA et KONDA n'a pas sa place ici sans KONDO. C'est la loi de l'échange pour que vive le spectacle. En vertu de quoi, je t'ordonne de reprendre ton rôle et de prononcer le Discours d'Adieu de KONDO (un temps) C'est la sentence du Roi.*
>
> (*Konda le Roquet*, p. 99.)

Cette voix d'outre-tombe fait autorité et influe effectivement sur la volonté de Konda qui accepte de dire le discours d'adieu. La didascalie qui suit le verdict du Roi appelé à régler le conflit opposant le personnage à son comédien-interprète montre Konda dans une posture de soumission et d'obéissance. Cette victoire momentanée du fantôme tient assurément au fait

qu'en Afrique comme dans la Grèce antique, les morts sont divinisés parce que considérés comme porteurs d'une vérité cachée. Mais le triomphe du spectre de Gbêhanzin se révèle de très courte durée. Une autre figure fantomale plus puissante, qui semble tirer les ficelles du drame depuis le début de la pièce, surgit encore une fois et fait échec à la mission de persuasion du Roi : le spectre de l'auteur de Konda qui intervient, comme au début de la pièce, pour suspendre l'action dramatique et inviter Konda à prononcer son propre discours et non celui de Kondo, personnage d'une autre pièce de théâtre, convié au déroulement du drame chez José Pliya.

En refusant finalement de déclamer le discours d'adieu de Gbêhanzin, dont Kondo est en réalité l'ombre ou le double, de lui redonner vie, Konda le réduit à néant, le tue une seconde fois. Il détruit par ce refus, la figure iconique et historique du Roi et la démythifie. Mais par-delà cette action du personnage de Konda, se profile celle iconoclaste du dramaturge José Pliya, dont la figure spectrale dans l'œuvre, sous les traits de l'auteur de Konda, est décidée à détruire tous les symboles, en commençant par l'œuvre de son père Jean Pliya, auteur de *Kondo le Requin*. « *Pour que mon œuvre prenne vie,* se justifie-t-il, *il me fallait tuer celle du père* »[479].

L'apparition du personnage de Kondo dans la pièce de José Pliya lui confère le statut d'ombre d'une illusion tandis que les auteurs de Konda et de *Kondo le Requin*, êtres de chair et d'os, réduits en des êtres de papier et convoqués dans la réalisation du drame chez José Pliya, prennent une dimension fantomatique. Leur présence dans la pièce peut se lire comme la brisure des frontières entre des univers, réels et fictifs, et leur fusion pour produire un effet fantastique.

Dans *Konda le Roquet*, les fantômes agissent ainsi à la fois comme des ressorts de l'action dramatique et comme des obstacles à sa réalisation, à la

[479] José Pliya, *Konda le Roquet*, p. 99.

différence de *Nègrerrances* où la figure du fantôme n'est pas un revenant de l'au-delà mais plutôt la projection métaphorique du double de l'initié, notamment le personnage du Balayeur qui représente la conscience clairvoyante du personnage de Nicolas. Cette conscience clairvoyante s'incarne en un être étrange et surnaturel : mi-homme, mi-ange surgi de nulle part, dans l'obscurité matinale, pour aider Nicolas à entreprendre un voyage initiatique destiné à le sortir de ses miasmes maléfiques pour le faire renaître à une vie nouvelle. Prisonnier de l'errance, Nicolas a le cœur et la conscience encrassés par un passé peu glorieux qui l'enferme dans une impasse mentale ainsi qu'il le confesse lui-même :

> *Je te regarde dans les yeux et je me vois dans un miroir : je vois mes lâchetés, mes mensonges, mes refoulements ; je vois aussi cette indéfinissable tristesse d'un être en perpétuelle quête d'identité, entre ici et ailleurs ; je vois un nègrerrant !*
>
> (*Nègrerrances*, pp. 53-57)

Face au personnage métaphorique du Balayeur de rue, en réalité son double spirituel et nettoyeur de consciences, chargé de l'accompagner dans la quête de ses racines et sur la voie de la guérison, Nicolas tente d'abord de nier l'évidence, s'invente une vie pleine de soleil et se réfugie derrière le masque d'un frère imaginaire. Malgré tout, le guide spirituel envoyé par la Providence pose le diagnostic et le met devant la nécessité de mourir symboliquement afin de nettoyer sa conscience et de sortir de cette situation :

> *LE BALAYEUR : Va, dis à ton frère qu'il est en errance et qu'il y restera tant qu'il ne sera pas mort à lui-même. Qu'il se pose la question : jusqu'où suis-je prêt à aller pour réussir ma vie ? Traverser l'océan des illusions, fouler le noir bitume du réel, retrouver les empreintes de l'égarement, dépoussiérer son cœur et ses reins, et là, dans la pénombre de l'impasse, immoler à grands coups de balai le cadavre du frère, son cadavre ! C'est le prix à payer pour obtenir le bonheur qu'il désire tant.*
>
> (*Nègrerrances*, pp.47-48.)

Le travail thérapeutique de l'ange balayeur lui permet d'entreprendre un voyage au bout de l'impasse, un voyage au bout de lui-même pour essayer de trouver les clés de l'errance. Un constat se dégage de cette brève analyse : le rôle de l'ange balayeur ici rappelle celui du meneur de rite du théâtre-rituel qui aide, selon Marie-José Hourantier, l'impétrant à sortir du passé et de ses miasmes maléfiques pour accéder à une vie d'équilibre et d'harmonie. Nicolas, quant à lui, apparaît comme le bénéficiaire qui est conduit vers une mort et vers une renaissance symboliques.

Dans *Concours de circonstances*, les personnages que l'auteur dramatique Christian est censé avoir créés à savoir une avocate, un professeur et un pasteur, apparaissent comme des figures spectrales qui prennent corps, se matérialisent et l'assassinent. Contrairement à *Konda le Roquet* où le surgissement du fantôme de Gbêhanzin ne s'accompagne d'aucune sorte d'épouvante ni d'ambiguïté, la première manifestation de La Voix dans *Concours de circonstances* dans un appartenant clos au milieu de la nuit suscite le doute puis l'effroi chez le personnage de Christian. L'atmosphère dans laquelle évolue le personnage est propice à l'apparition du spectre de La Femme : sa solitude, l'espace clos qui baigne dans une semi-pénombre, le moment (une heure du matin). Christian est-il victime de fantasmagories ou d'hallucinations ? Toujours est-il que l'irruption impromtue de La Voix et de la projection anthropomorphique du personnage fictionnel animé de La Femme, dans le monde matériel, perturbe l'organisation parallèle des univers visible et invisible et provoque le basculement du personnage dans la peur, l'angoisse et la mort.

Sans être un revenant de l'au-delà, encore moins une illusion comme les personnages fantasmagoriques de *Concours de circonstances*, le masque de Sika dans la pièce éponyme se présente comme un spectre, surtout lorsque, malgré son apparente inertie, il rappelle, d'une voix sanglotante, la scène pathétique du viol collectif perpétré contre une enfant de douze ans. Le masque fonctionne en

effet comme le fantôme de Sika, surgi non pas de l'au-delà mais des méandres du passé pour se venger des trois personnages Pancracio, Prudencio et Felipe. Ce sont, en réalité, les actes immondes posés dans le passé par les trois personnages qui s'incarnent et prennent, à travers le symbole du masque, une figure fantomale pour les confronter à leurs démons et leur faire prendre conscience de leur culpabilité en vue de les contraindre aux remords et à la réparation du crime. Son apparition fait naître chez les personnages une sensation d'angoisse mêlée de peur comme le montrent les échanges verbaux ci-après :

> ***PRUDENCIO.***- *Et si c'était un piège ? Et si cette femme avait choisi de cacher son visage derrière le masque pour mieux nous démasquer ?*
> ***PANCRACIO.***- *Que veux-tu dire ?*
> ***PRUDENCIO.***- *Elle se donne une apparence autre et ça ne me plaît pas. Elle avance masquée, elle nous voit sans être vue. Elle se dissimule pour mieux nous révéler.*
> ***PANCRACIO.***- *Mais révéler quoi ?*
> ***PRUDENCIO.***- *Nos démons enfouis. Tous ces actes premiers que nous avons bafoués au nom de l'innocence et qui nous reviennent à la figure comme des revenants.*

(*Le masque de Sika*, p. 47.)

Le trouble des personnages provient du mystère entourant le masque et l'identité de celle qu'il dissimule. On le sait, en Afrique, le masque est un symbole du sacré et certaines cérémonies rituelles y font recours « *comme force d'incarnation des divinités* »[480] pour établir un lien transcendantal entre le cosmos, le monde des dieux et celui des hommes. Il permet de résoudre divers conflits sociaux et maintenir la cohésion du groupe – nous pensons spécifiquement au masque *Egungun* en pays yoruba qui représente la figure d'un ancêtre décédé revenu à la vie et dont l'une des fonctions est de faire régner l'ordre et la paix au sein de la communauté – Mais ici, le masque yoruba

[480] Sélom Komlan Gbanou, *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*, London, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002, p. 48.

apparaît comme la figure spectrale de Sika, l'héroïne absente de la pièce dont le symbolisme renvoie à la fois à la figure du revenant et à celle du justicier.

Comme on a pu le constater, le fantôme peut figurer de vrais morts de l'au-delà, des vivants métamorphosés par l'acte d'écriture en spectres, prendre la forme d'un spectre-vengeur, mais il peut aussi symboliser, de l'avis de Tamara This-Rogatcheva « *des vivants en manque de vie* »[481], animés par des « *forces obscures* » qui ne représentent pas la mort concrète mais plutôt la sous-jacente présence de la menace de la mort, non pas la mort physique, mais la mort métaphysique. C'est assurément le cas du personnage de Friedrich qui traverse la pièce *La Sœur de Zarathoustra* comme un mort-vivant. Dès lors où il est enfermé dans sa folie manifestée par son silence et son inaction, Friedrich Nietzsche acquiert une dimension fantomale. Sa démence lui fait perdre le fil qui le relie à la vie, il ne reconnaît même plus les personnes qui lui sont familières et est méconnu des siens. « *Il est où mon frère* », s'interroge sa sœur Elisabeth. Cette interrogation révèle l'ambiguïté de la situation du personnage qui est présent mais déjà absent. Il semble déjà mort alors même qu'il attend la mort. Il est donc placé dans une situation de l'entre-deux, entre la vie et la mort, le visible et l'invisible, mais il appartient déjà beaucoup plus au monde de l'invisible, des morts, que du visible, du vivant. La position ambiguë de mort-vivant est figurée par son absence textuelle et son silence dans la seule scène où il fait une apparition furtive. Nous sommes alors d'avis avec Tamara This-Rogatcheva lorsqu'il estime que « *le silence symboliserait [...] la rhétorique de la mort. Et dans ce sens, par la force de son éloquence, due à la capacité de contenir la mort, le silence l'emporterait sur la parole*. »[482]

La situation du personnage de Friedrich peut donc s'interpréter comme une mort métaphysique qui préfigure sa mort physique intervenue à la fin de la

[481] Tamara This-Rogatcheva, *Figures des fantômes au théâtre*, Séminaire d'Art et Lettres : « Les Phantasmes et les Icônes du fantastique », Université Paris XII, Val-de-Marne, 2004, p. 36.
[482] Tamara This-Rogatcheva, Idem., p. 22.

pièce, tout comme celle du personnage de Dörra dans *Une famille ordinaire*, plongé dans une aphonie consécutive à des désirs charnels inassouvis. Cette extinction de voix la transforme en une sorte de spectre, une enveloppe sans âme, insensible désormais à son environnement et aux événements qui s'y déroulent. Quant aux petites filles Sarah et Véra, absentes de la pièce, mais simplement évoquées dans le récit, elles apparaissent plutôt comme des silhouettes de même que le soldat aux cheveux bleus et à l'accent du Dakota du *Complexe de Thénardier* dont la visite imaginaire déclenche le désir de liberté de Vido. Cet invisible soldat, que le personnage de Vido a la sensation d'avoir vu, est en fait l'incarnation de son fantasme de liberté tout comme l'imaginaire enfant disparu de *Cannibales,* qui n'est rien d'autre que l'ombre manifestée du désir de maternité inassouvi des trois protagonistes. Cette ombre, dont la présence se fait de plus en plus angoissante et envahissante sur la scène, connote la béance de ces personnages féminins stériles.

L'invisibilité caractérise aussi les fantômes qui hantent la demeure investie par les Effracteurs dans la pièce éponyme. Les deux personnages, Bonie et Clive, doués de qualités surnaturelles, ont le pouvoir d'entrer de nuit dans les demeures d'autrui, d'usurper l'identité des propriétaires, de prendre possession de la vie des autres et de vampiriser les souvenirs et émotions heureux. Ce don paranormal, qui leur vient sans doute de leurs fantasmes et désirs de bonheur incarnés, les rapproche du pouvoir des spectres et des esprits.

La dernière tentative de ces surdoués de l'émotion, qui habitent la vie des autres « *comme un acteur génial habite ses rôles* »[483] échoue du fait qu'ils se trouvent confrontés aux ombres de la maison qui laissent sentir une présence diffuse de la mort : « *La mort est ici, je le sais, je le sens. Je reconnais son parfum de jeune fille. J'ai un don pour sentir ces choses-là, un don inouï* »[484], affirme Bonie. L'erreur du couple est de n'avoir pas prévu dans son scénario

[483] José Pliya, *Les Effracteurs*, p. 59.
[484] José Pliya, op. cit., p. 53.

« *d'orphelins en quête de chaleur familiale, qu'une maison est parfois hantée de démons, que c'est au plus intime de la sainte famille que naissent tous les vices : méchanceté, colère, jalousie, folie et mort* »[485]. En se frottant aux fantômes de cette demeure hantée, les Effracteurs finissent par basculer dans la folie et la mort comme le personnage de Christian dans *Concours de circonstances*.

Il apparaît ainsi que le fantôme est une figure représentative du mystère de la mort qui établit une relation antinomique entre la vie et la mort.

Le projet esthétique, qui se dessine à travers l'exploitation des figures des fantômes dans l'univers dramatique de José Pliya, est la création d'une dramaturgie des ombres et du fantastique. Par le truchement des figures spectrales, de personnages évanescents, le dramaturge donne à voir l'invisible et rappelle, par ailleurs, la nature complexe du théâtre lui-même qui n'est qu'un art de l'illusion, un « *simulacre* (qui) *naît du simulacre* [...] (et) *ne vit que de faux mais d'un faux constamment produit par le réel »*[486] qu'il convoque sans cesse par métaphores et métonymies. Mais il se cache derrière ce projet esthétique une double visée idéologique : détruire les icônes et briser les frontières entre les univers visible et invisible pour, sans doute, traduire les perturbations que connaît la société contemporaine.

On s'en rend compte, les créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya sont traversées par des marques d'originalités esthétiques. Alors que le premier modernise le concert-party et la *cantata* traditionnels pour créer un théâtre identitaire et politique, le second bouleverse les traditions de l'écriture théâtrale occidentale par la déstructuration du dialogue, le mélange des codes linguistiques et des genres, la mise en scène de fantômes et ombres pour violer l'intangibilité des lignes entre le visible et l'invisible.

[485] José Pliya, op.cit., p. 59.
[486] Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 885-886.

CONCLUSION PARTIELLE

En définitive, les pièces théâtrales de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya sont traversées par des ruptures à la fois thématiques et esthétiques qui renouvellent les dramaturgies togolaise et béninoise, et en conséquence le théâtre négro-africain francophone de ces quatre dernières décennies.

Au plan thématique, les deux dramaturges développent des sujets à dominante politique et culturelle. Ainsi, tandis que le Togolais Agbota Zinsou s'inspire des réalités socio-politiques africaines pour développer les thèmes spécifiques de l'apartheid, du messianisme politique, de l'avidité politique et de la défense des droits de la femme, José Pliya s'intéresse, dans ses créations dramatiques, à l'homme aux prises avec ses fantasmes et avec les problèmes existentiels et contemporains liés à l'exil, à l'errance, à la violence, etc.

Pour créer ces motifs, tous deux emploient, sur le plan esthétique, des procédés de composition dramatique tels que la distanciation, la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre, l'intertextualité qui les rapprochent des praticiens du nouveau théâtre européen. De même, ils explorent de nouvelles formes d'expression dramatique, notamment le conte dramatisé. Mais alors qu'Agbota Zinsou s'inspire de la tradition orale africaine pour créer ses contes dramatisés José Pliya puise dans la tradition littéraire occidentale pour réécrire d'anciens contes. Ces options constituent un écart notable entre les deux dramaturges dont les pièces présentent des traits esthétiques divergents. Ainsi, le dramaturge togolais associe à la technique de la distanciation, celles du concert-party et de la *cantata* qui lui permettent d'exploiter des langages spécifiques aux arts de spectacles africains notamment, la musique, le tam-tam, les chants et les danses pour ancrer davantage ses créations dans la culture africaine et leur conférer une certaine marque identitaire. A l'inverse, le dramaturge béninois subvertit le dialogue pour créer une dramaturgie du verbe et du silence. En outre, il place ses

créations au confluent de plusieurs cultures par le déploiement du multilinguisme et se pose en inventeur de concepts pour enrichir la langue française. Mais, comme il ne peut y avoir de rupture définitive avec les anciennes formes, les créations théâtrales des deux dramaturges portent des traits de continuité que nous allons tenter de repérer et d'étudier dans la troisième partie après avoir analysé la signification des ruptures dans la dramaturgie des deux auteurs.

TROISIEME PARTIE : SIGNIFICATIONS ET LIMITES DES RUPTURES CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

INTRODUCTION PARTIELLE

Dans la partie précédente, nous avons essayé de montrer que, d'une part, les créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya sont traversées par des ruptures thématiques avec les sujets récurrents de la littérature négro-africaine francophone et que, d'autre part, elles présentent des écarts avec l'esthétique théâtrale héritée de la colonisation. Nous avons ainsi tenté de repérer et d'analyser les principaux aspects des ruptures qui transparaissent dans les productions des deux dramaturges. Une question semble cependant encore non résolue : quelle est la signification ou quel est l'impact de ces ruptures qui s'expriment suivant deux tendances de création dramatique : la tendance identitaire et celle de l'altérité ? De plus, les phénomènes de rupture s'inscrivent et devraient être logiquement étudiés, presque toujours, dans une perspective d'évolution historique. Ils ne s'apprécient et n'acquièrent leur pleine signification que par rapport à une certaine permanence du système auquel ils s'intègrent. La question se pose alors de savoir si, malgré leurs marques de rupture, les créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya ne s'inscrivent pas, d'une certaine manière, dans la continuité des traditions et pratiques théâtrales qui leur ont préexisté. Le cas échéant, quels sont les traits essentiels de cette continuité ?

C'est à ces interrogations que tentera de répondre cette troisième et dernière partie intitulée « **significations et limites des ruptures chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** ». Plus spécifiquement, le septième chapitre de notre travail de recherche sera consacré à l'analyse des significations des dramaturgies de la rupture développées par les deux auteurs. Le but des chapitres huitième et neuvième est d'examiner les traits essentiels de la continuité thématique et esthétique, perceptibles dans leurs créations dramatiques et qui constituent, d'une certaine façon, des limites à leurs

tentatives de rupture et, en dernier ressort, d'ouvrir une perspective pour l'expression dramatique négro-africaine francophone.

CHAPITRE SEPTIEME :

IDENTITE ET ALTERITE : QUELLES SIGNIFICATIONS ?

Sans vouloir raviver le débat sur la théorie de « l'art pour l'art »[487], on peut oser affirmer que l'acte de création artistique n'est jamais gratuit et que toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit, a presque toujours une finalité ou une visée bien déterminée : didactique, politique, culturelle, idéologique, esthétique, etc. et produit un certain effet d'une part sur le récepteur et d'autre part sur la société. Car,

> *toute œuvre d'art, même celle qui paraît la moins participante, a une fonction sociale. L'art n'est jamais asocial parce qu'il sert toujours un groupe si restreint qu'il soit.*[488]

Plus que toute autre création artistique, le théâtre apparaît comme la tribune par excellence de l'expression des expériences sociales, de la culture, de la diffusion des idées et de la vision des peuples, avec un pouvoir subversif assez significatif sur les consciences. De fait, le théâtre, en tant que représentation conventionnelle de l'activité humaine sur scène, revêt une importance d'autant plus sociale que la communauté s'y regarde comme à travers un miroir qui lui renvoie sa propre image ou celle de son passé. Il constitue, pour reprendre les termes de Pius Ngandu Nkashama, « *la*

[487] « L'art pour l'art » est une conception de l'art dont la théorie a été élaborée par Théophile Gautier, écrivain français du XIX^{ème} siècle. Considéré comme le maître du mouvement poétique du Parnasse, Gautier refuse toute idée d'engagement de l'écrivain et pense que la beauté seule est la finalité de l'œuvre d'art, *Encyclopédie Larousse* en ligne sur le site http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L_art_pour_lart/186076, consulté le 3 septembre 2014 à 23 heures 11.

[488] Roger Bastide, « Sociologie et littérature comparée » in *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. XVII, p.99, cité par Bakary Traoré in *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1953, p. 28.

manifestation culturelle la plus significative, et l'expression idéologique qui s'accorde le mieux aux réalités sociales »[489].

Les dramaturgies de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya s'inscrivent dans cette approche de la création artistique et se donnent à étudier comme des manifestations dont la portée culturelle et idéologique ne fait pas de doute. Notre démarche, dans le présent chapitre, consiste à étudier les formes d'implications induites sur les plans idéologique, culturel et esthétique par la dramaturgie identitaire notamment chez Sénouvo Agbota Zinsou, d'une part, et, d'autre part, par la dramaturgie de l'altérité, notamment chez José Pliya.

I. Les significations idéologiques des ruptures

L'idéologie est un terme forgé par le philosophe français Antoine Destutt de Tracy à la fin du XVIII[ème] siècle, précisément en 1796 dans son livre *Mémoire sur la faculté de penser*[490]. Ce terme a connu une évolution significative dans le temps et recouvre aujourd'hui plusieurs acceptions dont celle de Guy Rocher qui intéresse notre objet. Cet auteur définit en effet l'idéologie comme :

> *Un système d'idées et de jugements explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, à expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité.*[491]

La notion renvoie également à un ensemble d'idées sur la structure d'une société, sur ses forces agissantes, sur les conflits qui y sont présents et aussi sur les modalités de résolution de ceux-ci.

[489] Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle*, op. cit., p. 177.
[490] Antoine Destutt de Tracy, *Mémoire sur la faculté de penser*, Paris, Baudouin Imprimeur, thermidor an VI, 1796, 46 p.
[491] Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale, Tome 1 : l'action sociale*, Paris, Seuil, 1970, p. 127.

Valy Sidibé, pour sa part, conçoit l'idéologie comme « *un ensemble d'idées-représentations sociales d'essence pluriforme, qui pénètrent de façon diffuse non seulement l'œuvre artistique, mais toutes les activités humaines.* »[492]

Si, comme on le sait, le théâtre est « *l'expression de l'homme, de sa sensibilité, de ses émotions, de ses expériences* »[493] – nous ajoutons – de ses idées, on peut en déduire que tout acte théâtral présente un intérêt idéologique.

> *Car le théâtre reste, au-delà de ses fonctions et de ses structures, un phénomène social façonné par des habitudes et les fondements moraux de la communauté, constamment enrichi par l'évolution et le pouvoir créatif de la langue véhiculaire et ensuite intimement lié aux idées de son temps. Le théâtre contient de ce fait toute la pensée de son temps.*[494]

On est alors en droit de s'interroger sur les idées qui sous-tendent l'éclosion et le développement des théâtres identitaire et de l'altérité, sur le système d'idées que ces types de théâtre servent, mais aussi sur la vision du monde qu'ils projettent, les projets de société dont ils sont porteurs.

1. Le sursaut d'orgueil et le combat sociopolitique

D'une façon générale, le repli identitaire du théâtre négro-africain francophone, notamment l'exploitation des traditions orales africaines et de l'esthétique des arts africains de la scène comme source de la création dramatique, observé au cours de la décennie 1980-1990, apparaît comme un sursaut d'orgueil pour affirmer, d'une part, son existence, sa maturité et son identité et, d'autre part, son authenticité.

En termes clairs, l'enracinement de la pratique théâtrale dans les traditions orales et coutumes africaines peut être interprété comme une renaissance de l'Afrique dans l'optique de marquer sa présence au monde et d'apporter sa

[492] Valy Sidibé, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Editions FLAH SY-NANI, 1999, p. 66.
[493] Bakary Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, op. cit., p. 11.
[494] Sélom Komlan Gbanou, *Un théâtre au confluent des genres L'écriture dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou*, op. cit. p. 51.

contribution à l'édification de la diversité culturelle. Il s'agit pour les créateurs africains de participer au dialogue des civilisations et de projeter leur propre vision du monde, de traduire leurs conceptions des notions telles que la vie, la mort, le pouvoir, etc., de réfléchir et d'essayer de trouver des solutions endogènes aux problèmes de leurs sociétés.

En outre, la démarche de l'ensemble des initiateurs des nouvelles formes d'expression dramatique répond certainement au souci de réhabiliter l'horizon d'attente du public africain qui, comme l'indique Koulsy Lamko, nourrit une certaine prédilection pour les éléments de théâtralité contenus dans les manifestions culturelles traditionnelles qui lui sont familières et dans lesquelles il se retrouve pleinement.

Le théâtre identitaire traduit donc un certain besoin d'affirmation de soi, un besoin de partager une certaine vision du monde, d'être présent au monde pour éviter la dissolution dans ce que Senghor appelle « la civilisation de l'universel ».

L'idée sous-jacente à une telle démarche des créateurs africains est sans doute de cesser d'être des consommateurs de la culture d'autrui pour construire leur propre identité et écrire eux-mêmes les réalités de l'Afrique. Et le théâtre, véhicule de pensées et d'idées, moyen de reconstitution ou de représentation de faits sociaux, apparaît comme l'espace idéal de réécriture de ces réalités. En tant que tel, il offre en effet un terrain propice à la construction des identités culturelles, sociales et politiques. Il expose l'histoire des peuples, illustre l'instant présent en révélant les angoisses du moment et éclaire l'avenir.

Le théâtre invite à une réflexion globale sur la société et son devenir du fait de son « *caractère visionnaire qui lui permet d'être à l'avant-garde de la prise de conscience collective* »[495]. Cet avis de Jean-Pierre Guingané rejoint celui

[495] Jean-Pierre Guingané, « De Ponty à Sony : représentations théâtrales en Afrique », in *Notre Librairie* n° 102, op. cit., p. 7.

d'Antonin Artaud pour qui le théâtre est un éveilleur dont l'effet bouleversant est analogue à l'action de la peste. Artaud affirme en effet dans son livre *Le théâtre et son double* :

> *Et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. Il se peut que le poison jeté dans le corps social se désagrège, comme dit Saint-Augustin, mais il le fait alors à la façon d'un fléau vengeur, d'une épidémie salvatrice* [...] *il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que* [...] *l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante car en poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge* [...] *révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela*[496].

Il apparaît clair que c'est cette faculté purgative et mobilisatrice du théâtre que les dramaturges ont voulu exploiter en s'en servant comme une arme de combat contre l'aliénation, une arme pour la libération non seulement culturelle mais aussi politique des peuples africains opprimés, pour la plupart, par des régimes dictatoriaux et liberticides.

Le projet théâtral des « dramaturges identitaires » s'articule autour d'une problématique pédagogique et politique. Ils se servent en effet des techniques de l'initiation ou s'inspirent de l'art du griot traditionnel africain pour toucher l'Inconscient du public spectateur afin de l'amener à une prise de conscience et le pousser à l'action. Il s'agit d'un théâtre militant et politiquement engagé mais empreint de symbolisme pour sans doute contourner la censure en vigueur sous les régimes dictatoriaux au pouvoir dans les pays africains à l'époque comme on le remarque avec Sénouvo Agbota Zinsou.

La dramaturgie du Togolais procède en effet d'un militantisme et d'un engagement social et politique manifestes. On l'a évoqué et on le verra dans la suite de ce travail, la plupart des pièces d'Agbota Zinsou sont construites autour

[496] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Idées/Gallimard, 1964, pp. 44-46.

de la critique du pouvoir au moyen de la métaphore animalière portée par une esthétique du conte africain traditionnel.

Le recours fréquent aux procédés du conte et à l'esthétique du bestiaire pour dénoncer les régimes autocratiques, en feignant de parler d'une société imaginaire s'explique par la nature même du conte ainsi que le souligne Jean-Pierre Guingané :

> *Le conte, dans ce contexte, prend une importance particulière dans le théâtre moderne. Il devient le support idéal des pièces dans les pays où la censure est très forte. Qui peut en vouloir à autrui de dire des contes, c'est-à-dire des propos qui se donnent eux-mêmes comme des mensonges*[497].

En outre, l'exploitation de l'esthétique du conte peut se justifier par le pouvoir de communication de cette forme d'expression dramatique qui est bien reçue par le public en ce sens qu'elle touche plus facilement son imaginaire.

Chez Agbota Zinsou, le recours à la tradition orale comme source de création dramatique participe donc d'une visée politique et sociale : corriger, par le jeu, les mœurs sociales et politiques ; mais dans le même temps, se protéger contre d'éventuelles réprobations des autorités politiques, dans un contexte de dictature militaire comme le confirme Sélom Komlan Gbanou :

> *L'écrivain dans une dictature aussi horrible que celle que connaît le Togo depuis des décennies n'a pas la liberté dont jouit le conteur traditionnel le soir autour du feu : son art est tenu à l'œil comme une activité subversive, d'où l'utilisation de plusieurs procédés corporels, langagiers, narratologiques, pour dire l'actualité politique par le truchement du jeu et d'une forte typologie bestiaire*[498].

Agbota Zinsou présente en effet à travers ses pièces des sociétés décadentes où règnent la corruption, l'iniquité, l'injustice et où l'homme est soumis à des forces politiques, morales et religieuses aliénantes. Il focalise

[497] Jean-Pierre Guingané, « De Ponty à Sony : représentations théâtrales en Afrique », in *Notre Librairie*, op. cit., p. 11.
[498] Sélom Komlan Gbanou, *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou*, op. cit., p. 20.

surtout l'attention sur l'univers sociopolitique africain marqué par des régimes politiques oppresseurs privatifs de liberté, une misère ambiante, sources de souffrances pour l'individu. Le dramaturge projette un regard désabusé sur les sociétés africaines en général et celle togolaise en particulier gouvernée par des institutions autocratiques. La figure du dictateur ou les représentations du chef de l'Etat récurrentes dans ses créations témoignent de cette préoccupation qui le taraude. Le théâtre d'Agbota Zinsou milite en faveur de l'avènement d'un monde égalitaire où règneraient la justice, la paix, l'équité, la liberté...

L'engagement du dramaturge est avant tout contre toutes les formes de totalitarismes, tout système d'oppression, toutes les formes d'exclusion, toutes les formes de déshumanisation. L'idée sous-jacente à une telle prise de position serait que l'Homme constitue une seule entité et si, sur la planète, un seul homme est brimé, victime de l'arbitraire des autres, victime d'injustice, toute l'humanité est touchée. Par son action théâtrale, il apporte sa contribution à la lutte contre les institutions politiques, sociales et religieuses liberticides et aliénantes. La finalité d'un tel théâtre serait la libération de l'Homme du joug de tout système oppresseur.

Ce théâtre engagé remplit concomitamment ses fonctions ludique et cathartique. Le dramaturge amène le peuple opprimé, par le truchement du jeu, à se purger de ses passions et frustrations. Il adopte une attitude critique et distanciée, tente de régler les litiges et d'atteindre l'équilibre moral, psychologique et social mis à mal par un contexte sociopolitique délétère.

Cependant, il convient de le souligner, en s'enracinant dans les pratiques traditionnelles, la dramaturgie identitaire, loin d'être un repli sur soi, se présente au contraire comme une ouverture au monde, une contribution à l'universalité, afin que « l'Afrique n'arrive pas les mains vides au rendez-vous de la mondialisation ». C'est à juste titre qu'analysant l'écriture dramatique de Zinsou, Sélom Gbanou écrit :

> *Contrairement au conteur ou au griot ou encore au prêtre religieux qui s'adresse à un groupe donné dans un espace et un temps précis, l'écrivain parle au monde, à la postérité. Son art élève la parole individuelle ou communautaire à l'échelle de l'être humain. Zinsou part d'une dramaturgie traditionnelle pour intégrer l'universel et c'est ce qui lui permet d'être à la fois proche et distant du contexte sociopolitique togolais dans lequel son théâtre est né.*[499]

C'est son caractère hybride, à la fois enraciné dans les pratiques traditionnelles africaines mais ouvert sur le monde, qui a valu au théâtre identitaire de l'époque autant de succès aussi bien en Afrique que dans les festivals internationaux.

En définitive, la dramaturgie identitaire veut non seulement affirmer et réhabiliter, dans le contexte postcolonial, l'identité culturelle des Africains mais encore marquer la présence du continent noir au monde, contrairement au théâtre de l'altérité caractérisé par le refus de tout engagement.

2. Le refus d'engagement : le leitmotiv du théâtre de l'altérité

Les dramaturges de la tendance du théâtre de l'universel ou de l'altérité se caractérisent, dans leur ensemble, par la récusation de toute forme d'engagement, de responsabilité et de représentation de l'Afrique et de ses problèmes. Ils se refusent en effet à reconnaître leur appartenance historique et culturelle, et rejettent leur cloisonnement dans les frontières de l'africanité. Mais aussi paradoxale que cela puisse paraître, la pensée qui se profile derrière ce refus, à la limite obsessionnel, de toute forme d'engagement et d'idéologies semble être celle-là même qui sous-tend leur écriture théâtrale.

Contrairement à leurs aînés du théâtre identitaire, ces auteurs considèrent le combat pour la défense et la valorisation du patrimoine culturel africain comme dépassé. Pour eux, le temps où les écrivains africains se faisaient

[499] Sélom Komlan Gbanou, op. cit, p. 20.

« porte-voix des sans voix » pour dénoncer les malheurs des peuples victimes de l'oppression appartient à un passé révolu. Il faut à présent passer à autre chose, évoluer avec son temps, au lieu de rester figé ou de regarder dans le rétroviseur le passé glorieux de l'Afrique avec nostalgie et regret.

Rejetant l'idée d'être des porte-parole des peuples africains, ils affichent plutôt leur volonté d'écrire pour soi, de traduire en mots, dans leurs créations, leurs maux d'écrivains exilés ou immigrés et non plus de projeter une vision globalisante d'une Afrique qui paraît désormais lointaine. Ils n'écrivent plus pour agir sur le destin de l'Afrique et contribuer aux changements positifs dans leurs sociétés d'origine, mais pour satisfaire leur propre ego, rejoignant ainsi les défenseurs de la théorie de l'art pour l'art. « *J'écris simplement pour faire plaisir à mon ego* »[500], confesse Caya Makhélé. Ce que revendiquent ces écrivains, c'est une liberté créatrice, celle de pouvoir se raconter sans se soucier des fonctions que leurs écrits pourraient remplir.

L'objectif de ces créateurs est d'abord et avant tout d'écrire leurs angoisses existentielles, leurs ressentis d'écrivains immigrés ou exilés, dans une visée cathartique. Mais, dans le même temps, ils envisagent de révéler l'humaine condition dans un monde déshumanisé. Et tant mieux si leurs écrits peuvent accessoirement contribuer à la prise de conscience des problèmes auxquels l'humanité se trouve confrontée et à la recherche de solutions pour leur résolution.

En réalité, il s'agit de la remise en question de l'engagement littéraire qui a connu ses beaux jours pendant la période coloniale, surtout avec le mouvement de la Négritude, relayé par les écrivains de la tendance anticoloniale et même d'après les indépendances de 1960. Avec les dramaturges des années 1990-2000, le théâtre n'est plus une arme de combat politique contre les pouvoirs

[500] « Africanité et création contemporaine », extraits de la table ronde animée par Sylvie Chalaye, qui s'est tenue le 13 janvier 1999 à l'Université de Rennes 2/ Haute-Bretagne, dans le département des Arts du spectacle, in *Africultures* n°41, op. cit., p. 8.

autocratiques et les injustices sociales. Il n'est plus la tribune d'expression privilégiée d'idées politiques, sociales ou économiques, d'impulsion d'actions en vue de changement social, mais un simple lieu d'épanchement du moi créateur, de réflexion sur les questions existentielles.

La préoccupation centrale de ces écrivains de la diaspora est en effet le questionnement de l'existence, de la destinée de l'homme dans un monde en crise, en perte de repères et englué dans une violence extrême. Ils décrivent dans leurs pièces les divers conflits et guerres qui corrodent l'humanité tout entière.

On l'a vu et on le verra encore dans la suite de ce travail, le théâtre de José Pliya, tout en s'inscrivant dans cette dynamique, est centré sur des problématiques liées à l'existence humaine et pose spécifiquement le problème des rapports humains, de la difficile relation à autrui et la question du « vivre ensemble ». Il dépeint dans ses œuvres dramatiques un monde en décrépitude et des sociétés humaines en mal de repères moraux et éthiques, des sociétés engluées dans la solitude, en proie à la violence et à la déchéance morale et spirituelle, en un mot, des sociétés en perdition. Une telle démarche peut être comprise comme une forme d'engagement du dramaturge béninois en faveur de la cause humaine. En cela, il rejoint son aîné Sénouvo Agbota Zinsou. En outre, une visée de destruction des icônes, des figures et institutions familiales, artistiques et sociales aliénantes semble se profiler derrière son projet théâtral.

Selon Sylvie Chalaye, l'enjeu des créations contemporaines africaines est « *de briser l'enclos et d'affirmer l'absolue liberté du questionnement*. »[501] Dans ce questionnement, les auteurs interrogent leur africanité, considérée, tout comme la Négritude, comme une notion périmée. Ils évacuent la question de l'origine et essaient de se débarrasser de leur négritude pour marquer leur présence au monde. Ils remettent au goût du jour le débat sur la question des littératures nationales en Afrique et accréditent la thèse de certains critiques africains et occidentaux

[501] Sylvie Chalaye, « Briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs » in *Africultures* n°41, op. cit, p. 32.

sur l'inexistence même de la littérature négro-africaine d'expression française à partir du moment où la langue véhiculaire est le français. « *Je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art je le veux universel* »[502], affirme Koulsy Lamko qui exprime ainsi son désir de briser les frontières nationales et d'appartenir au monde. Ces écrivains affirment par-là leur liberté de se nourrir à toutes les sources pour féconder leurs créations.

Même si l'expérience est enrichissante, le risque d'une telle option à l'horizon pourrait être la dissolution de l'originalité des cultures africaines dans l'océan de l'universalité. Heureusement, sur le continent, émergent de jeunes talents qui continuent de porter le flambeau de l'Afrique, même s'ils sont loin des cliquetis de la machine de promotion des grandes maisons d'édition et de diffusion de l'Europe. Heureusement aussi, certains Africains résidant en Europe, à l'instar de Sénouvo Agbota Zinsou, continuent de proposer le théâtre identitaire, ce qui ne les empêche pas d'être présents au rendez-vous de l'universel.

En somme, en dépit de choix idéologiques divergents, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya se rejoignent pour projeter une lumière crue sur les problèmes de l'humanité contemporaine. Ils invitent le lecteur/spectateur à se regarder dans le miroir pour se découvrir tel qu'il est et traduisent ainsi leur volonté de le choquer pour l'amener à une réflexion critique, à une prise de conscience qui induise des actions en vue d'un changement positif. Ils laissent transparaître en réalité et ce, de façon implicite, leurs rêves d'une société idéale où règnent la justice et la paix, l'égalité, etc., une société où l'homme souffre moins du fait d'autres hommes.

[502] Koulsy Lamko, in *Théâtre/Public* n° 158, cité par Sylvie Chalaye dans son article « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain », in *Africultures* n°1, 2007, URL : http://www.revues-plurieles.org, consulté le 4 juillet 2014 à 14h.

La vision du monde et le projet de société des deux auteurs semblent ainsi converger, mais sur le plan culturel, les deux types de dramaturgie présentent des traits divergents.

II. L'impact culturel des dramaturgies identitaire et de l'altérité

Le rejet de l'impérialisme culturel de l'Occident et l'écriture des névroses individuelles constituent, à notre avis, les enjeux culturels des ruptures.

1. La remise en cause de l'impérialisme de l'Occident

La dramaturgie identitaire en Afrique francophone de l'Ouest a émergé, on le sait à présent, dans un contexte marqué par un certain mimétisme des canons de l'esthétique théâtrale héritée de la colonisation. Mais ce mimétisme se situe dans le cadre beaucoup plus global de ce qu'on pourrait appeler l'impérialisme culturel de l'Occident en Afrique. L'option du théâtre identitaire chez Zinsou s'inscrit dans une démarche de libération de cette emprise culturelle.

Ainsi que nous l'avons vu, pour parvenir à ce résultat, Agbota Zinsou a fait le choix du concert-party, de la *cantata* et du conte théâtralisé, trois formes d'expression dramatique inspirées du théâtre populaire togolais et de la tradition orale du conte africain. Or, l'exploitation de la tradition dans la littérature négro-africaine et plus spécifiquement dans le théâtre négro-africain peut être interprétée comme « *un refus d'aliénation et un retour à une culture authentiquement nègre* »[503].

En se servant des techniques du concert-party dans *On joue la comédie*, le dramaturge togolais contribue à la mise en valeur et à la promotion de ce théâtre

[503] Joseph M'Lanhoro, « L'utilisation de la tradition orale » in *Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, op. cit., p. 83.

populaire du Ghana et du Togo. Le fait de s'inspirer des procédés du concert-party, une dramaturgie de l'improvisation sans texte écrit, pour produire une pièce de théâtre moderne participe, à notre avis, de la sauvegarde et de la pérennisation de ce patrimoine culturel immatériel[504] même si l'auteur lui-même estime que l'écriture dénature le jeu, qu'il n'est pas nécessaire de vouloir sauver ce théâtre de l'oralité par l'écrit et qu'il doit continuer à exister comme source.

De même, en rénovant et en remettant au goût du jour la *cantata*, théâtre d'inspiration religieuse, Agbota Zinsou redonne vie à cette dramaturgie populaire togolaise en voie de disparition – il est le seul dramaturge, à notre connaissance, à continuer de produire à ce jour des pièces de *cantata* – aux fins de promotion et de préservation culturelles. Ses pièces de *cantata* telles que *Job existe, donc Dieu existe*, *Le combat de Madame Loth contre les anges*, etc., faut-il le préciser, sont représentées avec succès aussi bien en Afrique qu'en Europe.

Outre le concert-party et la *cantata* qu'il sauve de l'oubli, il a été souligné que l'homme de théâtre togolais fait également la promotion du conte dramatisé, un genre inspiré du fonds traditionnel oral africain et dont il est l'initiateur au Togo. Présent dans toutes les sociétés et civilisations du monde, le conte est un trait essentiel de culture. Dans les civilisations de l'oralité, surtout en Afrique, il acquiert une dimension d'autant plus importante qu'il sert de véhicule aux connaissances, savoir-faire, savoir-vivre et assume plusieurs fonctions : ludique, didactique, religieuse, de cohésion du groupe social...

En s'inspirant de la tradition du conte africain pour produire des drames adaptés à la scène théâtrale moderne, Agbota Zinsou concourt à la modernisation du genre et à son rayonnement international grâce aux festivals auxquels il a participé ainsi qu'aux tournées effectuées en Europe, en Afrique, en Amérique,

[504] L'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO) a signé en 2003 une convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, défini comme les « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine », UNESCO, Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Titre I, article 2, Paris, 17 octobre 2003.

etc., lorsqu'il était à la tête de la Troupe Nationale du Togo. L'initiative de Zinsou, il faut le souligner, a suscité des émulations dans les pays voisins, notamment au Bénin où le conte théâtralisé a été expérimenté, avec beaucoup de succès, par certaines troupes théâtrales comme la troupe Wassangari de Marcel Orou Fico, Le Théâtre Vert de Urbain Adjadi, etc. dans les années 1990-2000.

Même dans son exil à Bayreuth en Allemagne, et en dépit du cadre culturel et linguistique totalement différent, le dramaturge togolais a réussi à produire un « théâtre africain » avec des acteurs et des actrices, en grande majorité étudiants et étudiantes à l'université de Bayreuth.

Avec *La tortue qui chante* et bien d'autres pièces comme *Yévi et le dépouillement des fesses*, *Le Prince de Wouya*, *Yévi et la Princesse*, *La Septième Reine*, *La Femme Inconnue*, etc. représentées à Bayreuth respectivement en 1996, 2000, 2002 et 2003, le dramaturge adapte l'univers merveilleux des contes africains à la scène sans jamais s'éloigner des traditions orales et populaires de ses origines.

> *Imprégné des cultures de l'aire culturelle adja-éwé ou adja-tado et partiellement yoruba* (dit-il), *je ne renie pas mes sources et mes origines. Au contraire, je m'appuie sur elles, j'y puise inspiration, formes, langages, symboles... pour m'exprimer et m'adresser non seulement à mes contemporains et à des Africains, mais aussi à tous les hommes de toutes les cultures et de tous les temps, autant que cela est possible.*[505].

Ses pièces de conte dramatisé, qui mettent pour la plupart en scène Yévi l'araignée[506], un personnage de la mythologie populaire africaine, s'articulent autour des sujets relatifs au partage des ressources et des richesses du monde, aux révolutions et guerres civiles en Afrique, aux vrais et faux mythes politiques, aux luttes pour le pouvoir, à la corruption. Elles se situent, au dire de János Riesz,

[505] Correspondance de Sénouvo Agbota Zinsou du 21 juin 2015.

[506] Le cycle de Yévi comporte une série de neuf pièces qui sont : *Yévi et le Géant*, *Yévi et la musique des bêtes révolutionnaires*, *Yévi et la ballade des imbéciles*, *Yévi et le dépouillement des fesses*, *Yévi au théâtre*, *Yévi et la pierre enchantée*, *Yévi et la CIA, entendez : "Cuisine interne des Attentats"*, *Yévi et la Princesse* et *Yévi philosophe*. Ces pièces ont été écrites et représentées entre 1999 et 2000 à Bayreuth en Allemagne.

« *dans la ligne des traditions orales où l'on se disputait le pouvoir de la Parole en usant de la Parole.* »[507] Analysant l'audience de ce « théâtre africain en exil », l'auteur togolais précise :

> *C'est probablement avec* ***La tortue qui chante*** *que je ferai ma plus grande aventure dans mon exil européen. De cette pièce qui est, de mon répertoire, la plus jouée au monde, dois-je dire que j'ai, à chaque nouvelle mise en scène, fait une nouvelle version, en fonction des acteurs (de leurs talents, de leurs goûts, de leurs apports), des circonstances, de mes propres inspirations et obsessions du moment. J'en ai donné une première version en 1996 à l'université* [...]. *Il n'y avait aucun problème pour exécuter les chansons et les danses mina à cause du grand nombre d'étudiants togolais et béninois dans la troupe. Je reprendrai la pièce dans la période de Novembre 2004 à juillet 2005, avec deux troupes différentes, celle des étudiants de l'Université de Bayreuth, Internationales Atelier Theater Bayreuth (IATB), et un groupe que nous avons baptisé Troupe de la Bonne Humeur à Erlangen, troupe créée sous l'égide de l'Institut franco-allemand, avec Véronique Jakowski comme principale assistante. Avec l'IATB, la pièce était en allemand, avec des chansons en éwé-mina, comme dans la toute première version montée à Lomé en 1987 et en tournée en France, Belgique et Allemagne après le festival de Limoges. Pour la troupe de la Bonne Humeur, j'ai composé des chansons en français en plus de celles qui étaient déjà en éwé-mina; la présence dans la troupe de danseuses de Samba et de musiciens jouant des instruments modernes comme la guitare, le violon, l'accordéon a aussi changé le visage de la pièce. L'accent a été particulièrement mis sur la musique et la danse. Les nouvelles chansons sont ainsi réparties sur les différents tableaux et les introduisent ou les commentent, à la manière du chœur dans le théâtre grec*[508].

Ces spectacles, qui intègrent les costumes traditionnels, la gestuelle, les paroles, la musique, les danses et les chansons en langue *éwé* ou *mina*, mais aussi en français et en allemand, reçoivent un accueil enthousiaste de la part du public allemand et connaissent un succès éclatant. Selon le témoignage de János Riesz, Zinsou a réuni sur la scène près de deux cents acteurs et actrices de plusieurs

[507] János Riesz, « Théâtre africain à Bayreuth : Sénouvo Agbota Zinsou », in *L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures*, octobre-décembre 2011, Quatre-vingt-cinquième année, p. 501.
[508] Sénouvo Agbota Zinsou, « Le théâtre de l'exil est-il un théâtre en exil ? », *Cahier ouvert sur une œuvre*, autobiographie, inédite.

nationalités, répartis sur plusieurs générations d'étudiants, et le nombre de spectateurs qui ont vu ses pièces s'élève « *sûrement à plusieurs milliers* »[509].

L'intérêt de cette expérience de « théâtre africain » en exil ressortit à son rôle dans la diffusion et la promotion des cultures africaines en Allemagne. De l'avis de l'auteur lui-même, son expérience du théâtre en exil est enrichissante en ce sens qu'elle permet

> *de se remettre en cause, de se demander quelle est la part d'universel que les autres attendent de soi et aussi quelle est la part d'éléments de son identité nationale qu'on peut apporter aux autres. Et qu'est-ce que les autres perçoivent comme relevant de l'identité d'un artiste africain? La culture francophone moderne? La culture africaine traditionnelle? Et ce qui est valable pour la langue, est-il valable aussi pour le langage des costumes, des couleurs, des accessoires de jeu, de la gestuelle, du mouvement, des ambiances...des sources d'inspiration des fables?»*[510]

Le but principal de Sénouvo Agbota Zinsou est d'apporter à l'autre des éléments de sa culture, mais aussi d'apprendre de lui et d'aller au-delà de l'exotisme. Pour lui, le théâtre est un langage universel.

Sa rupture apparaît alors comme la défense et l'illustration de la culture togolaise et africaine aux fins de lutter contre l'aliénation. Elle traduit une certaine prise de conscience et une prise en charge de son destin par l'Africain, une affirmation de son identité culturelle et semble, par-là, rejoindre la première rupture intervenue dans la littérature négro-africaine d'expression française et identifiée par Georges Ngal, celle consacrée par la naissance du mouvement de la Négritude dont les objectifs étaient la réhabilitation de l'homme noir et la valorisation de sa civilisation, de son histoire, de sa culture.

Le théâtre identitaire apparaît ainsi comme une réaction contre la mainmise culturelle de l'Occident et l'expression de l'indépendance culturelle des peuples

[509] János Riesz, op. cit., p. 501.
[510] Sénouvo Agbota Zinsou, « Le théâtre de l'exil est-il un théâtre en exil ? », op. cit., pp. 17-18.

africains. Son intérêt est d'avoir contribué à résoudre le conflit culturel entre l'Afrique et l'Occident et de l'autre entre des générations de créateurs africains. Mais, à l'opposé du théâtre identitaire qui procède d'un profond désir d'affirmation de l'identité culturelle africaine, la dramaturgie de l'altérité se présente comme une négation de la nécessité de l'affirmation de cette identité.

2. L'écriture des névroses et l'ouverture au monde

On le sait, les auteurs de cette tendance théâtrale effacent de leurs pièces toute trace d'africanité ou toute marque identitaire et mettent au cœur de leurs préoccupations l'Homme confronté aux problèmes existentiels avec une prédilection pour les thèmes de l'immigration, de l'errance, de la quête de soi, de la violence... En réalité, les dramaturges de cette tendance récusent l'idée de revendication d'une identité africaine collective ou individuelle. Ils brisent de ce fait les chaînes qui les liaient à leur communauté d'origine pour aller scruter d'autres horizons.

En perte de repères identitaires, du fait sans doute de leur condition d'exilés, caractérisée par une certaine stigmatisation, ils vivent dans une situation de malaise ou de mal-être qu'ils dépeignent à travers les personnages qu'ils mettent en scène. Mal intégrés en Europe, étrangers en Afrique, ils ne sont plus d'ici, pas plus de là-bas. Ils s'engagent alors dans un processus de quête de soi. A travers des styles d'écriture différents, chacun cherche ses marques et ses repères dans une sorte d'errance et de questionnement perpétuel comme le confirme Kously Lamko : « *L'identité africaine aujourd'hui, c'est cette errance, cette quête, ce questionnement même de l'identité*. »[511]

Dans une sorte de thérapie, ils écrivent alors leurs névroses pour sortir de leurs miasmes et essayer de tracer chacun son sillon et de « *sauver sa propre*

[511] « Pour une africanité vagabonde : entretien avec Koulsy Lamko », propos recueillis par Sylvie Chalaye, Avignon le 19 juillet 2001, in *Africultures* n°41, op. cit., p. 27.

peau »[512] dans un monde déstructuré et déshumanisé. Il s'agit d'essayer de rester à flots pour ne pas sombrer dans l'océan de violence qui envahit le monde désormais globalisé.

A la différence des premiers intellectuels africains qui avaient, semble-t-il, le sens de la défense de l'identité africaine bafouée par le colonisateur, qui portaient « un masque collectif », les dramaturges de la postcolonie refusent de porter les valeurs culturelles de l'Afrique et laissent éclore leurs individualités créatrices pour essayer de répondre immédiatement aux situations d'urgence. « *Il faut accepter l'idée qu'il y a des théâtres africains en mutation qui appartiennent d'abord aux individus qui les font et non pas un théâtre "africain" ou "noir"* »[513], souligne Koulsy Lamko.

Résumant la quintessence de la démarche des écrivains de la postcolonie, Tirthankar Chanda précise, pour sa part, que ces auteurs se caractérisent par :

> *Leur souci confus de se distancier d'une quelconque mission d'engagement et de témoignage sur l'Afrique tout en situant leurs récits dans les turbulences de leur pays d'origine. Ils affichent et revendiquent des préoccupations en rupture avec celles de leurs aînés* [...] *La nouvelle génération d'écrivains des années 1990 rompt avec* (les) *visions militantes pour développer de nouvelles formes littéraires marquées par l'introspection sur fond de mondialisation et d'émigration*[514].

L'enjeu de cette écriture théâtrale individualiste réside dans la volonté des dramaturges de la génération 90 de définir chacun sa propre personnalité par rapport à l'histoire contemporaine, en écrivant des expériences qui concernent les autres. Une telle approche est motivée par le souci de répondre, selon les propos de Koffi Kwahulé, à la question de Dieu à Caïn dans l'Ancien Testament : « Q*u'as-tu fait de ton frère ?* ». Cette interrogation apparaît comme

[512] Koffi Kwahulé, « Africanité et création contemporaine », in *Africultures* n°41, op. cit. p. 14.
[513] « Pour une africanité vagabonde : entretien avec Koulsy Lamko », propos recueillis par Sylvie Chalaye, Avignon le 19 juillet 2001, in *Africultures* n°41, op. cit., p. 27.
[514] Tirthankar Chanda, « Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra », URL : http//www.monde-diplomatiqe.fr/2004/12/chanda/11746, consulté le 6 juin 2013 à 15 heures.

l'essence fondatrice de la spécificité de leur écriture théâtrale extravertie. Mais dans le même temps, ils tentent de répondre à la question suivante : « *Qu'as-tu fait de ta vie ?* ». D'où leur propension à écrire leurs déchirures internes liées à leur situation d'exilés.

Née de l'ailleurs, dans un nouvel espace géographique culturel caractérisé par l'hybridité et le multiculturalisme, leur écriture tente de se libérer, de s'émanciper des carcans traditionnels, de se décloisonner pour s'ouvrir au monde et saisir cet ailleurs ainsi que le bruit du monde avec ses scléroses, ses angoisses, ses frustrations, ses fantasmes. Ils créent ainsi une « *littérature à l'écoute des différents souffles de l'humanité pour aspirer à l'universalité* »[515]. De fait, leurs créations portent des valeurs qui ne sont plus forcément celles de l'Afrique mais de l'Humain en général.

En analysant l'écriture de ces dramaturges, Sylvie Chalaye fait le constat suivant :

> *Les Africains écrivent aujourd'hui un théâtre qui nous parle du monde que nous partageons. Européens et Africains, Blancs et Noirs. Les Africains sont eux aussi des urbains, ils regardent la télévision, écoutent la radio, se passionnent pour les mêmes stars du sport et du cinéma, suivent les guerres qui ravagent encore la planète, connaissent le clonage, la vache folle... L'identité de l'Africain est une identité sans doute déplacée de son axe d'origine, une identité d'exilé, qui a subi la colonisation et aujourd'hui n'échappe pas à la mondialisation. Son identité culturelle est nécessairement métissée.*[516]

Vivant dans un monde globalisé, les dramaturges de la postcolonie portent désormais les couleurs du métissage culturel et se sentent interpellés par tous les fléaux qui minent l'humanité contemporaine. Ils n'ont pas d'autre choix que de se laisser porter par le mouvement du monde et de s'ouvrir aux autres cultures. Ce dialogue des cultures, dans le nouveau contexte de la mondialisation, loin

[515] Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des lettres », in *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, op. cit., p. 159.
[516] Sylvie Chalaye, « Briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs » in *Africultures* n°41, p. 31.

d'engendrer des conflits, se fait plutôt fusion et devient une expérience enrichissante qui féconde les créations théâtrales africaines contemporaines. D'où la prégnance de l'altérité culturelle dans ces créations.

Mais au-delà de la représentation de l'Autre, de l'Ailleurs, de la problématique de l'altérité, se profile la question de l'identité que ces dramaturges tentent de reconstruire à travers le contact avec l'autre. Paradoxalement, c'est la quête de l'identité qui se retrouve au cœur de leurs préoccupations. Il ne s'agit plus de l'affirmation de soi, de la défense de la culture africaine ainsi qu'on l'a vu avec la dramaturgie identitaire, mais de la quête du moi perdu ou en décrépitude.

A l'analyse, on se rend compte que, malgré leur tentative d'intégration, de se dissoudre dans l'universalité et de se faire passer pour des écrivains tout court, sans étiquette, sans race, sans couleur, ces dramaturges de la diaspora demeurent un groupe culturellement distinct de la collectivité ou communauté d'accueil et, ils ne sont pas répertoriés dans les littératures occidentales en général et française tout particulièrement. La critique occidentale les considère, à tort ou à raison, comme des représentants du théâtre négro-africain contemporain, même si certains parmi eux estiment qu'ils font un théâtre qui appartient d'abord aux individus.

Leur mérite, c'est de produire des pièces qui satisfont au goût et à l'horizon d'attente du public occidental. De même, ils font le bonheur des maisons d'édition occidentales parce que produisant des œuvres à succès, reçues selon certains canons esthétiques. Nous le savons à présent, José Pliya fait partie de ces dramaturges à succès. Ses pièces sont représentées en Europe et ailleurs dans le monde et il a remporté des prix littéraires dont celui du Jeune Théâtre 2003 de l'Académie française.

A un premier niveau d'analyse, on pourrait certes dire que les créations de ces dramaturges n'apportent rien au continent noir au plan culturel puisqu'ils n'écrivent ni pour « *définir l'Afrique* », ni « pour montrer combien ils sont Africains » et qu'ils sont même encouragés à délaisser, à oublier les valeurs qui

caractérisent le continent noir au profit de celles d'autres communautés d'où certains veulent en même temps les exclure.

Mais en réalité, et à leur corps défendant, ils véhiculent une certaine image de l'Afrique, ils font, d'une manière ou d'une autre, la promotion culturelle du continent noir, non plus en marquant leurs pièces d'empreintes identitaires mais en étant simplement ce qu'ils sont : des fils d'Afrique.

En outre, en s'ouvrant à l'autre, en ingérant les valeurs culturelles de leur espace géographique d'accueil qui les enrichissent et nourrissent leurs créations, les dramaturges de la diaspora africaine placent celles-ci *de facto* au confluent de plusieurs cultures. Ils s'intègrent ainsi au mouvement mondial en s'attelant à la production de pièces qui interpellent tous les publics, construisent des fables dans lesquelles toutes les sociétés du monde peuvent aisément se mirer pour réfléchir à l'humaine condition. De leur situation d'immigrés ou d'exilés est née la soif de s'élever au-dessus des pesanteurs sociales ou raciales. Ils aspirent à l'émergence d'un monde qui abolit les différences, sources de conflits divers.

Et, c'est en cela même que réside l'intérêt de cette dramaturgie comme on peut d'ailleurs le constater chez José Pliya dont le parcours personnel, marqué par une errance culturelle, fonde l'écriture de l'altérité. Le théâtre de José Pliya ouvre en effet une fenêtre sur l'ailleurs et fait découvrir certaines mœurs occidentales telles que la pratique sexuelle atypique de l'échangisme.

Cette démarche extravertie est, semble-t-il, motivée par le souci de faire connaître l'autre, de faciliter la relation à autrui et de l'accepter dans sa différence. La connaissance induit l'acceptation de l'autre et abolit les frontières, fait tomber les cloisons de l'indifférence et permet d'éviter les conflits qui naissent de la méconnaissance et de la peur de l'étranger.

En définitive, la portée culturelle de la dramaturgie de l'altérité s'origine dans son ouverture au monde ; alors que la dramaturgie identitaire veut non seulement affirmer et réhabiliter, dans un contexte postcolonial, l'identité culturelle des Africains mais encore marquer la présence du continent noir au monde. Ces orientations plus ou moins divergentes ont également une dimension esthétique.

III. La dimension esthétique des ruptures

Sur le plan esthétique, le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou, de par les procédés de composition inspirés des arts de spectacle africain et par son caractère de spectacle total qui mélange divers langages artistiques, soutenu par une esthétique participative, engage la création dramatique togolaise et ouest-africaine sur la voie d'une recherche esthétique nouvelle et originale, conformément à l'esprit du colloque d'Abidjan 1970. Rupture de la rupture, la dramaturgie de José Pliya ne s'inscrit pas moins dans cette démarche de renouvellement esthétique même s'il manque le recul nécessaire pour apprécier objectivement une telle écriture théâtrale contemporaine.

1. La recherche d'une esthétique originale

L'esthétique identitaire est fondée, on l'a souligné, sur les éléments puisés dans les manifestions culturelles traditionnelles. Est-il encore besoin de le rappeler, dans les traditions africaines, les manifestations culturelles à forte charge de théâtralité (les cérémonies rituelles, sorties de masques sacrés, soirées de contes,...) se déroulent généralement sur une place publique où les spectateurs forment un cercle autour des acteurs et participent, dans une ambiance très festive, au déroulement du spectacle. En Afrique, souligne à ce propos Sélom Gbanou, « *la mise en scène de la parole est un acte collectif*

auquel participent tous les membres de la communauté [...] *en tant que créateur*(s) *et acteur*(s) *potentiels »*[517].

Construit sur ce modèle, on l'a vu aussi, le théâtre identitaire a une esthétique participative qui brise les barrières artificielles entre les acteurs et les spectateurs qui adhèrent à la représentation, applaudissent, crient, chantent et dansent en symbiose avec les comédiens, contrairement au public du théâtre conventionnel tenu à distance par la disposition de la scène à l'italienne. Celle-ci est remplacée par un cercle plus convivial, plus festif. Il s'agit, en fait, de replacer la création théâtrale dans son contexte de production en tenant compte du goût de son premier public ou public naturel.

> *En s'appuyant sur les éléments de théâtralité traditionnelle africaine, en s'appropriant également les éléments du théâtre occidental, et en privilégiant l'horizon d'attente du public cible, ces expériences théâtrales non seulement tentent de contextualiser la création mais encore révèlent une esthétique africaine moderne commune, identifiable par un certain nombre d'indices.* [...] *Cette esthétique* [...] *est caractérisée par un double fonctionnement cathartique et/ou distancié et peut être pleinement rendu par le concept « d'esthétique de la participation »*[518].

Justifiant cette démarche de retour aux sources de la tradition rituelle pour proposer une nouvelle esthétique théâtrale, Werewere-Liking précise que la préoccupation des dramaturges identitaires est de contribuer à l'essor des arts africains contemporains en s'inspirant des arts anciens :

> *Parce que si les arts anciens africains se sont affirmés, c'est qu'ils avaient quelque chose de très fort, qui pouvait se transmettre. On se dit que notre art contemporain doit atteindre l'art ancien. Ça veut dire que nous essayons de vivre de manière vraie, sans copier les modèles*[519].

---

[517] Sélom Komlan Gbanou, op. cit., p. 19.
[518] Koulsy Lamko, *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, thèse de doctorat, op. cit. pp. 13-14.
[519] « ″Le Vivre vrai″ de Werewere Liking », propos recueillis par Christine Pillot, in *Théâtre/Théâtres, Notre Librairie*, op. cit., p. 58.

Et, c'est justement ce que Sénouvo Agbota Zinsou essaie de faire avec la pratique du concert-party, de la *cantata* et du conte dramatisé. En effet, en puisant dans la tradition des éléments d'esthétique théâtrale, l'écrivain togolais crée une dramaturgie au confluent du théâtre populaire et du théâtre moderne et imprime à ses pièces une marque originale. Ce faisant, il contribue au renouvellement esthétique du théâtre négro-africain francophone.

Cependant, ce renouveau esthétique qui accompagne la volonté de libération et d'affirmation culturelle évoquée plus haut, va trouver son prolongement dans la naissance d'une nouvelle tendance théâtrale, celle du théâtre de l'universel et de l'altérité portée par José Pliya.

2. L'altérité : une nouvelle tendance esthétique

Dans la première partie de cette étude, nous avons vu le contexte d'émergence du théâtre de l'altérité né du rejet de l'esthétique du théâtre identitaire auquel il était reproché de projeter de l'Afrique une image conservatrice et passéiste. Nous avons aussi vu qu'en réaction contre la dramaturgie identitaire, certains dramaturges africains, surtout de la diaspora, ont créé un théâtre de l'altérité sous-tendu par le refus de l'enfermement à l'intérieur des frontières de l'africanité. Ils revendiquent leur présence au monde, une identité en devenir et une liberté créatrice sans catégorisation.

Née de l'exil et de l'immigration, la dramaturgie de l'altérité présente une esthétique liée au malaise existentiel. Le style de ses promoteurs est tributaire de leur situation d'immigrés et de leur hybridisme culturel. Ce sont principalement des dramaturges « de l'entre-deux », c'est-à-dire des écrivains de la traversée, de l'errance, dont l'écriture est marquée par la violence et la subversion. Leurs œuvres se nourrissent de diverses sources, notamment du théâtre de l'absurde, et chaque dramaturge se singularise par une approche spécifique de l'écriture en utilisant des techniques de composition qui répondent

le mieux à ses aspirations. Les écritures de l'altérité se caractérisent ainsi par un hybridisme dans le style et un mélange de tous les genres.

Créations individualistes, les œuvres se rejoignent cependant sur certains points communs que sont la subversion et la déconstruction des catégories dramatiques comme l'action, le personnage et l'espace-temps, tandis que les bases de la communication théâtrale se trouvent sapées. Ces écritures contemporaines bouleversent ainsi la construction dramatique et inventent de nouvelles formes qu'elles proposent comme des alternatives de création en rupture avec la rupture des initiateurs du théâtre identitaire.

L'enjeu de ces écritures de rupture de la rupture est de proposer une nouvelle esthétique théâtrale fondée non plus sur des éléments d'expression artistique puisés dans les traditions orales africaines mais sur une écriture qui exploite les ressources du langage théâtral comme le fait José Pliya.

En guise de synthèse, nous pouvons retenir que la rupture identitaire chez Agbota Zinsou apparaît comme un sursaut d'orgueil visant d'abord à valoriser le patrimoine culturel immatériel de l'Afrique, ensuite à lutter contre l'acculturation et à affirmer l'indépendance du continent et, enfin, à proposer une esthétique théâtrale négro-africaine authentique. En rupture avec cette rupture à laquelle il est reproché de figer l'Afrique dans une vision passéiste, le théâtre de l'altérité ouvre plutôt une fenêtre vers l'ailleurs et se revendique des cultures du monde et de l'universalité. Ces ruptures successives, qui relèvent plutôt de l'ordre normal des choses, la littérature étant en perpétuel mouvement, présentent cependant leurs limites.

En dépit de la volonté affichée par les deux dramaturges, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, de rompre avec l'esthétique théâtrale classique héritée de la colonisation, leurs créations théâtrales s'inscrivent également, par certains aspects, dans la continuité de la tradition théâtrale de leurs prédécesseurs. Les

deux dramaturges continuent soit de puiser dans le vieux fonds littéraire négro-africain ou occidental, en exploitant des mythes ou des histoires anciennes pour nourrir leurs créations, soit de perpétuer certains dispositifs ou conventions d'écriture dramatique hérités du contact colonial avec l'Occident. Il existe de ce fait des liens indubitables entre leurs créations et le théâtre de type colonial ou occidental contemporain. Dans les chapitres huitième et neuvième, nous nous fixons pour objectif de découvrir et d'analyser ces liens sur les plans thématique et esthétique.

CHAPITRE HUITIEME :

LES LIMITES DES RUPTURES SEMANTIQUES : QUELQUES ASPECTS DE LA CONTINUITE THEMATIQUE

La notion de continuité renvoie au fait d'être continu ou continuel, de ne pas s'interrompre ou de ne s'interrompre que momentanément. La continuité laisse entendre l'idée de permanence, de répétition incessante, de résistance au temps et de maintien d'une certaine tradition à travers le temps.

De même que la rupture, la continuité est multidimensionnelle. En littérature, elle se traduit à la fois par la volonté de tout écrivain d'être de son époque et par le souci d'établir une passerelle entre le présent et le passé, de conserver la mémoire du passé ; le passé étant une source culturelle et cultuelle inépuisable, un réservoir de fables, de mythes qu'on peut « *aisément détourner pour parler de façon plus forte et plus sereine à la fois de ce qui taraude notre aujourd'hui* »[520], comme le souligne Michel Corvin. La continuité se présente alors comme une sorte de fil invisible qui assure une cohérence ou une articulation entre le dynamisme et la stabilité, le mouvant et le figé. La continuité confère à l'écrivain un statut d'héritier de ses devanciers, celui de sociétaire des écrivains de son époque et de source d'inspiration pour les générations futures.

Dans le domaine de la création dramatique, la continuité se manifeste non seulement par la permanence de certaines « règles de composition » théâtrale, mais aussi par le réemploi d'histoires et de thèmes hérités du passé, par

[520] Michel Corvin, « Une révolution masquée », in *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, Vol I, « Continuité et renouvellements », op. cit., p.31.

l'exploitation de sources culturelles et/ou cultuelles, de fonds de mythes dans lesquels les écrivains n'hésitent pas à puiser pour nourrir leurs créations.

En dépit de la volonté affichée de rupture des deux dramaturges, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, leurs créations dramatiques entretiennent, par certains aspects, des liens de continuité avec le théâtre négro-africain francophone ou occidental antérieur et/ou contemporain, notamment par l'exploitation de thèmes récurrents, classiques et/ou universels.

I. Les survivances des thèmes classiques chez Agbota Zinsou et José Pliya

Les œuvres dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya présentent des convergences dans le traitement de thèmes récursifs de la littérature négro-africaine d'expression française et/ou occidentale, qui placent les dramaturges togolais et béninois dans une posture de continuité. Les deux dramaturges transposent ainsi dans leurs créations les motifs communs et classiques de la colonisation, du racisme, de la ségrégation raciale et de la révolte.

1. La colonisation revisitée

Le thème de la colonisation ou de l'anticolonialisme s'exprime dans la littérature négro-africaine d'expression française à partir des années 1950, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, après l'effondrement du mythe de l'homme blanc et la prise de conscience par les peuples noirs, dominés, de la nécessité de lutter pour leur indépendance. On voit alors éclore le roman négro-africain francophone anticolonial qui dénonce les abus du système colonial et sert, de ce fait, d'arme de combat contre la colonisation. L'un des tenants de ce courant anticolonialiste est le romancier camerounais Ferdinand Oyono avec, notamment, son célèbre roman *Une vie de boy* paru en 1956.

Dans le théâtre, il faut cependant attendre les années 1970, dans la première décennie des indépendances africaines, pour voir la plume et l'inspiration des dramaturges se libérer du voile de l'obscurantisme dont le colonisateur les avait couvertes et voir apparaître, sur la scène négro-africaine francophone, les premières pièces anticoloniales avec les créations dramatiques comme *Kondo le Requin* du Béninois Jean Pliya, *Béatrice du Congo* de l'Ivoirien Bernard Dadié ou encore *Les Sofas* de son compatriote Bernard Bottey Zadi Zaourou. Ce vieux thème de la littérature négro-africaine resurgit comme une rémanence dans certaines pièces de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, suivant cependant un traitement différent.

Dans *On joue la comédie* de Zinsou, c'est à travers le jeu improvisé intitulé « Le Président de la Répression ou de la République », que le dramaturge togolais aborde le problème de la colonisation.

Ce jeu met en scène un soi-disant « Président de la République des Gorilles » dans une sorte de parodie de conférence de presse au cours de laquelle Chaka, qui figure ce rôle, évoque « *les énormes progrès réalisés depuis l'installation des gorilles sur cette terre, en vue de l'évolution de la race primitive des singes* »[521] tout en faisant le bilan de « *l'œuvre salvatrice et civilisatrice* » entreprise par les gorilles. En réalité, il s'agit d'une dénonciation allégorique, au moyen de l'ironie, aussi bien de l'apartheid que de la colonisation et de l'action missionnaire en Afrique, ainsi que cela se remarque dans la réplique suivante :

> ***CHAKA** : Eh bien, oui. Ces singes autrefois sauvages, païens et indisciplinés sont aujourd'hui de fidèles chrétiens et des sujets dociles grâce à notre œuvre salvatrice et civilisatrice. Je puis vous affirmer que tous savent lire le livre le plus important, le plus instructif, le plus moralisateur du monde, la Sainte Bible. De plus, tous, sauf quelques rebelles, connaissent par cœur les dix commandements de Dieu.*
>
> (*On joue la comédie*, Acte IV, pp. 96-97.)

[521] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, Acte IV, p. 96.

Cette allégorie des singes et des gorilles, parodie de raisonnement scientifique sur les différences raciales comme fondement de la domination des unes sur les autres, rappelle la théorie évolutionniste de Charles Darwin[522]. Dans cette parodie, que l'on retrouve d'ailleurs dans le prologue de la pièce, les premiers, c'est-à-dire les singes, considérés comme moins évolués, représentent les peuples colonisés et dominés que sont les Noirs tandis que les seconds, les gorilles, figurent les Blancs qui sont les impérialistes, les colonisateurs.

De cette réplique, transparaît toute l'idéologie coloniale centrée sur la différence entre les races et qui considère les Noirs comme des « primitifs, des sauvages, des païens » à qui il faut apporter la lumière de la civilisation et l'instruction à travers l'évangélisation et la colonisation. Il s'agit d'une satire fine, doublée d'une ironie à découvrir au second degré, de tous les préjugés racistes qui ont sous-tendu l'action missionnaire et civilisatrice des Européens en Afrique.

Loin des terres africaines, la colonisation dans la pièce *La Sœur de Zarathoustra* de José Pliya se situe à Nueva Germania[523], en terre allemande du Paraguay. Dans cette pièce, qui s'ouvre par une réception donnée à Försterhof par les colonisateurs, le dramaturge béninois revisite l'histoire et transpose le drame des colons allemands installés au Paraguay dans les années 1886-1890, à la fin du XIX^{ème} siècle, dans l'intention de reconstruire un foyer pur aryen. Ce

[522] Charles Darwin (1809-1882) est un biologiste naturaliste anglais. Ses travaux sur l'évolution des espèces vivantes ont révolutionné la biologie. Il a en effet formulé l'hypothèse selon laquelle toutes les espèces vivantes ont évolué au cours du temps à partir d'un seul ou de quelques ancêtres communs grâce au processus de la « sélection naturelle ». *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées par la lutte pour la vie* est le titre de son ouvrage publié le 24 novembre 1859.

[523] Dans l'histoire réelle, Nueva Germania est un petit village rural du Paraguay qui a été fondé en 1886, vers la fin du XIX^{ème} siècle, par Bernhard Förster, l'époux d'Elisabeth Nietzsche, la sœur du philosophe Friedrich Nietzsche et une poignée de colons allemands, tous originaires de Saxe, (officiellement appelée Etat libre de Saxe), l'un des seize *länder* qui composent l'Allemagne. Bernhard Förster était un antisémite dont l'intention était de faire de Nueva Germania « *une sorte de lieu d'exil pour la race "aryenne" en Amérique du Sud, un modèle de société qui démontrerait les qualités de la culture allemande et de la religion luthérienne.* » Pour raison de métissage et de difficultés d'adaptation aux conditions de vie du pays, la colonie connaît très vite son déclin. Förster s'empoisonne, son épouse maquille ce suicide et justifie son décès par une cause de maladie avant de retourner en Allemagne. (Source Wikipédia, article sur « Nueva Germania », www.wikipedia.fr, site consulté le 18 février 2013 à 22heures 30).

projet d'implantation d'une colonie allemande au Paraguay, en Amérique latine, porté par le couple Förster, se solde alors par un échec cuisant.

Contrairement à *On joue la comédie* qui présente une satire fine de l'entreprise coloniale en Afrique et tourne en dérision les préjugés racistes, *La Sœur de Zarathoustra* ne présente pas une critique de la colonisation vécue par le Paraguay tout entier, puisque l'histoire nous enseigne qu'avant d'accéder à l'indépendance le 14 mai 1811, ce pays a été une colonie espagnole. La visée qui sous-tend ce projet est simplement la volonté de développer, dans la jungle paraguayenne, une colonie d'Allemands purs pour éviter la corruption de la race aryenne.

Cependant, la résurgence du thème de la colonisation dans l'œuvre de José Pliya pourrait être interprétée comme une réminiscence de la mémoire du colonisé. En choisissant d'écrire sur le drame de la colonie allemande au Paraguay, c'est consciemment ou inconsciemment la colonisation en Afrique, son continent d'origine que le dramaturge évoque implicitement pour, en définitive, montrer la tragédie que constitue la domination d'un peuple par un autre peuple.

En effet, en dehors du projet historique dramatisé, le texte véhicule, par endroits, les motivations qui sous-tendent le désir d'asservissement de certains peuples par d'autres et c'est au travers de la tirade du personnage de Max Schubert que celles-ci ressortent :

> *La conquête coloniale,* (dit-il), *est le symbole de la puissance et de la grandeur d'une nation moderne. Notre empire n'a de sens que dans cet expansionnisme et ses missions civilisatrices. L'Allemagne compte à ce jour un nombre croissant de colonies à travers le monde, en Afrique, aux Amériques*[524].
>
> (*La Sœur de Zarathoustra*, Première partie, « Les colonies, 1886-1890 », Scène 1, « Réception à Försterhof », p. 16.)

[524] Il faut signaler que l'Allemagne a perdu toutes ses colonies suite à sa défaite à la Seconde Guerre Mondiale. Celles-ci ont été placées, soit sous protectorat français, soit sous tutelle anglaise. En Afrique, par exemple, le Togo, qui était une colonie allemande, a été placé sous protectorat français après la guerre.

Toute entreprise coloniale est donc mue par un désir de puissance et de grandeur comme on le constate, mais celle-ci est également sous-tendue par l'idéologie raciste qui considère que certaines races, notamment la race blanche, sont supérieures à d'autres.

2. Le racisme et la ségrégation raciale

Le racisme[525] est une idéologie qui considère que certaines races sont fondamentalement supérieures à d'autres. Cette idéologie, liée le plus souvent à la perception d'une différence comme celle de la pigmentation de la peau, entraîne une attitude hostile ou sympathique systématique à l'encontre de certaines catégories de personnes. C'est au nom de cette idéologie que les pires crimes ont été commis dans l'histoire de l'humanité comme la traite négrière ou encore le génocide et l'holocauste juifs, pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Cette doctrine a fondé, dans certains pays comme l'Afrique du Sud, des politiques conduisant à pratiquer des discriminations, à instaurer la ségrégation raciale, qui est la séparation physique des personnes de couleurs différentes dans toutes les activités humaines.

Aussi bien dans la littérature négro-africaine que dans le théâtre négro-africain de langue française, le traitement du thème de la colonisation s'est accompagné de celui du racisme et de la ségrégation raciale, ces deux problèmes ayant partie liée dans l'histoire coloniale de l'Afrique. En effet, c'est au nom de la hiérarchie des races et de la supposée supériorité de la race blanche que les Européens se sont arrogé le droit de dominer et d'assujettir d'autres peuples. Ainsi, dans les romans et pièces de théâtre négro-africains évoqués ci-dessus, les thèmes du racisme et de la ségrégation raciale apparaissent comme des

[525] L'origine du terme « racisme » remonte au XIX^{ème} siècle. Il semblerait que c'est l'essayiste et journaliste français, Gaston Méry, rédacteur en chef de *La Libre Parole*, journal fondé par Edouard Drumont (journaliste français, créateur de la Ligue nationale antisémitique de France), qui, le premier, a employé le mot « raciste » dans son roman *Jean Révolte* publié en 1892 aux Editions Dentu. Cependant, le nom racisme et l'adjectif raciste qui en découle n'intègrent le vocabulaire général en France qu'à partir de 1930. Deux ans plus tard, en 1932, le dictionnaire français Larousse reconnaît, pour la première fois, l'usage de ces deux mots.

corollaires de la colonisation tout comme on le constate dans *On joue la comédie, La Passion selon Dina et Sichem* et *La Femme Inconnue* de Sénouvo Agbota Zinsou et *La Sœur de Zarathoustra* de José Pliya où ils apparaissent comme des survivances.

Dans la première pièce, le problème du racisme constitue le fondement de la ségrégation raciale et de la politique de l'apartheid mises en œuvre en Afrique du Sud et dont Sénouvo Agbota Zinsou fait la satire. C'est au nom du racisme que les Noirs sont séparés des Blancs, qu'ils sont victimes de toutes sortes d'injustices, notamment les arrestations arbitraires et la spoliation de leurs terres. Enfermés dans des réserves, ils sont en outre privés des droits les plus élémentaires, dont celui à l'éducation et à l'instruction dans les mêmes conditions que les Blancs. C'est cette politique de développement fondée sur la séparation des races que le dramaturge tente de tourner en dérision à travers la tirade suivante de Chaka :

> […] *Pour leur permettre de se développer librement, loin de tout contact avec notre civilisation qui est nettement au-dessus de leurs capacités, nous leur avons permis de construire, s'ils le peuvent, dans les terres qui leur sont réservées, leurs propres écoles, leurs propres restaurants, leurs propres églises, etc.*
> *Evidemment, vous comprenez que quand nous le jugeons nécessaire pour le progrès de la civilisation gorillienne, nous sommes en droit de les transférer d'une terre à l'autre.* […] *En général, tous les singes, s'ils sont raisonnables, doivent s'estimer heureux : on leur donne largement ce qui convient à leur nature, à leurs capacités. Par exemple, pour un travail égal, le salaire du singe n'est que six fois inférieur à celui du gorille, alors qu'il est prouvé publiquement, scientifiquement, rationnellement, philosophiquement et historiquement que le gorille est cent fois supérieur au singe.*
>
> (*On joue la comédie*, Acte IV, p. 97.)

Ce jeu, qui constitue une reprise en miniature du sujet de la pièce selon la technique de la mise en abyme, est une satire fine et ironique de la prétendue supériorité d'une race sur une autre, d'une civilisation sur une autre et des discriminations qu'elle engendre.

Ce racisme se manifeste également dans le traitement inhumain infligé aux prisonniers noirs et dans les injures racistes dont ils sont victimes dans les geôles sud-africaines. S'ils ne sont pas traités de « monstrueux, de vieille guenon, de singe », leurs geôliers blancs leur rappellent que « *le dernier des manœuvres Blancs est supérieur au plus grand des chefs Nègres* ».[526]

Les préjugés racistes sur le supposé cannibalisme des Africains sont également tournés en dérision dans la pièce à travers la récurrence de l'expression « *nous sommes des cannibales* »[527] et l'injonction faite par le personnage de Chaka à ses compagnons : « *Commencez à aiguiser le couteau* »[528]. Le jeu mimétique qui accompagne cette injonction est rendu à travers la didascalie suivante :

> *Les comédiens sortent un couteau long d'un mètre cinquante environ et trois ou quatre d'entre eux se mettent à l'aiguiser tandis que les autres chantent une chanson populaire, celle que chantent les femmes en faisant la cuisine par exemple, en battant les mains pour rythmer le mouvement de l'aiguisement.*
>
> (*On joue la comédie*, pp. 51-52.)

Ce jeu, notamment la longueur du couteau, les chants et danses des comédiens jouant les cannibales heureux de pouvoir se régaler du sang et de la chair de leurs ennemis, produisent un effet immédiat sur la psychologie des otages qui, pris de panique, « *tremblent de peur* (et) suent. »[529]

On s'en aperçoit, le dramaturge reprend les arguments des racistes et les tourne en dérision afin de mieux révéler le caractère absurde de cette bêtise humaine qu'il dénonce également de façon implicite dans *La Passion selon Dina et Sichem* et *La Femme Inconnue*.

[526] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, Acte III, p. 83.
[527] Sénouvo Agbota Zinsou, Idem, pp. 49, 52.
[528] Sénouvo Agbota Zinsou, Idem, p. 51.
[529] Sénouvo Agbota Zinsou, Idem, p. 52.

C’est contre Dina et ses parents, immigrés au pays de Sichem, que s’exprime le racisme qui prend ainsi la dimension de la xénophobie. Cette hostilité à l’égard des étrangers s’origine dans le drame sentimental qui se joue entre Dina et Sichem, le Prince du pays d’accueil.

Dans *La Femme Inconnue*, la xénophobie s’exprime à l’égard de La Femme-monstre et de ses compagnes considérées comme des étrangères dans le pays du jumeau Etsé. Cette discrimination prend la forme d’accusations non fondées à l’encontre de ces êtres étranges et de poursuites de la police de l’immigration. La méconnaissance et la peur de l’autre justifient cette répulsion à l’égard de ces femmes-montres dont la perception réelle ou imaginaire nourrit un certain nombre de fantasmes qui existaient déjà sur leur corps et leur pouvoir magique leur permettant de se transformer tantôt en des jeunes filles extraordinairement belles, tantôt en des bœufs pour échapper à la police de l'immigration.

Il faut le signaler, avant de voir sa demande d’asile politique en Allemagne acceptée, Sénouvo Agbota Zinsou a transité par un camp de réfugiés où il a découvert les conditions de vie difficiles des demandeurs d’asile, originaires de pays africains en conflits ou d’ailleurs. Le dramaturge s’inspire de son expérience d’exilé pour porter un regard critique sur l’actualité en Afrique et dans le monde où « *l’autre est perçu comme le mal* »[530], comme le violeur d’espaces d’autrui. Par le fait même de sa présence, il est accusé d’être responsable de tous les maux qui minent la société et d’enfreindre l’harmonie sociale ainsi que les règles de l’intégrité de la communauté d’accueil.

[530] Sénouvo Agbota Zinsou, Préface à la pièce *La Passion selon Dina et Sichem*, tapuscrit, pp. 2-3.

Sans apparaître comme une dérision, l'idéologie raciste sous-tend également le projet de fondation d'une colonie, composée uniquement d'Allemands de la race aryenne[531] au Paraguay, en Amérique du Sud dans la pièce de José Pliya. Lorsqu'on connaît le caractère archinationaliste et antisémite de son initiateur, Bernard Förster, qui pense que « *la race juive est l'ennemie naturelle de l'humanité pure et de tout ce qu'il y a de noble en elle* »[532] et la haine qu'Elisabeth Förster, son épouse, nourrit envers les Juifs, considérés comme « *les racines du mal* »[533], on comprend aisément les profonds mobiles de ce projet.

Dans la pièce, c'est autour du racisme que se cristallise la divergence entre la sœur de Zarathoustra et Cirilo Solalinde, opposés par des enjeux de terrain. Ainsi, lorsque le propriétaire terrien réclame ses terres, à la suite du décès de Bernard, Elisabeth, au nom d'une supériorité que lui confèrerait sa double connaissance de sa langue originelle et de la langue coloniale, refuse catégoriquement de quitter les lieux qu'elle considère désormais comme siens. Elle crache au visage de son protagoniste des propos racistes et haineux :

> ***ELISABETH*** *: Oui, seule la terre est légitime. C'est pourquoi, nous ne partons pas. Vous me demandez d'où je vous parle : je vous réponds d'Allemagne. Je vous parle depuis notre terre d'Allemagne sur laquelle vous êtes et que vous foulez en ce moment même de vos pieds étrangers. Cette terre est allemande. Elle a été achetée avec une monnaie bien plus précieuse que l'argent. Vous me faites l'offense de me réclamer de l'argent. Mais l'argent n'est pas une valeur marchande*

[531] La « race aryenne » est un concept culturel européen qui a eu cours à la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle. À l'origine, l'expression désigne la « race » des Aryens, un ancien peuple de langue indo-européenne. Cette expression a été ensuite employée par les nazis, qui reprennent à leur compte, les théories de classification et de hiérarchisation des races humaines élaborées par des théoriciens tels que l'Anglais Houston Stewart Chamberlain ou le Français Georges Vacher de Lapouge. Dans leurs travaux, ceux-ci ont affirmé la supériorité des types nordiques et des civilisations anglo-saxonnes, (donc de la race aryenne), qu'ils ont placés au sommet d'une pyramide dont la base correspond aux peuples d'Afrique noire. (Source, Wikipédia, « Race aryenne », www.wikipedia.fr, consulté le 20 février 2013 à 8 heures 30).

[532] *Friedrich Nietzsche, Paul Rée, Lou von Salomé. Correspondance*, Presses universitaires de France, 2001, p. 34. Edition établie par E. Pfeiffer, traduit de l'allemand par O. Hansen-Love et J. Lacoste, cité par Dominique Lanni (de Columbia University, Paris), dans le dossier, « Elisabeth Förster-Nietzsche ou la sœur de Zarathoustra » in *La Sœur de Zarathoustra*, p. 92.

[533] A la lecture du livre de son frère, *Ainsi parlait Zarathoustra* paru en 1883, Elisabeth Förster-Nietzsche ne retient qu'une chose, les Juifs sont « les racines du mal ». Elle les accuse en effet d'être responsables de sa rupture avec son frère. (Cf. dossier « Elisabeth Förster-Nietzsche ou la sœur de Zarathoustra ».

> *fiable. Elle est trop aléatoire, trop capricieuse pour servir de moyen d'achat entre les hommes. Chez nous, seuls les Juifs l'utilisent pour des négoces mineurs, ces échanges qui se trafiquent sous la tente entre deux nomadismes. Pour acheter votre terre, nous avons payé le prix fort : le prix du sang. Le sang d'un Allemand dont le corps gît ci-dessous et qui a payé de sa vie votre terre qui désormais est allemande. Et je vous préviens : vous avez beau additionner la somme de vos ancêtres enterrés ici, ils ne parviendront pas à surpasser la valeur du sang d'un Allemand, aussi minable fût-il. Pourquoi ? Parce qu'un Allemand porte en lui plusieurs siècles d'Histoire, de musique, de génie. Un Allemand est à lui tout seul la mémoire d'un continent comme le vôtre ; il porte dans son sang une variété infinie de mythes, de légendes, de grandeur ininterrompue.*
>
> (*La Sœur de Zarathoustra*, Première partie, « Les colonies, 1886-1890 », Scène 5, « La tierra », pp. 39-40.)

Ce discours concentre en lui toute l'anthropologie de la colonisation qui véhicule l'idée selon laquelle la différence des races, la supériorité de la langue et du sang confèrent le droit à une terre appartenant à autrui qu'on considère comme étant de race inférieure et de sang indigne.

La pièce porte également des germes du nazisme qui érige le racisme en système de gouvernement et s'achève sur la genèse du fascisme allemand racontée de façon elliptique dans l'épilogue où trois vendeurs de journaux à la criée rapportent les funérailles d'Elisabeth Förster.

Tout comme *La Sœur de Zarathoustra*, *Nous étions assis sur le rivage du monde* fonde les manifestations du racisme sur les difficultés du rapport à l'autre et à son territoire. Ce drame social se présente comme un témoignage sur le problème des différences raciales dans les îles caribéennes marquées par l'histoire de l'esclavage et du métissage.

Les principaux personnages, des archétypes, L'Homme et La Femme, sont opposés par un conflit dont l'enjeu est le Rivage du monde dont l'homme interdit l'accès à la femme à qui il reproche de ne pas avoir « la bonne couleur

de peau », sans préciser la couleur dont il est question. On sait seulement que l'accès à la plage est interdit à la femme parce qu'elle aurait, au cours d'un jeu d'enfance, « *noirci l'eau du bain* ». Dans la confusion de ses souvenirs d'enfance, elle-même voit « *une plage noire et une plage blanche de monde où l'on nageait par couleur, où l'on riait par couleur, où l'on jouait par couleur* »[534].

En somme, une séparation des couleurs qui confirme l'organisation sociale de l'île en « *strates, en castes et en rang* », décrite par L'Homme, et montre que les couleurs de peau mises à l'index ici sont les couleurs noire et blanche.

Aux Antilles, précise José Pliya lui-même, « *cette histoire de couleur de peau, très concrète pour les Antillais, se passe essentiellement dans les cœurs et les têtes. Parce que tous les Martiniquais sont tellement métissés que ça n'a plus de sens* »[535]. Pour lui, ce qui est véritablement en question dans cette manifestation criante du racisme, qui semble à la fois congénitale et psychologique, « *c'est la relation à l'autre* ».

En réalité, la question qui se pose est de savoir comment investir le territoire de l'autre, son moi intime, comment vivre avec l'autre et tisser avec lui une relation d'intimité non conflictuelle, puisqu'en définitive, cette plage, le Rivage du monde, n'est qu'une métaphore du territoire secret de chaque être humain, de son moi intérieur. Cette problématique paraît difficile à résoudre d'autant que la pièce s'achève sur une note pessimiste, sur l'impossibilité du dialogue des races.

Les mêmes considérations racistes semblent être le fondement des actes de génocide perpétrés dans *Une famille ordinaire* et *Le Complexe de Thénardier*. On l'a vu, le génocide est, par définition, l'extermination planifiée

[534] José Pliya, *Nous étions assis sur le rivage du monde*, p. 100.
[535] José Pliya, *Ecrire sur le fils ténu des frontières, entretien avec Emile Lansman*, op. cit. p. 30.

et coordonnée d'un groupe ethnique en raison de son appartenance à une race, à une ethnie supposée inférieure ou à une religion, à un groupe politique.

Dans la première pièce, les arrestations et massacres de Juifs, commis par les Allemands au nom du nazisme pendant la Seconde Guerre Mondiale, sont rappelés et adaptés à la scène. Les Juifs sont pourchassés et exterminés à cause de leur appartenance juive, au nom d'une purification ethnique et raciale.

C'est également de la Seconde Guerre Mondiale et du génocide qu'il est question dans la seconde pièce, *Le Complexe de Thénardier*. Mais l'absence de références directes au génocide allemand fait de ce drame social une monstration des conflits ethniques qui déchirent l'humanité, plus précisément des génocides qui ont marqué l'histoire occidentale et africaine contemporaine du XX^{ème} siècle et qui ont conduit à l'extermination de milliers de personnes en Allemagne, en Serbie, en Arménie, en Tchétchénie ou encore au Rwanda, pour des raisons d'appartenance raciale et/ou ethnique. Cette pièce donne à voir « *une immense boucherie sans autre but qu'une extermination totale* »[536], comme l'affirme le personnage de La Mère pour dissuader Vido de s'en aller goûter au plaisir de la liberté.

Le seul crime commis par ces peuples exterminés est leur appartenance à un groupe ethnique stigmatisé, au nom de la purification raciale, comme cela se note également dans l'allégorie de l'enfant et du dessin présentée par La Mère.

> ***LA MERE*** *: Ils ont choisi de nier toute trace de votre humanité. Vous savez : comme un enfant qui gomme un beau dessin qu'il croit inachevé, imparfait, incomplet. Alors il gomme, avec rigueur, avec méthode, avec application, pour donner à la feuille sa blancheur première, sa pureté. Mais il reste des ombres un peu partout et le gamin s'enrage. Alors il gomme, il gomme, il gratte la feuille jusqu'à la déchirer. Jusqu'à la déchirure.*
>
> (*Le Complexe de Thénardier*, pp. 20-21.)

[536] José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, p. 21.

L'allégorie du « dessin imparfait et gommé » fonctionne comme une représentation métaphorique des êtres humains niés, persécutés et massacrés pour leur couleur de peau différente. Ce crime semble motivé par la haine de l'autre et le dessein de redonner à l'humanité une supposée pureté. Par-là, le dramaturge présente l'image d'un monde absurde et en décomposition, où la mort règne en maîtresse, et il s'interroge sur le sens de l'existence humaine dans un monde déshumanisé, sans transcendance et en proie à la violence aveugle et au chaos.

Ce racisme, à l'origine de violences et de crimes contre l'humanité, est une situation inacceptable qui peut conduire à la révolte des populations victimes.

3. La révolte

La révolte semble être un thème universel diversement traité par les écrivains aussi bien africains qu'occidentaux, qui lui ont consacré, soit des œuvres de réflexion[537], soit des fictions narratives ou dramatiques.

Le romancier et essayiste français Albert Camus a réfléchi sur ce sujet dans son essai *L'homme révolté* où il développe, sous plusieurs aspects, la problématique de la révolte. Dans sa tentative de clarification du concept, l'auteur présente l'homme révolté comme « *un homme qui dit non* […] *un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie,* (et qui) *juge soudain inacceptable un nouveau commandement* »[538] et affirme l'existence d'une frontière au-delà de laquelle l'autre ne peut plus exercer son droit en raison de l'existence d'un autre droit qui s'oppose à lui et le limite. « *Ainsi, le mouvement de révolte*, précise-t-il,

[537] On pourrait citer, par exemple, *L'Afrique révoltée*, une étude, publiée par le Béninois Albert Tévoédjrè à Paris aux Editions Présence Africaine en1958, sur la situation politique et sociale de l'Afrique noire ou encore *La révolte des romanciers noirs de langue française*, une étude de Jingiri J. Achiriga publiée à Scherbooke, aux Editions Naaman en 1973.
[538] Albert Camus*, L'homme révolté*, Paris, Editions Gallimard, 1951, p. 26.

s'appuie, en même temps, sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit »[539].

La révolte est donc la manifestation du refus d'une situation jugée oppressante et insupportable, du rejet d'un ordre social, politique ou de règles artistiques préétablis sentis comme assujettissants, une vive réaction de l'individu contre ce qu'il considère comme une injustice ou une violation d'un droit inaliénable.

A ses débuts, la littérature négro-africaine francophone a été marquée par le thème de la révolte, qui était l'expression de la colère des Noirs contre le système avilissant et inique de la colonisation. Elle visait, au départ, à libérer les peuples noirs asservis du joug colonial avant d'être, plus tard, la manifestation du ras-le-bol des Africains, opprimés par des régimes totalitaires postcoloniaux, contre l'autocratie des dirigeants des Etats africains nouvellement créés et contre les injustices sociales.

Ces révoltes successives, qui ont marqué l'histoire littéraire africaine, se sont exprimées à travers différents mouvements contestataires tels que la Négritude, l'anticolonialisme ou encore le désenchantement. On peut évoquer, à titre illustratif, la poésie de la révolte des promoteurs de la Négritude, la révolte des romanciers anticoloniaux tels que Mongo Béti et Sembène Ousmane, puis celle des dramaturges postcoloniaux Bernard Dadié et Jean Pliya.

Ce thème majeur de la littérature négro-africaine d'expression française, qui traverse certaines des fictions dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, est traité différemment par les deux auteurs.

Dans *On joue la comédie* ou dans *La Passion selon Dina et Sichem* de Zinsou, la révolte est politique. Cette forme classique de la révolte naît, dans *On joue la comédie*, d'un ressenti contre le système politique inique de l'apartheid et ses corollaires que sont le racisme, la ségrégation raciale, l'oppression, les

[539] Albert Camus, op. cit. p. 26.

discriminations de tous genres, le travail forcé et/ou les travaux forcés et que nous avons déjà longuement analysés ci-dessus.

Les deux protagonistes de *La Passion selon Dina et Sichem*, dont l'idylle s'est soldée par un bain de sang, se révoltent dès le début de la pièce contre la bêtise de leurs parents, représentés par des lambeaux, emblématiques du souvenir macabre d'une époque révolue. Les voix de Dina et Sichem se répondent en écho pour condamner les actes de violence et de barbarie des hommes qu'ils veulent conjurer, à travers une sorte de rituel purificatoire pour renaître à une vie nouvelle, pour accéder à un nouvel ordre social et politique :

> *Dina : (s'adressant aux poteaux) Fruit pourris de carnage, sentant encore les odeurs des arbres réduits en pâte qui vous ont portés. Bougez ! Dansez !*
>
> *Sichem : Lambeaux de chants échappés des poumons et des bouches abandonnés sur des champs de bataille. Chairs sans corps sorties des charniers dont les charognards se chargent de chanter la chute. Dansez !*
>
> *Dina : Lambeaux de vies vidées, déversées, renversées, violées. Bougez !*
>
> *Sichem : Arrêtées, liées, torturées, étouffées, coupées, percées, trouées, criblées, écartelées, charcutées, tailladées, émiettées, éparpillées, répandues.*
>
> *Dina : Incendiées, brûlées, carbonisées, réduites en cendre.*
>
> *Sichem : En vain ramassées, rapiécées, raccommodées.*
>
> *Dina : reste d'étoffes de dignitaires, de princes, de combattants-commandants-en-chefs amples et brodées d'orgueil, mélangés aux haillons embourbés, tachés de sang de poux et de vomissures de gueux.*
>
> (*La Passion selon Dina et Sichem*, tapuscrit, p.4.)

L'accumulation des participes passés dans ces échanges verbaux rend plus frappante l'image des actes de barbarie qui suscitent la révolte chez les deux

protagonistes. « *Donnés en pâture aux chiens dévoreurs d'amour* »[540], ils refusent de se laisser influencer par l'orgueil de leurs deux peuples et décident de vivre leur passion amoureuse en dépit des interdits qui leur semblent arbitraires :

> *Dina et Sichem : Nous nous dresserons tous deux*
> *Pour leur dire : ni hommes, ni dieux*
> *Jamais ! Jamais ne viendront à bout*
> *De la force qui en nous bout !*
>
> *(La Passion selon Dina et Sichem,* tapuscrit, p. 8.)

L'indication didascalique qui précède ce chant montre les deux protagonistes dans une attitude de défiance, se serrant « *très fort l'un contre l'autre, comme dans l'acte d'amour* »[541]comme pour matérialiser leur résistance et leur révolte qui s'expriment également à travers leur changement d'identité.

En prenant des pseudonymes (Luna pour Dina et Otsen, qui signifie l'Elu, pour Sichem), ils se créent leur propre univers, différent de celui de leurs parents et se démarquent, par-là, des exigences sociales et politiques du pays de Sichem pour donner ainsi à leur révolte une dimension politique. En effet, par le jeu des allusions, le dramaturge glisse du terrain religieux et de la passion amoureuse avortée des protagonistes vers le terrain politique et y superpose les réalités sociopolitiques de son temps à travers la figure du chef du pays de Sichem présentée comme un chef d'un Etat moderne avec des opposants à son régime notamment le Front National de Purification. Le dramaturge dénonce une certaine collusion entre le religieux et le politique pour commettre des actes de violence contre les populations impuissantes comme le montre le passage suivant :

> *Dina et Sichem : Et l'homme politique et le patriarche, chacun de son côté, prononce les mêmes incantations qui font sortir les fantômes. Et les fantômes réclament du sang tout chaud, de la*

[540] Sénouvo Agbota Zinsou, *La Passion selon Dina et Sichem*, p. 8.
[541] Sénouvo Agbota Zinsou, Idem.

> *chair toute fraîche et de la cervelle palpitante de vie. Et les fantômes ainsi nourris se multiplient sur la terre et réclament encore plus de nourritures en chair humaine. Et un peuple fantomatique dans la rue et sur les places, acclament triomphalement l'homme politique et le patriarche, grands pourvoyeurs des fantômes en chair humaine.*
>
> (*La Passion selon Dina et Sichem*, tapuscrit, p. 13.)

Face à ces actes de barbarie, les deux protagonistes disent leur déchirement et aspirent au renversement de cet ordre moral, social et politique et à l'avènement d'un monde nouveau. Ils espèrent voir se lever

> *un vent puissant qui balaie les odeurs de déchets, un souffle qui gonfle de vie ces lambeaux misérables (*afin) *d'entendre les paroles et les sons qui composent la musique des profondeurs humaines.*
>
> (*La passion selon Dina et Sichem*, tapuscrit, p. 13.)

Dans *Le combat de Madame Loth contre les anges*, la révolte prend une dimension sociale et religieuse et s'exprime contre les institutions qui contribuent à l'aliénation de la femme et vise à lutter contre les pensées communes.

A l'inverse du dramaturge togolais dont le traitement du thème de la révolte est politique, social et religieux, chez José Pliya, l'expression de la révolte est à la fois artistique et métaphysique.

Sur le plan de la création artistique et littéraire, elle est d'abord contenue dans l'acte même d'écriture avant d'affecter les figures dramatiques que sont les personnages. Elle est dirigée contre l'image très prégnante et oppressante du père, également écrivain et dramaturge de renom et qui apparaît comme « *une figure extrêmement lourde à porter* »[542].

[542] José Pliya, *Ecrire sur le fil ténu des frontières*, op. cit., p. 11.

La révolte plonge ses racines dans le complexe œdipien et se traduit par la volonté de l'auteur de se débarrasser de ce père encombrant, à travers la déconstruction, dans ses créations, de la figure paternelle et la destruction minutieuse de l'œuvre de son géniteur, qui atteint son niveau paroxystique dans le parricide symbolique, au sens freudien du terme. Ce « crime abominable », l'auteur de Konda le revendique avec force dans sa pièce *Konda le Roquet* :

> ***L'AUTEUR DE KONDA*** *(au public): Ma pièce arrive à son terme. Vos mines réjouies me laissent deviner que vous n'en êtes pas mécontents et vous devez me croire un auteur comblé. Il n'en est rien. Mon drame est total car l'AUTEUR de KONDO le REQUIN, c'est mon père. Pour que mon œuvre prenne vie, il me fallait tuer celle du père. Abominable mais indispensable crime (un temps) Je sais ! Le rachat est possible : il me suffit d'implorer son pardon et de laisser Konda faire ce Discours d'Adieu… Mais non. Mon crime sera parfait. (Se tournant vers Konda) Merci vieux roquet pour ta complicité. Fais ton propre discours d'adieu et tire la révérence-Molière : c'est le privilège des Princes de scène !*
>
> (*Konda le Roquet*, p.99.)

L'irruption sur la scène de l'auteur de Konda en personne pour justifier son acte produit un effet de théâtralité au second degré et relève de l'absurde et de l'irrationnel. Elle bouleverse les univers et renforce sa position contestataire.

Par cette révolte, qui se manifeste par le rejet de l'esthétique théâtrale classique caractéristique de la dramaturgie de Jean Pliya, le jeune dramaturge tente de s'affranchir de la tutelle du père et d'accéder à une reconnaissance publique. Mais sa tentative d'affranchissement de la tutelle paternelle dévoile, en réalité, le projet esthétique de José Pliya qui est le refus de se conformer aux normes esthétiques du théâtre classique, comme le proclame dans la tirade suivante l'auteur de Konda :

> ***L'AUTEUR DE KONDA*** *: Je suis jeune auteur dramatique. Ma vie est un drame autrement plus cruel que celui de Gbêhanzin, mort il y a tant d'années. Voilà plus de cinq ans que j'écris des comédies, des farces, des tragédies ; cinq ans que je traîne mes*

> *manuscrits de théâtre en théâtre, cinq années de rejets, de refus, de mépris. On m'avait pourtant dit que le théâtre est une grande famille ; j'avais lu qu'à force de persévérance, les flammes de la rampe s'allument toujours pour les enfants de la balle. C'est pourquoi j'ai persévéré sans jamais me décourager. Je me suis accroché au théâtre comme à un souffle de vie et j'ai vendu mon âme pour le drame idéal. Il a été rejeté. Raison invoquée ? Le public ! Vous mesdames et messieurs ! Vous qui, selon les directeurs de théâtre, ne supportez pas l'innovation, vous que seuls le classicisme et la convention rassurent, vous qui attendez la sénilité ou la mort des auteurs pour en faire des gloires ! Pour ma part, je ne tiens pas à la reconnaissance posthume. Profitant de votre grand nombre, ce soir de dernière, je vous prends en otage pour 1 acte et 5 scènes de théâtre moderne.*
>
> (*Konda le Roquet*, p. 69.)

La révolte et la contestation sont également portées par Konda, le personnage principal de la pièce, dont l'appellation entière induit l'opposition père et fils contenue dans le complexe d'Œdipe. Dans cette pièce, Konda se révolte en effet contre l'institution théâtrale classique, refuse de jouer le rôle de Kondo et critique violemment l'hypocrisie théâtrale en exprimant les souffrances du comédien conventionnel :

> ***KONDA*** *: Je suis Konda, vieil acteur dramatique rendu célèbre par les plus grands rôles du répertoire et surtout par le rôle de Kondo. Ma vie est un drame autrement plus douloureux que celui de Kondo que j'incarne depuis tant d'années. Ce soir, c'est la dernière ; ma dernière. Mais avant que de sortir, je veux prendre la parole pour dire ma vérité. En effet, j'ai passé ma carrière à dire les tourments de Kondo, à traduire les espoirs de Kondo, à porter la grandeur de…Kondo ! Il n'y en a jamais eu que pour lui !*
>
> (*Konda le Roquet*, pp. 70-71.)

Konda, le comédien conventionnel, rejette les normes assujettissantes du théâtre classique qui lui font obligation de figurer, sur la scène, un personnage qui s'incarne en lui et finit par masquer son identité d'individu. Il jette ces normes aux orties, refuse de vivre par procuration et revendique le droit

d'exister pour soi, le droit à la liberté d'exprimer ses propres tourments au lieu de parler au nom d'un personnage dont il ne ressent pas réellement les souffrances.

Sa contestation le conduit au suicide qui est une autre forme de révolte exprimée, cette fois-ci, contre la nature, contre la vie, contre une condition de vie que l'acteur ne peut plus supporter, notamment la solitude et la souffrance christique, « *celle qui touche aux profondeurs de l'âme, celle qui vous fait remettre la vie en cause, celle qui vous entraîne vers les gouffres vertigineux de l'absurdité de l'existence* »[543] et qui l'étreignent et l'étripent une fois le rideau tombé, une fois les lumières de la rampe éteintes et une fois les applaudissements des spectateurs estompés.

A l'instar de Konda qui se révolte jusqu'au suicide, les personnages de *Concours de circonstances*, créés par Christian, un auteur dramatique fictionnel, l'avocate, le pasteur et le professeur, se rebellent contre leur créateur et expriment leur désir d'être présentés à un concours auquel l'auteur refuse de prendre part, en récusant son manuscrit. Pour concrétiser cette désapprobation, ils se matérialisent devant lui et l'assassinent, commettant ainsi, comme l'Auteur de Konda, un parricide.

Eloignée des préoccupations esthétiques, la révolte prend parfois un aspect plutôt métaphysique. Cette forme transcendantale de la révolte est, selon Camus, « *le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière* »[544]. Et, se rebeller contre la nature revient, en dernière analyse, à se révolter contre soi-même.

Dans *Le Complexe de Thénardier*, même si Vido, l'esclave, ne proteste pas contre la création tout entière, elle s'insurge contre la condition de servitude qui lui est faite et désire se délivrer de l'atmosphère étouffante dans laquelle elle

[543] José Pliya, *Konda le Roquet*, p. 100.
[544] Albert Camus, op. cit., p. 41.

est confinée. Le ressort qui enclenche son mouvement de révolte est l'invisible soldat « aux cheveux bleus » et à la senteur « du Dakota », qui va l'amener loin de la mère, vers la liberté, dans un monde ensoleillé symbolisé par « les plaines du Dakota ». Mais elle se révèle, paradoxalement, elle-même maîtresse, dans une dialectique du maître et de l'esclave[545]. Cette inversion des rôles entraîne chez la Mère, une réaction contestataire contre soi, qui la conduit au suicide.

La révolte s'exprime dans *Parabole* également contre la figure du Père. Mais ici, celle-ci symbolise, en réalité, la figure divine. La question que pose l'auteur à travers cette pièce est de savoir si l'homme peut mener une vie harmonieuse sans l'amour divin. La réponse proposée par le Cadet consiste à se débarrasser de cet amour pour suivre sa propre destinée, sa légende personnelle. C'est pourquoi, il réclame sa part d'héritage et tente de s'affranchir de l'autorité paternelle en allant à la découverte du monde.

Mais cette révolte contre l'amour possessif du Père et cette quête de liberté se soldent par un échec et le Cadet, revient, repentant, auprès du père et s'interroge : « *Sommes-nous condamnés à suivre ce plan d'amour ?* […] *Lui qui connaît nos crimes, il sait qu'il y a un moyen de l'empêcher de nous aimer. Un moyen radical et banal à la fois. Pour commencer à être libre.*»[546] Cet échec de la tentative du Cadet de se libérer enseigne que l'homme ne peut vivre et s'épanouir sans l'amour du Principe divin.

Tout comme dans le mythe biblique où la première révolte, celle de Caïn contre Dieu (pour avoir agréé sans aucune justification apparente le sacrifice d'Abel en rejetant le sien) coïncide avec le premier crime, le fratricide commis par l'Aîné, l'avatar de Caïn, apparaît également comme un acte de révolte contre la figure divine. Cette rébellion prend naissance dans le sentiment de jalousie qui anime l'Aîné après que le Père eut absout le Cadet en dépit de ses perditions tandis que sa dévotion et sa fidélité ne lui ont récolté que l'indifférence.

[545] Nous allons aborder le thème de la dialectique du maître et de l'esclave dans la suite de ce travail.
[546] José Pliya, *Parabole*, pp. 46-47.

La révolte que présente la pièce *Cannibales* est dirigée contre une injustice de la nature qui a privé les trois personnages féminins, Nicole, Christine et Martine, des joies de la maternité. Cette révolte métaphysique due à la souffrance, aux « meurtrissures et terribles blessures », aux douleurs ressenties pour être dans une condition de « *mère déchue du royaume* », consiste en un règlement de compte avec l'instance divine. Elle entraîne les trois personnages féminins, insurgés contre leur condition de femmes stériles, au cannibalisme affectif ou vampirisme des enfants, à travers lequel, ils mettent en œuvre leur vengeance contre la vie ou contre la nature.

La tirade suivante de Martine témoigne assez bien de cette révolte.

> ***MARTINE :*** […] *il ne suffit pas de se mettre à genoux pour être mère. Il ne suffit pas de ramper comme une couleuvre dépossédée en gémissant miséricorde. Il ne suffit pas, Mesdames, de se mettre à prier comme une Indienne de l'Ohio au pied d'un totem déplumé. Comme une Indienne Navajo au ventre éperdument stérile qui prie une déesse décadente de lui rendre son enfant. Si cela suffisait, il y a longtemps que je serais mère et vous n'auriez pas assez de bras pour porter ma descendance.*
>
> (*Cannibales*, p. 54.)

A travers les références « au totem déplumé », à la « déesse décadente », cette tirade traduit l'inefficacité des prières adressées aux entités divines, déchues de leur qualité, dans le but de bénéficier de la grâce de la procréation. « *J'ai tout essayé. J'ai tout essayé* »[547], conclut-elle, au bord de l'impuissance.

Dans leur désespoir, les trois femmes en viennent même à nier l'existence de Dieu ou des dieux. Cette négation de Dieu ou ce nihilisme à la Nietzsche apparaît explicitement dans ces antiphrases ironiques et pleines d'amertume de Nicole : « *Je rends grâce au Ciel – **le Ciel n'existe pas** – de m'avoir préservée de tout enfantement.* […] *On ne peut s'empêcher de remercier les dieux – **les***

[547] José Pliya, *Cannibales*, p. 54.

dieux n'existent pas *– de porter le veuvage de ce bébé que l'on n'aura jamais »*[548]. Par-là, elles expriment leur sentiment d'échec, d'abandon par les forces de la nature et de solitude dans un monde qui leur semble hostile. Elles dévoilent leur béance et leur manque de profondeur psychologique dans un monde sans grâce, sans Dieu.

On le voit, les œuvres des deux dramaturges présentent des points de convergence en ce qui concerne la survivance de certains thèmes récurrents de la littérature et du théâtre négro-africains francophones, même si chacun d'eux adopte un angle de traitement différent. Cet écart entre les deux se creuse par le développement de sujets spécifiques qui les distinguent l'un de l'autre. Ainsi, pendant que Sénouvo Agbota Zinsou use de la satire sociopolitique comme arme de dénonciation des systèmes politiques iniques, oppresseurs et privatifs des libertés individuelles, José Pliya s'inspire des tragédies de l'histoire et remet au goût du jour les vieux sujets sociaux, philosophiques et existentiels de la guerre, de la mort et de la dialectique du maître et de l'esclave pour montrer un monde chaotique où l'individu, pris dans les tourbillons de la violence et de la guerre, sombre dans la tourmente et le néant.

II. La satire sociopolitique chez Agbota Zinsou

La satire sociopolitique est un sujet récurrent de la littérature et du théâtre négro-africains francophones, caractéristique de la tendance du désenchantement apparue dans le champ de la création artistique et littéraire au cours de la deuxième décennie des indépendances africaines. Les pièces de cette tendance, dont *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi ou encore *L'œil*[549] de Bernard Zadi Zaourou, expriment la désillusion et la déception des peuples africains face à l'échec de la politique africaine aux mains des Africains eux-mêmes. Ce sujet

[548] José Pliya, op. cit., pp. 42-43.
[549] Bernard Zadi Zaourou, *Les Sofas* suivi de *L'œil*, Paris l'Harmattan, 1967, 122, p.

traverse l'ensemble des pièces de Sénouvo Agbota Zinsou, retenues dans le cadre de ce travail et prend, d'une part, la forme de la critique des systèmes politiques et, d'autre part, celle de la dénonciation des maux qui minent les sociétés africaines postcoloniales.

1. La critique des systèmes politiques

La critique des systèmes politiques privatifs des libertés et droits humains apparaît comme un motif privilégié dans la création dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou et s'exprime sous divers aspects. De la dénonciation des régimes politiques oppresseurs à la peinture de la figure du dictateur sanguinaire en passant par celle de l'homme politique cupide et avide de pouvoir, le dramaturge use de divers procédés pour projeter un regard désabusé sur les sociétés africaines contemporaines.

Dans *On joue la comédie*, qui s'inscrit parfaitement dans la tendance du désenchantement, le dramaturge, sous prétexte de tourner en dérision le régime inique de l'apartheid, fait, en réalité, une satire politique des régimes dictatoriaux au pouvoir dans la plupart des pays africains à l'époque.

Le sujet de la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud – système politique aujourd'hui aboli – n'est qu'une métaphore pour dénoncer les régimes iniques et liberticides au Togo, en Afrique ou ailleurs dans le monde, et fait de cette pièce une œuvre encore d'actualité étant donné qu'on constate, çà et là, la survivance, dans certains pays africains, de ces régimes politiques.

Ce n'est donc pas un hasard si le Présentateur, dans le prologue, situe le cadre de déroulement de l'action dramatique « *en Amérique, au Mozambique, et en Afrique… du Sud, chez nous !* »[550] En outre, le thème du messianisme développé dans la pièce, et que nous avons étudié dans la partie précédente, est une satire dirigée contre les autorités politiques africaines au pouvoir dans

[550] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, Prologue, p. 13.

l'Afrique des années 1970 à 1990, et dont la plupart ont revêtu le manteau de messie, de sauveur de leur peuple, en s'octroyant des titres ronflants et vides de sens comme le Timonier national, le Guide éclairé ou encore le Guide suprême.

Le personnage censé incarner le rédempteur, affublé d'un costume de clown, est un ivrogne qui ne cesse de s'abreuver de son eau de vie. De plus, il a des manières de pitre et se laisse facilement distraire et séduire par les femmes, ce qui entraîne son arrestation et, par conséquent, l'échec, dans un premier temps, de son action. Cet échec est davantage souligné dans le débat ouvert à la fin de la pièce et constitue, pour le dramaturge, une façon de signifier que le messianisme n'est pas une panacée aux problèmes de l'Afrique.

La tortue qui chante et *Le Prince de Wouya* sont, quant à elles, des pièces symboliques qui montrent la lutte acharnée pour la conquête du pouvoir politique. Dans ce combat âpre, tout est mis en œuvre, des coups bas aux complots en passant par la mise à contribution des forces occultes, pour vaincre l'adversaire politique.

Dans la première pièce, le dramaturge développe ce thème politique à travers une satire fine infiltrée jusque dans les noms des personnages, chargés de significations révélatrices des défauts qui leur sont reprochés ou des qualités que reflète leur personnalité[551]. Une révolution de palais est, en effet, en œuvre dans *La tortue qui chante*. Celle-ci est ourdie par le sieur Podogan, avide de pouvoir et qui rêve de renverser le Roi pour lui succéder. C'est pour atteindre son objectif, qu'il inspire au Roi, l'idée de la création d'un poste de Premier Conseiller, dans l'intention secrète d'être nommé à ce poste. Mais c'est sans compter avec la détermination de son gendre, Agbo-Kpanzo, qui convoite aussi cet important poste politique. La rivalité, qui naît entre les deux protagonistes, pousse Podogan, à inventer des complots contre le Roi qu'il attribue à Agbo-Kpanzo pour le faire arrêter et emprisonner. Il essaie même de corrompre le Fou

[551] Nous reviendrons sur le symbolisme des noms des personnages créés par Sénouvo Agbota Zinsou dans la suite de ce travail.

et d'acheter sa conscience afin qu'il prépare les esprits à l'accepter comme le « Roi Podogan 1er », sans succès. Finalement, la révolution est avortée grâce à l'ingéniosité du Fou qui réussit à démêler les pièges et à révéler la vérité. Podogan, arrêté et jeté en prison, paie ainsi le prix de la traîtrise.

Dans la seconde pièce, c'est la figure d'un dictateur sanguinaire, assoiffé de pouvoir qui est dépeinte. *Le Prince de Wouya* présente en effet l'histoire d'un Roi, cruel et avide de pouvoir qui, pour conserver son trône, fait assassiner tous ses fils, à l'exception du Prince Agossou qui échappe miraculeusement à la mort. Cependant, ce Prince, autoritaire et assoiffé de pouvoir comme son père, se révèle comme une parodie de sauveur.

Cette pièce se présente comme une dénonciation symbolique du désordre et du chaos qui règnent dans ce royaume imaginaire, ainsi que des exactions du Roi, de son orgueil et de l'ambition du Prince qui échoue dans sa volonté de prendre le pouvoir et de réformer le royaume.

L'originalité de Sénouvo Agbota Zinsou, dans *La tortue qui chante* et *Le Prince de Wouya* est de s'être servi du genre ludique du conte pour développer une satire politique incisive qu'il reprend d'ailleurs en filigrane dans les pièces qui constituent le cycle de Yévi.

Les aventures de Yévi au pays des monstres, au-delà de sa forme, est une satire sociale qui aborde des sujets d'actualité, notamment la gloutonnerie et l'avidité des hommes politiques, déjà évoquées. Par ailleurs, l'auteur y donne sa vision des sociétés africaines postcoloniales, une vision manichéenne qui met d'un côté les privilégiés (les autorités politiques et leurs courtisans figurés dans la pièce par les personnages du Tout-Puissant, du Géant et des autres monstres), qui ont droit à tout et, de l'autre côté, le peuple (représenté par le conteur et Yévi). Ainsi, tandis que les premiers roulent carrosse et nagent dans l'opulence, le peuple miséreux crie famine et croupit dans la misère. Alors que le Géant est

« *grand, gros et gras* », Yévi et le conteur sont « *petits et maigres* » parce qu'ils ne trouvent pas à manger du fait de la misère ambiante.

Cette vision manichéenne de la société est également symbolisée par la métaphore du festin des monstres qui organisent une orgie pendant que le conteur et Yévi sont obligés de se cacher sous la table du festin pour ramasser les miettes qui tombent. La misère sociale ambiante qui découle de la mauvaise gouvernance des dirigeants politiques génère des vices qui n'échappent pas à la critique acerbe du dramaturge.

2. La critique des mœurs

Cette tendance est apparue dans le théâtre négro-africain francophone après les indépendances et était d'abord orientée vers la critique des mœurs traditionnelles dans un but réformateur avant de prendre la forme de la dénonciation des maux qui corrodent les sociétés modernes comme on le constate dans les pièces d'Agbota Zinsou.

*L*e *Club* qui, comme *La secrétaire particulière*, la comédie satirique de Jean Pliya, s'inscrit dans la tendance de la littérature du désenchantement, est centré sur la satire sociale et dénonce la corruption, les trafics de drogue et d'influence, la dépravation des mœurs (prostitution, infidélité, adultère..) dans les milieux de la pègre mafieuse de l'Afrique postcoloniale des années 80. Ce drame met en scène une organisation secrète dénommée le Club des Noble-Sculpteurs d'Ebène (CNSE), un réseau de gangstérisme international, spécialisé dans le trafic de la drogue, dans le commerce illicite, la contrebande et le détournement de mineures. Ses membres sont des cadres de haut niveau, de différentes nationalités africaines, – togolaise, béninoise, ivoirienne, zaïroise, gabonaise, camerounaise, nigérienne, ghanéenne et libanaise (les Libanais installés depuis longtemps en Afrique) – et qui mènent une double vie. L'action de la pièce se situe donc dans un contexte africain et révèle la face cachée des

cadres, des administrations et des autorités politiques de l'Afrique des indépendances. L'objectif de cette organisation mafieuse est de :

> *Constituer un grand empire économique et financier suffisamment puissant, capable de saboter les économies, de provoquer des crises dans nos pays, de déstabiliser les régimes et même de prendre le pouvoir.*
>
> (*Le Club*, Tableau XIII, p. 65.)

L'adhésion à ce club se fait par cooptation et les membres reçoivent un enseignement initiatique, tiré de la « *Bible d'Ebène, leur livre sacré* » qui consiste à faire des adeptes

> *des femmes et des hommes téméraires, audacieux, beaux parleurs… des gens capables d'impressionner, d'intimider par leurs allures, leur langage autoritaire, hautain et méprisant, de tromper, de se faire estimer par leur fausse humilité, leur hypocrisie.*
>
> (*Le Club*, Tableau, XIII, pp. 65-66.)

Ce puissant réseau a réussi, par l'intermédiaire d'Afiwa, à détourner et à corrompre Akpéné, victime innocente, grâce à des intrigues et chantages, avant d'être démantelé et de voir ses membres arrêtés.

Cette pièce met ainsi en scène la haute pègre, fléau social caractéristique de la plupart des sociétés modernes contemporaines et dévoile son *modus operandi*. Elle entretient un lien avec *Yévi et le dépouillement des fesses* qui dénonce en filigrane la corruption et la prévarication au sommet de l'Etat. Le forfait de Yévi, le personnage principal qui consiste à dérober le maïs du Roi, métaphore de l'argent public, est en effet accompli en complicité avec les conseillers du Roi, corrompus et véreux.

Loin des milieux mafieux et du pouvoir, *La femme du blanchisseur* est une satire sociale, construite autour des problèmes du couple dans une société

africaine moderne. Cette pièce, au ton comique, présente Kossikpon, un personnage influent aux mœurs légères, un coureur de jupon invétéré, qui profite de sa situation sociale pour séduire et détourner les femmes d'autrui. A travers sa figure, le dramaturge fait une peinture acerbe des tares sociales, des mœurs dépravées qui corrompent les sociétés modernes africaines postcoloniales, dans un but essentiellement didactique.

En mettant en scène un archétype dont les traits rappellent ceux du personnage de Don Juan de Molière, en présentant les défauts de ce Don Juan africain, Agbota Zinsou jette une lumière crue sur les vices de ses compatriotes pour mieux les corriger, à l'instar du dramaturge et comédien français qui veut châtier les mœurs de ses contemporains par le divertissement et le rire.

Ce choix le distingue de José Pliya qui s'inspire des tragédies de l'histoire pour réfléchir sur la guerre et ses conséquences désastreuses sur l'individu.

III. La guerre et la tragédie de l'histoire chez José Pliya

L'histoire de l'humanité est marquée par de nombreux cataclysmes et catastrophes naturels et/ou sociaux, considérés comme des tragédies. Ces tragédies aux effets désastreux sont souvent vécues par l'Homme comme une fatalité parce qu'il se trouve démuni et impuissant face à ces événements qui s'abattent sur lui et l'anéantissent parfois. Non seulement les conflits armés mais aussi les bouleversements sociaux font partie de ces tragédies historiques qui fonctionnent comme des ressorts et cibles de certaines créations artistiques et littéraires, à des fins de témoignage et de catharsis. C'est ainsi par exemple que le contact colonial entre l'Europe et l'Afrique et les multiples bouleversements, qui s'en sont suivis, ont généré une riche littérature. Analysant l'œuvre romanesque de l'écrivain nigérian Chinua Achebe, notamment *Le monde*

s'effondre[552], Thomas Meloné parle en effet de « tragédie de l'histoire » [553]. Nous pouvons également considérer *Béatrice du Congo* de Bernard B. Dadié ou *Kondo le Requin* de Jean Pliya, inspirées de l'histoire coloniale de l'Afrique, comme des pièces inspirées de cette même tragédie. A la suite de ces écrivains précurseurs, José Pliya met au cœur de certaines de ses créations théâtrales la guerre et ses implications sur l'être humain.

1. La guerre et la mort : un pessimisme existentiel

La guerre est un conflit armé qui oppose, soit des populations d'un même pays, soit différentes nations et dans lequel chaque groupe cherche à détruire ou à conquérir. L'histoire du vingtième siècle est jalonnée de nombreux conflits armés dont les deux guerres mondiales, la première de 1914-1918 et la seconde de 1939-1945, apparaissent comme les plus meurtrières.

Ces guerres, qu'elles soient civiles ou internationales, qui déchirent l'humanité, servent parfois de levain à la création artistique et littéraire comme on le constate dans la littérature négro-africaine d'expression française qui, dès ses débuts, a développé le thème de la guerre en rapport étroit avec celui de la colonisation ou de la révolte. Il apparaît également dans les pièces des premiers dramaturges négro-africains francophones.

Comme ses devanciers, qui se sont inspirés des luttes de résistance anticoloniales ou des combats pour la décolonisation du continent africain pour créer des fictions narratives et/ou dramatiques, José Pliya aborde la thématique de la guerre dans certaines de ses créations théâtrales.

Il transpose effectivement dans *Le Complexe de Thénardier* et *Une famille ordinaire*, la Seconde Guerre Mondiale et le génocide qui l'a accompagnée et en fait, par-là, des pièces historiques. Si elle n'est qu'implicite dans la première pièce, surtout à travers les références historiques à « la Résistance, au

[552] Chinua Achebe, *Le monde s'effondre*, (traduction de Michel Ligny), Paris, Présence Africaine, 1966, 254 p.
[553] Cf. Thomas Meloné, *Chinua Achebe et la tragédie de l'Histoire*, Paris, Présence Africaine, 1973, 310 p.

débarquement » que nous avons déjà soulignées, cette guerre mondiale apparaît plus explicitement dans la seconde.

La fable du *Complexe de Thénardier* se déroule dans le séjour d'un appartement situé quelque part, dans un monde en guerre. Toute la pièce est imprégnée par cette atmosphère guerrière même si le théâtre des opérations n'est pas exposé. Dehors, la guerre se déploie à grande échelle avec son cortège de morts et de massacres et constitue une menace diffuse pour les personnages surtout pour Vido dont l'identité et l'humanité sont niées par les génocidaires.

Les personnages, La Mère et Vido, protégés par les murs de cet appartement qui leur sert d'abri, semblent épargnés par cette barbarie aveugle. En réalité, il n'en est rien car cette violence du dehors réussit à fissurer les murs clos de la maison et, une bataille se déclenche entre La Mère et Vido. « Cette autre incarnation du combat »[554] corrode les rapports entre la mère et sa petite bonne qui s'affrontent dans une violente joute verbale qui fait tomber les masques et dévoile les monstruosités cachées en chacun de ces deux êtres. Le personnage de Vido constate, désabusée :

> ***VIDO*** *: Nous nous méconnaissons. Une guerre n'est pas de trop pour nous en rendre compte. Nous avons vécu dans la même maison sans nous connaître vraiment. Côte contre côte. Deux solitudes dans le bruit des canons. Un très long monologue à peine fragmenté. Nous nous méconnaissons. Je suis venue à vous avec déférence, vous avez vu de la roublardise. Je vous ai parlé reconnaissance, vous avez entendu cupidité. J'ai souhaité votre bénédiction, vous me proposez une tractation. Nous nous méconnaissons.*
>
> (*Le complexe de Thénardier*, p.33.)

Ce discours résume assez bien la problématique de la relation à l'autre et montre combien il est difficile de connaître autrui, de pénétrer l'être au-delà de

[554] Expression empruntée à Edith Miller qui l'emploie dans son article « Dramaturgies des errances : le cas de José Pliya », in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, Sous la direction de Sylvie Chalaye, Rennes, PUR, 2004, pp.

l'enveloppe charnelle. La répétition à trois reprises de la phrase : « *Nous nous méconnaissons* » illustre bien cette idée. La guerre révèle ainsi non seulement la solitude des êtres qui ont du mal à commercer entre eux, qui ne savent pas quel type de relation entretenir avec leurs prochains et les place face à leurs destinées mais encore elle dévoile leur véritable personnalité.

La Mère cumule en elle deux polarités. Elle présente la figure d'une bonne samaritaine et celle d'une délatrice. Celle qui a sauvé Vido des massacres génocidaires est en réalité une collaboratrice, prête à dénoncer et à livrer Vidomingon, qui, elle-même, possède en elle, une part de monstruosité.

La guerre du dehors, qui engendre le conflit *intra-muros*, perturbe ainsi l'équilibre familial et conduit au suicide de la Mère. « *En temps de guerre comme dans la vie*, indique-t-elle*, il n'y a ni monstres, ni héros. Il y a des hommes et puis des femmes aux prises avec eux-mêmes. »*[555] José Pliya expose, sans doute, par-là, la dualité éternelle entre le Bien et le Mal.

A travers la métaphore des rats, qui connote l'idée de la peste, l'auteur présente la guerre comme la peste des temps modernes. Ces rongeurs, dont la présence angoissante hante La Mère, s'incrustent partout en dépit de tous les dégraissages et nettoyages effectués à l'aide de détergents plus puissants les uns que les autres. La maison reste désespérément infectée, sans possibilité de la redorer, de rétablir le bien-être et de sauver la mère de cette peste qui l'infeste et l'infecte en soi. Elle entend les rats partout et, pour elle, Vido est la pire « *rate d'égout* ». Mais en se suicidant avec un raticide, elle se révèle en réalité la vraie rate de sa propre prison mentale. C'est le signe que chaque individu porte en lui les germes de la guerre qui finissent par le détruire.

Une famille ordinaire, qui campe l'histoire d'une famille protestante allemande pendant la Seconde Guerre Mondiale, analyse non seulement la responsabilité des Allemands ordinaires dans le génocide mais aussi et surtout

[555] José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, pp. 42-43.

les conséquences désastreuses des conflits armés sur l'humanité. Celles-ci commencent par la désagrégation des cellules familiales avant de porter atteinte à l'intégrité physique de l'individu et d'aboutir à l'anéantissement de son être.

La guerre, qui fait rage dans la pièce, déstabilise l'équilibre et l'harmonie de la famille Abraham et désorganise ses rapports dès lors que Julius prend sa part de responsabilité dans les combats. Enrôlé volontairement dans la police allemande pour prendre part à la guerre qui oppose son pays à la Pologne, Julius se révèle vite un monstre en participant à des massacres de milliers de populations innocentes et se montre insatiable. Il s'éloigne progressivement de son épouse, de sa famille, s'enferme dans des soliloques et finit par chavirer dans le néant.

En dehors de lui, chacun des autres membres de la famille Abraham est un monstre en puissance. Frustrée de désir, son épouse Dörra converse avec ses fantasmes et se révèle capable de tout, même de marchander des jouissances charnelles avec son beau-père Oskar. Ce conflit réveille également le monstre qui sommeille dans le cœur d'Oskar, le Père de famille, également frustré dans son désir de participer aux hostilités. Le démon, qui réside en lui, le pousse à planifier, avec sang-froid, le meurtre de la petite Sarah, fille des voisins juifs, mais son projet ne sera jamais exécuté car il meurt avant d'avoir pu passer à l'acte. Elga, la mère de famille, tout comme La Mère dans *Le Complexe de Thénardier*, possède deux personnalités opposées : protectrice et délatrice. Alors qu'elle affiche l'image d'une épouse discrète et avenante, Elga trahit ses voisins en indiquant aux policiers allemands leur porte mais elle sauve leur fille Sarah de la déportation en leur dissimulant sa présence dans sa famille.

Ce texte, qui nous plonge dans la conscience obscure des personnages, décrit ainsi un monde chambardé, devenu indicible, et fait apparaître la misère humaine et la désolation du monde. En dépit de l'apparente stabilité mise en scène par la famille refugiée dans son quotidien, la cohérence et la stabilité de la

cellule familiale ainsi que celles de l'humanité ont, en réalité, complètement disparu.

La guerre dévoile ainsi l'être qui se cache aux tréfonds de chaque individu. Elle révèle la fragilité des relations humaines et de l'équilibre psychique de l'être. La guerre nous confronte les uns aux autres, nous met face à eux mais également face à nous-mêmes, face à nos démons intérieurs et met à nu la face hideuse que chaque individu possède mais que les conventions sociales, morales et religieuses l'obligent à masquer. Or, en temps de guerre, il n'y pas plus « *de code de bonne conduite, de lois, de règles* »[556]. Alors, le masque tombe pour découvrir le démon que chacun abrite en lui.

La guerre installe l'individu dans une totale désespérance qui le conduit à la folie ou à la mort. Ainsi, dans le théâtre de José Pliya, cette peste des temps modernes transforme le vaste monde en un immense champ de ruines, de chaos, de désolations et de charognes en putréfaction. Une puanteur de charogne se dégage de l'ensemble des pièces où évoluent des débris humains, où le sang coule à flot et où la mort est en permanence présente.

La mort est un thème universel qui, selon Michel Pruner, a toujours hanté le théâtre, du fait sans doute de ses rapports à la religion. « *A tous les grands moments de son histoire, la prégnance de la mort est récurrente, elle est un des fondements de l'émotion dramatique* »[557], précise-t-il. Elle est présente dans la tragédie tout comme dans la comédie et le drame.

Si pendant la période classique, les règles de la bienséance l'ont confinée dans les coulisses et imposé sa médiatisation par le discours, chez les dramaturges de l'absurde, la mort « *devient une réalité dont la présence*

[556] José Pliya, op. cit., p. 21.
[557] Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit. p. 76.

encombre la scène »[558]. Le théâtre devient, à l'époque du nouveau théâtre, le lieu de la monstration de la mort dans toute son horreur, dans toute sa cruauté.

Comme chez les néo-dramaturges où « *la mort s'exhibe en toute impudeur* »[559], la scène théâtrale conçue par José Pliya est constamment hantée par l'omniprésence de la mort qui prend la forme du suicide, du meurtre ou de massacres collectifs.

Nous l'avons souligné, les personnages de José Pliya sont installés dans une sorte de désespérance et d'enfermement mental. Frustrés et nourris de fantasmes, ils s'abîment dans le gouffre de la souffrance et leur quête d'un remède à leur mal-être se solde le plus souvent par l'échec. Ils ne trouvent alors d'autres issues que le suicide ou le meurtre pour s'exprimer. Ainsi, Konda, le comédien révolté, aux bords des gouffres de la souffrance, s'offre le privilège des princes de scène en tirant la révérence-Molière dans laquelle il semble trouver le salut.

Le thème du suicide revient dans *Le Complexe de Thénardier* et *La Sœur de Zarathoustra* où les personnages ne trouvent pas d'autres issues à leur mal-être et à leur dépression que la mort violente. L'acte suicidaire de La Mère dans la première pièce tout comme celui de Bernard Förster, dans la seconde, est une forme de violence autodestructrice parce que portant atteinte à l'intégrité physique des deux personnages.

Dans *Les Effracteurs*, le suicide s'associe à l'assassinat pour conduire les deux personnages de Bonie et Clive à une mort violente et collective (la jeune fille a la gorge tranchée alors que son frère Clive s'est suicidé par balle). La pièce *Parabole* présente, pour sa part, un fratricide commis par l'Aîné rongé par la jalousie et révolté contre le Père.

[558]Michel Pruner, op. cit., p. 76.
[559] Michel Pruner, op. cit, p. 77.

La scène théâtrale de José Pliya ainsi que le regard et l'esprit du public/spectateur sont envahis par des images de cadavres ensanglantés ou en décomposition. Ceux-ci confèrent aux créations théâtrales une couleur de sang, une atmosphère de violence et un relent de pourrissement. Cette permanence de la mort traduit-elle la fascination pour la mort ou la peur qu'elle a toujours exercée et exerce encore sur les êtres humains, ou bien s'agit-il d'une interrogation existentielle sur ce qui se passe au-delà du voile ?

Toujours est-il que cette obsession pour la mort peut se comprendre non seulement comme une désagrégation de l'individu, mais encore comme révélatrice de la dissolution ou de la désintégration du tissu social et traduit une vision chaotique du monde contemporain. L'occurrence de la mort symbolise la destruction totale de l'être, donc de l'identité. Cette monstration de toute la barbarie dont l'homme est capable et de la mort dans toute son horreur, cette représentation crue de la condition humaine rappelle Antonin Artaud et son théâtre de la cruauté[560].

La guerre, par la mort qu'elle génère, anéantit l'homme mais elle peut aussi induire le bouleversement des rapports individuels au point de transformer le maître en esclave.

2. La dialectique du maître et de l'esclave

Nous aurions pu considérer le thème de la dialectique du maître et de l'esclave comme un sujet de rupture dans le théâtre béninois, mais nous avons choisi de considérer cette problématique comme un aspect de la continuité, étant donné qu'il s'agit d'un thème philosophique récurrent dans la littérature occidentale et que certains auteurs africains ou antillais comme Aimé Césaire ont également abordé dans leurs créations littéraires.

[560] Le rapprochement fait ici n'est que dans l'expression « Théâtre de la cruauté » et non dans le contenu de la pièce.

La dialectique du maître et de l'esclave a d'abord été un sujet de réflexion philosophique. Dans sa *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel l'explique en ces termes :

> *Deux personnes, « deux consciences » s'affrontent dans une lutte de pur prestige. Chacun cherche la reconnaissance, c'est-à-dire veut que l'autre s'incline devant lui, admette sa valeur, renonce à la contester. Le combattant qui a été jusqu'au bout de son désir, sans faiblir devant la peur de la mort, devient le « maître » de celui qui n'a pas su faire la même preuve de sa liberté. Mais du coup, le maître est doublement lié à son esclave; par le désir de se faire durablement reconnaître comme libre, et par la nécessité d'interposer, entre lui et le monde, son serviteur dont le travail lui assure les moyens de se maintenir au-dessus des contingences de la vie*[561].

A la lumière de cette explication, la dialectique du maître et de l'esclave, apparaît donc comme le rapport ou le lien de dépendance qui naît et se tisse entre le maître et son esclave dont il ne peut plus se passer des services : c'est le changement de postures entre ces deux êtres qui fait que le premier devient l'esclave du second.

Dans l'espace littéraire européen, le néo-dramaturge Samuel Beckett exploite aussi ce sujet dans sa pièce *En attendant Godot*[562] où les personnages de Pozzo et de Lucky deviennent tour à tour maître et esclave l'un de l'autre.

Parmi les écrivains noirs francophones, c'est le Martiniquais Aimé Césaire qui a mis en scène en 1969 la dialectique du maître et de l'esclave dans sa pièce *Une tempête*[563], une transposition anticolonialiste du drame shakespearien *La tempête*, créé en 1611. José Pliya lui-même, qui a repris et remis au goût du jour ce sujet dans sa pièce *Le Complexe de Thénardier*, avoue n'avoir rien écrit de nouveau par rapport à cette thématique qui a inspiré des productions avant lui.

---

[561] G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, (1806-1807), tome 1, trad. J. Hyppolite, Editions, Aubier Montaigne, 1941, pp. 161-162.
[562] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions du Minuit, 1952, 134 p.
[563] Aimé Césaire, *Une tempête*, (d'après *La Tempête* de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre), Paris, Editions du Seuil, 1969/1997, 91 p.

Dans *Le Complexe de Thénardier*, le personnage de La Mère sauve du génocide une jeune fille, Vido, qui devient sa bonne à tout faire. En réalité, l'objectif de la Mère n'est pas de protéger Vido des massacres qui se déroulent *extra-muros,* mais de se sentir Mère et Maîtresse et (même) pleinement Femme avec elle, pour avoir le sentiment d'exister. La Mère dépend de la présence de Vido, de l'Autre, de « ces petites mains ». Mais, à force de « manier le plumeau », de nettoyer tous les jours les saletés, Vido tutoie désormais l'âme de la maison et devient maîtresse des consciences, des pulsions, des vices de ses habitants et prend un immense pouvoir sur sa maîtresse, car ses services lui ont fait perdre son être : « *Je suis perdue. Je suis perdue* »[564], se lamente La Mère.

Les rapports entre les deux personnages s'inversent. La Mère acquiert, à son tour, le statut d'esclave, mais ne réussit pas à surmonter cette figure de servitude qu'elle arbore malgré elle pour s'élever à une nouvelle conscience. De son côté, Vido, la petite servante, malgré son nouveau statut de maîtresse, semble avoir besoin de la bénédiction de la mère pour pouvoir prendre son envol, se libérer de cet espace confiné où elle est gardée prisonnière. Mais le refus que lui oppose la Mère constitue une entrave à la liberté de la servante et est, de surcroît, révélateur de la déchéance de la mère réduite, à son tour, au rang d'esclave.

L'expression « Complexe de Thénardier », inventée par José Pliya, sous l'autorité de Victor Hugo, désigne donc cette autre forme de la dialectique du maître et de l'esclave. C'est d'une part, l'exploitation éhontée de la force de travail d'un être supposé faible ou inférieur à soi. Et, d'autre part, cet attachement morbide inconscient qui naît de la proximité entre la maîtresse de maison et sa servante au point d'induire des changements de rôles.

Au dénouement de la pièce, La Mère devient si liée à sa servante qu'elle ne peut se défaire de ce lien que par le suicide.

[564] José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, p. 45.

D’une façon générale, José Pliya s’interroge sur le sens de l’humain, sur le sens de l’existence, de cette absurdité qu’est la vie. Le climat de guerre et de violence qui traverse les pièces du dramaturge béninois, cette atmosphère morbide qui s’en dégage, reflètent l’état du monde contemporain, un monde désagrégé en proie aux conflits et à la violence aveugle quasi quotidienne. Ce climat pestilentiel trahit le pessimisme qui caractérise les créations de José Pliya.

En somme, le repérage et l’analyse des marques thématiques de la continuité dans les productions dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya, auxquels nous venons de procéder, nous permettent de constater des rapports de ressemblance et de dissemblance entre les deux auteurs. Si tous les deux construisent des fables autour des thèmes de la colonisation, du racisme et de la révolte, il existe des différences marquantes dans le traitement de ces sujets communs. En outre, le thème spécifique de la continuité propre à Agbota Zinsou demeure le vieux thème de la satire sociopolitique, tandis que la continuité thématique chez José Pliya s’exprime par l’exploitation des motifs comme la dialectique du maître et de l’esclave, la guerre et la mort qui constituent des traits distinctifs de ses œuvres.

Tout comme les thèmes de la rupture que nous avons recensés dans la partie précédente, ceux de la continuité développés par José Pliya sont éloignés de la sphère politique. Le dramaturge place l’être humain au cœur de ses préoccupations et présente un monde chaotique où l’individu, pris dans les tourbillons de la violence et de la guerre, sombre dans la tourmente et la désagrégation de son être. Inversement, même si l’être humain revêt une dimension importante dans sa dramaturgie, Sénouvo Agbota Zinsou puise dans les réalités africaines et reste fidèle à la mise en évidence des incohérences des systèmes politiques totalitaires, iniques, oppresseurs et privatifs des libertés individuelles.

Par ailleurs, en même temps qu'ils exploitent de vieux thèmes de la littérature et du théâtre négro-africains d'expression française évoqués ci-dessus, les deux dramaturges continuent de perpétuer certains dispositifs de composition dramatique que nous allons essayer d'identifier et d'examiner.

CHAPITRE NEUVIEME :

LES REMANENCES ET PERMANENCES ESTHETIQUES DANS LES DRAMATURGIES DES DEUX AUTEURS

La rémanence et la permanence se présentent comme deux notions de sens équivalent, mais chacune d'elles comporte des nuances qu'il convient de clarifier avant tout propos. Ainsi, la première caractérise un fait ou un élément qui perdure dans le temps, même après que sa cause a disparu. Un effet de rémanence se traduit par le maintien dans le temps des effets d'une action ou d'un phénomène terminé. Tandis que la permanence détermine un phénomène qui demeure ou qui fonctionne sans interruption pendant une période de temps longue et indéterminée.

Dans la création littéraire, la rémanence et la permanence sont considérées comme des « *phénomènes de retour* »[565]. Dans ce sens, la rémanence peut être comprise comme la survivance, la figuration ou l'apparition itérative, sous forme de réminiscence, d'un trait, d'un personnage ou d'un procédé de création dans l'œuvre d'un auteur alors que la permanence désignerait ces mêmes éléments qui résistent au temps.

Les rémanences et permanences esthétiques sont donc liées à la survivance et/ou à la persistance de certains traits esthétiques hérités de la tradition dramatique africaine et/ou occidentale dans les œuvres de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya. Ces traits rémanents et persistants concernent, de façon globale, le respect des règles de composition dramatique qui constituent la base de tout texte de théâtre et concourent à sa bonne réception ou

[565] Mahougnon Kakpo, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*, Tome 1 : Olympe Bhêly-Quenum : thèmes et styles, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, 2007, pp. 7.

encore la résurgence de certains personnages considérés comme des mythes littéraires. Ils renvoient également à des procédés dramaturgiques qui, tout en paraissant comme des ruptures dans le contexte spécifique du théâtre togolais et béninois des années 1970 à 2000, ne sont pas moins des marques de continuité.

Le présent chapitre vise à identifier et à analyser ces marques esthétiques rémanentes et permanentes qui placent, tout comme les thèmes abordés dans le chapitre ci-dessus, les œuvres des deux dramaturges dans une posture de continuité.

I. Les rémanences et permanences esthétiques convergentes

Les traits esthétiques de la continuité, qui se retrouvent aussi bien dans les créations théâtrales d'Agbota Zinsou que dans celles de José Pliya, sont liés au respect des canons esthétiques du théâtre occidental, notamment la structuration classique de l'action en actes et scènes ou en tableaux, à la construction de la fable selon le schéma d'intrigue de la dramaturgie traditionnelle : exposition, nœud et dénouement et selon une mise en scène à l'italienne. La continuité affecte les catégories dramatiques comme les personnages et l'espace-temps et s'exprime par la reprise de procédés de composition dramatique comme la distanciation ou la mise en abyme mais aussi par la voie de l'intertextualité ou du palimpseste, de la réécriture théâtrale ou de simples réminiscences littéraires.

1. La continuité structurelle : survivances des conventions théâtrales

En règle générale, pour qu'une œuvre littéraire soit reconnue comme appartenant à un genre de la littérature, il faut qu'elle remplisse certains critères spécifiques au genre en question. Il faut qu'elle respecte certaines conventions ou règles d'écriture qui distinguent cette catégorie d'œuvres. Le théâtre n'échappe pas à ces considérations générales et est régi par un ensemble de

conventions que tout auteur de pièce théâtrale se doit de respecter pour voir son œuvre reconnue par le public récepteur comme telle.

Les conventions théâtrales sont un ensemble de présupposés idéologiques et esthétiques, explicites ou non, qui permettent au public de recevoir correctement la pièce. C'est une entente tacite selon laquelle cette dernière correspond à des normes connues et acceptées de tous. Selon ces conventions, plusieurs éléments fondent l'existence de toute pièce de théâtre dont le discours dialogué, les didascalies, les personnages et l'espace-temps.

Anne Ubersfeld définit le discours théâtral comme « *l'ensemble des signes linguistiques produits par une œuvre théâtrale* »[566]. En termes clairs, le discours théâtral est l'ensemble des éléments du dialogue que les acteurs sur scène doivent prononcer. Les didascalies constituent, quant à elles, les informations et orientations du dramaturge pour la réalisation de son œuvre. Ce sont les indications scéniques sur le décor, le costume, le jeu de l'acteur, la pantomime ou la gestuelle élaborées à l'adresse du metteur en scène qui s'en saisit pour une écriture scénique de la pièce.

En dépit de leurs formes ou des procédés de composition qui apparaissent comme des ruptures dans le théâtre togolais et béninois, certaines pièces de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya se lisent comme des pièces classiques avec leur structuration en actes et en scènes ou en tableaux et la construction de l'action selon le schéma d'intrigue traditionnel : exposition, nœud, dénouement. Dans l'exposition encore appelée protase, le dramaturge donne des informations concernant la situation, l'action, les différents protagonistes et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Le nœud dramatique est le procédé qui bloque les fils de l'intrigue, provoquant un conflit entre le désir du sujet-actant et l'objet-actant ; c'est l'ensemble des conflits qui bloquent l'action et poussent la tension dramatique au paroxysme. Le dénouement se situe à la fin de la pièce, juste

[566] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions BELIN, 1996, p. 185.

après la péripétie et le point culminant, au moment où les contradictions sont résolues et les fils de l'intrigue dénoués.

Ainsi, *On joue la comédie* d'Agbota Zinsou présente un découpage scénique traditionnel en quatre actes précédés d'un long prologue qui remplit, comme dans le théâtre antique grec, la fonction d'exposition de la pièce. De même, l'action du *Club* est subdivisée en treize tableaux et est introduite par un prologue qui présente les divers protagonistes du drame et plante le décor de l'action, malgré sa forme de conte dramatisé.

Structurée en douze tableaux, *La tortue qui chante*, est également précédée d'un prologue dans lequel le conteur présente la situation, les personnages et le cadre de l'action. Sans prologue, *La femme du blanchisseur* se compose de sept tableaux tandis que *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, qui s'ouvre par un prologue, dont la fonction est la présentation des personnages principaux, est structurée en trois tableaux. Toutes les autres pièces de contes théâtralisés : *Le Prince de Wouya*, *Yévi et le dépouillement des fesses*, *Yévi et la Princesse, La Femme Inconnue* présentent la même structuration en tableaux.

Toutes ces pièces comportent des éléments de didascalies qui déterminent les conditions de la mise en scène en informant sur le décor, sur l'attitude et le costume des personnages, sur la pantomime, sur les signes sonores et visuels qui accompagnent le spectacle.

En outre, elles respectent, d'un certain point de vue, le schéma d'intrigue de toute pièce classique. Dans *On joue la comédie*, par exemple, pratiquement tout le prologue est consacré à l'exposition. Les divers protagonistes de la pièce, la fable, le décor ainsi que le sujet de la pièce y sont présentés. La pièce se noue essentiellement dans l'acte II et III où, après avoir séquestré des policiers blancs et délivré les prisonniers noirs des geôles, Chaka le messie est arrêté. On assiste alors à une montée de la tension psychologique et dramatique qui conduit à

l'emprisonnement et à la condamnation à mort de Chaka. Le dénouement intervient dans l'acte IV avec le coup de théâtre qui change le cours de l'intrigue et sauve le condamné à mort du gibet. La tension psychologique et dramatique chute, la pièce s'achève par des commentaires entre Chaka et un spectateur.

Chez José Pliya, seules trois pièces sont construites selon une structuration plus ou moins classique. La première pièce est *Konda le Roquet* qui, en dépit de sa structure interne très complexe, est subdivisée en un acte et cinq scènes. Elle s'ouvre sur la voix de l'Annoncier construit sur le modèle du prologue dans le théâtre antique grec, même si celui-ci ne remplit pas exactement la même fonction que son modèle grec. La seconde pièce, *Monsieur, Blanchette et le Loup*, est fragmentée en treize scènes, sans actes. La troisième, *La Sœur de Zarathoustra*, comporte deux grandes parties structurées chacune en six et neuf scènes, introduites par des prologues. L'ensemble de la pièce se clôt par un épilogue.

Si la plupart des œuvres du dramaturge béninois sont dépourvues de didascalies, certaines comportent tout de même d'abondantes indications scéniques, à l'instar des pièces du théâtre du Nouveau Théâtre. C'est par exemple le cas de la trilogie *Nègrerrances* dont les pièces sont riches en didascalies qui intègrent ainsi des éléments de la mise en scène au texte.

On le sait, le discours théâtral est un élément primordial de tout texte de théâtre. Mais, il est, à son tour, tributaire du personnage qui est l'énonciateur principal[567]. Même si elle est parfois réduite à sa plus simple expression dans le théâtre contemporain, la notion de personnage subsiste parce que la pièce de théâtre présente, avant tout, des personnages en action, figurés par des acteurs qui agissent devant un public/spectateur. Ceux-ci évoluent dans un espace-temps scénique qui renvoie lui-même à un espace-temps dramatique. Ainsi, même si

[567] Le personnage est l'énonciateur direct du discours théâtral mais en réalité il sert de médiateur à l'auteur qui en est l'émetteur. Le texte de théâtre se caractérise par sa double énonciation : d'abord, il a deux émetteurs, l'auteur de la pièce et le comédien qui incarne le personnage. Ensuite, deux récepteurs : le protagoniste du comédien qui lui donne la réplique sur la scène et le public spectateur qui écoute en témoin passif ou actif.

ces catégories sont parfois subverties, déconstruites, elles apparaissent comme des traits immuables de toute dramaturgie. Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya n'échappent pas à ces conventions et considérations théoriques, leurs pièces, s'inscrivant, par certains aspects, dans la continuité de cette tradition dramaturgique.

2. La permanence des catégories dramatiques : personnages symboliques, à épaisseur psychologique et notion de référentialité

Les pièces des deux auteurs mettent en scène des personnages ordinaires. Tandis que Sénouvo Agbota Zinsou crée des personnages à portée symbolique portant des noms significatifs, José Pliya expose des personnages thématiques ou à épaisseur psychologique.

La plupart des personnages créés par Agbota Zinsou représentent des types sociaux ou expriment une sagesse africaine. Ainsi, la satire sociopolitique véhiculée par la plupart de ses pièces s'infiltre dans le nom des personnages. Sélom Komlan Gbanou parle à ce propos d'« *écriture dans l'écriture* »[568], d'une écriture au second degré, parce que les noms des personnages, généralement en langue *éwé* ou *mina*, sont porteurs de messages. On retrouve, par exemple, dans la pièce *Le Club*, dont l'action est centrée sur les trafics d'influence, de drogue et la corruption, le personnage de Gabléamé, dont le nom en *mina* signifie littéralement « l'argent trompe les gens » ou « l'argent est mauvais conseiller ». Ce personnage thématique porte à lui seul le sujet de la pièce. Ce nom symbolique révèle en effet l'action de la pièce puisque cet « argent trompeur » constitue la motivation première de l'existence du Club des Nobles Sculpteurs, dont les membres sont réunis par le double objectif d'enrichissement rapide et illicite, de puissance sociale et politique. C'est cet argent qui pousse Akpéné,

[568] Sélom Komlan Gbanou, *Un théâtre au confluent des genres L'écriture dramatique de Sénouvo Agbota Zinsou*, Op. cit., p. 215.

(dont le nom signifie Merci ou grâce soit rendue, sous-entendu, à Dieu), l'héroïne de la pièce, influencée par son amie Afiwa, à intégrer le Club ; ce qui entraîne sa déchéance.

La table onomastique de *La tortue qui chante* est également très significative du fait qu'elle porte une forte charge psychologique, des valeurs sociales et autorise une interprétation entre la signification des noms et les idées-forces du texte. Chaque personnage est donc porteur d'un thème. C'est l'exemple de Podogan[569], qui signifie « Gros ventre » ou l'homme au gros ventre. Le nom Podogan connote l'idée de gloutonnerie, véhicule le thème de l'avidité et stigmatise, par-là, les ambitions politiques aveugles du beau-père d'Agbo-Kpanzo. Le nom de Nyomadu[570] qui signifie littéralement en français : « Si c'est bon je mange », désigne donc une femme qui choisit le meilleur contre le pire et traduit le thème de la femme qui déserte le foyer dès que son époux se trouve en difficulté. Il est représenté, dans la pièce, par la légèreté avec laquelle l'épouse d'Agbo-Kpanzo quitte son mari revenu bredouille de la chasse politique. Enfin, le nom Agbo-Kpanzo[571]signifie « le bélier ou le buffle qui porte des cornes ». Il symbolise la force de caractère et la détermination grâce auxquelles le gendre de Podogan triomphe des pièges de son beau-père aspirant au poste de Premier Conseiller du Roi comme lui.

Dans *Le Prince de Wouya*, le désordre et le chaos, qui règnent dans le royaume, sont symbolisés par le nom même de cet espace dramatique qui fonctionne comme un « *nom-récit* »[572]. En effet, le nom Wouya procède d'une onomatopée en langue *éwé* « *wouya wouya* » et exprime le désordre. Mais il procède également du proverbe de cette même langue, « *Guin wouya me tu xo ne adaba o* », qui signifie littéralement : « Une barbe longue ne peut conter les

[569] On peut décomposer le nom Podogan comme suit : *Podo*= ventre ; *gan*= gros
[570] Nyomadu se décompose comme suit : *Nyo* = bon, *ma*= je vais, *du* = manger.
[571] Le nom Agbo-Kpanzo est construit comme suit : *Agbo* qui désigne le buffle ou le bélier et *Kpanzo* qui signifie « porter des cornes ».
[572] Sélom Gbanou, *Un théâtre au confluent des genres*, op. cit. p. 234.

faits passés au cil » et traduit l'opposition entre le cil et la barbe. Le cil est une partie innée du corps humain, donc l'aîné, alors que la barbe se présente comme un artifice qui pousse bien après, à l'âge adulte. Selon Sélom Gbanou, l'expression *Guin wouya* traduit un complexe de supériorité, une soif de pouvoir que « *la barbe affiche en envahissant tout le visage* »[573] contrairement au cil moins abondant.

Tout comme le nom du royaume, celui de l'officier supérieur de la garde royale est aussi emblématique. Son rôle découle en effet de son nom : Galokpo[574] qui signifie « grosse barre de fer « ou « lourde barre de fer ». Il figure le bras armé du pouvoir chargé des actes de répression du peuple pour maintenir le pouvoir dictatorial et sanguinaire du Roi. Premier Conseiller du Roi, Galokpo veille, avec le concours de l'armée, à sa sécurité, surveille le peuple et traque les opposants.

A l'instar d'Agbota Zinsou, José Pliya crée aussi des personnages thématiques ou à épaisseur psychologique. Dans sa pièce *Le Complexe de Thénardier*, le nom de la petite servante Vido est un diminutif du vocable *Vidomingon*, un composé sémantique en langue *fon*[575] signifiant « enfant placé sous tutelle d'autrui ». Ce phénomène, fréquent dans la société béninoise, touche surtout les petites filles qui sont souvent victimes de toutes sortes de sévices. Ce nom véhicule l'idée de servitude enfantine et porte aussi toute la charge psychologique et dramatique de la souffrance de ces enfants placés. Il fait de Vido un personnage thématique, puisque la pièce est un drame construit autour de la servitude enfantine.

Sans être un personnage thématique, Elisabeth, sœur du philosophe Friedrich Nietzsche, est l'héroïne dont la pièce, *La Sœur de Zarathoustra,* présente la destinée et dresse le portrait moral. Elle apparaît comme une femme

[573] Sélom Komlan Gbanou, op. cit., p. 234.
[574] Le nom Galokpo peut être décomposé comme suit : Ga = fer ou barre de fer ; lokpo= lourde, grosse.
[575] Langue parlée par les populations du Centre et du Sud-Bénin.

dévorée de passion amoureuse pour son frère, passion dont les conséquences sur elle-même, son frère, leur entourage et sur l'histoire de l'humanité sont désastreuses. Elisabeth est une femme dotée d'une grande force de caractère : elle est courageuse, audacieuse et intrépide. Grâce à ce caractère, elle soutient son époux, Bernard Förster, dans son projet de fondation d'une colonie allemande en Amérique latine. C'est en fait elle qui dirige cette colonie avec autorité avant d'abandonner les colons à leur sort, à la mort de son mari et à l'annonce de la maladie de son frère, pour rentrer précipitamment en Allemagne.

Par ailleurs, José Pliya peint des personnages monstrueux habités par une double polarité. Il suffit d'un conflit pour mettre en lumière la face hideuse et cachée de ces archétypes. Ainsi, dans *Une famille ordinaire*, Julius, handicapé physique, jugé incapable par son père qui voit en lui un fils raté « *faible, pusillanime, paresseux et peu intelligent* »[576], se porte volontaire, contre toute attente, pour prendre part à la guerre. Devenu soldat, il bascule dans l'extrême violence et participe à l'extermination de populations innocentes et s'illustre négativement dans le massacre des enfants, au point d'acquérir le triste sobriquet de « finisseur de gosses ». Sa difformité physique s'accompagne ainsi d'une laideur morale qui se retrouve chez la plupart des personnages de cette pièce, notamment chez Oscar, son père, Elga sa mère et Dörra, son épouse. La Mère, dans *Le Complexe de Thénardier*, collaboratrice des génocidaires, n'est pas moins un monstre en puissance. En effet, après avoir sauvée Vido, sa petite servante du génocide, elle est prête à la livrer à ses persécuteurs et bourreaux, faisant tomber ainsi le masque de générosité qu'elle portait jusque-là, pour montrer sa vraie face, sa vraie personnalité. Vido, de son côté, est peinte sous les traits d'une jeune femme hypocrite, cachottière, sournoise et obséquieuse.

Ces types de personnages symboliques, thématiques ou à épaisseur psychologique évoluent, pour la plupart, dans des espaces-temps dramatiques

[576] José Pliya, *Une famille ordinaire*, p. 44.

qui renvoient à des référents réels. *On joue la comédie* de Sénouvo Agbota Zinsou se déroule ainsi dans un cadre multiple, qui renvoie à des référents réels, notamment l'Afrique du Sud, le Mozambique, l'Amérique, tous les pays où les Noirs subissent le joug de l'injustice et de la domination. Faut-il le rappeler ? Au moment de la parution de cette pièce en 1972, l'apartheid, son principal sujet, sévissait encore en Afrique du Sud.

Même si le cadre n'est pas clairement défini dans *Le Club*, les nationalités des membres du club mafieux (togolaise, béninoise, ivoirienne, ghanéenne, etc.) se réfèrent à des cadres réels et étendent l'espace dramatique à l'échelle du continent africain.

En comparaison avec ces pièces, *Une famille ordinaire* et *La sœur de Zarathoustra* de José Pliya campent leurs personnages dans des espaces réels, l'Allemagne et/ou le Paraguay, avec des précisions sur les époques de déroulement de l'histoire. La première pièce présente l'histoire d'une famille allemande, les Abraham, qui évolue dans l'univers étriqué et confiné d'un appartement de Hambourg pendant la Seconde Guerre Mondiale. La scène commence à Hambourg, en septembre 1939 et s'achève dans la nuit du 7 au 8 mai 1945, dans la même ville. En revanche, dans la seconde pièce, l'histoire se déroule dans un espace multiple, éclaté et les faits ont lieu à la fois dans les colonies, au Paraguay entre 1886 et 1890 et en Allemagne entre 1890 et 1900.

Dans *Mon petit Poucet*, c'est l'évocation de l'enfant-soldat, qui inscrit l'œuvre dans une certaine référentialité puisque cette expression renvoie *« à un référent concret (personnages ayant effectivement existé ou donnant l'impression de sortir de la réalité contemporaine) »*[577]. Le référent dont il s'agit, nous semble-t-il, est la situation de certains enfants du Rwanda, de la Somalie, du Congo… qui, sans qu'ils y comprennent grand-chose, sont

[577] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, p. 70.

mobilisés ou enrôlés pour participer à des conflits armés dont ils ignorent complètement les mobiles et les enjeux.

Il apparaît ainsi, dans les drames des deux auteurs, des personnages thématiques, porteurs de symboles ou ayant une épaisseur psychologique et évoluant dans des espaces-temps qui renvoient à des référents réels, ainsi que des personnages historiques devenus des mythes littéraires.

3. Les personnages historiques et mythes littéraires

Un mythe littéraire renvoie à un personnage ou à une histoire qui revient, de façon récurrente dans les œuvres de différents auteurs et ce, à travers le temps.

Sénouvo Agbota Zinsou ressuscite, dans sa pièce *On joue la Comédie*, le personnage historique de Chaka à qui il confie la mission messianique de libérer les Noirs sud-africains du joug de l'apartheid. Chaka est un mythe littéraire exploité par de nombreux écrivains négro-africains francophones, qu'ils soient romanciers ou dramaturges. On peut dire avec Guy Ossito Midiohouan qu'il est « *le héros de l'histoire précoloniale qui a inspiré le plus grand nombre de dramaturges après les indépendances* »[578] africaines de 1960. Plusieurs créations dramatiques mettent en scène ce personnage historique dont le poème dramatique *Chaka* de Léopold Sédar Senghor (1956), *La mort de Chaka* de Seydou Badian (1962), *Amazoulou* de Condetto Nenekhaly-Camara (1970), *Chaka* de Djibril Tamsir Niane (1971), *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Ka (1972), et Le *Zulu* de Tchicaya U Tam'si (1977).

La récurrence de ce personnage dans les fictions romanesques et dramatiques négro-africaines francophones après les indépendances traduit une certaine fascination du passé. Cette fascination du passé, qui pousse à l'exhumation des héros nationaux, peut s'expliquer par le désir de former une

[578] Guy Ossito Midiohouan, « Le théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », in *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 31, 1983, pp. 54-78.

conscience nationale et de fédérer les peuples autour de valeurs qui fondent leurs origines. Dans sa préface à *Continent-Afrique*[579] de Nenekhaly-Camara, Mario de Andrade écrit à ce propos:

> *Dans la lutte qu'ils mènent pour bâtir leur propre avenir, les peuples africains ont besoin de se reconnaître dans leurs héros du passé. Ceux-là mêmes qui, ayant résisté avec les moyens limités de leur temps à la conquête coloniale, sont considérés par les générations modernes comme les phares de l'espérance. Espérance de triompher de la domination impérialiste. La reine Nzinga Mbandi Ngola, l'almany Samory Touré, l'émir Abdelkader, **Chaka**, entre autres, proclamèrent le grand djidhah que nous accomplissons aujourd'hui. Voilà pourquoi le théâtre épique vient à son heure*[580].

Le choix de ce personnage de l'histoire de l'Afrique par Agbota Zinsou traduit la volonté de l'auteur de situer son œuvre dans son contexte historique en empruntant à l'Afrique du Sud, cadre de l'action, son propre héros.

De même, José Pliya, met en scène des personnages ayant réellement existé dans l'histoire de l'humanité, notamment le philosophe Nietzsche et sa sœur Elisabeth dont il transpose l'histoire au théâtre. *La Sœur de Zarathoustra* tisse par-là des liens avec *Le Visiteur*[581] du dramaturge français Eric-Emmanuel Schmitt qui met en scène, dans sa pièce, le philosophe Sigmund Freud ou encore *Mon Kant*[582] où Stéphane Idwig fait du héros de sa pièce le philosophe Emmanuel Kant. Même si dans le drame de José Pliya, Nietzsche n'est pas le personnage principal mais sa sœur, même s'il n'a qu'une présence furtive, c'est de lui qu'il s'agit constamment.

---

[579] Condetto Nenekhaly-Camara, *Continent-Afrique* suivi de *Amazoulou*, Paris, Editions P.J. Oswald, 1970.
[580] Cité par Guy Ossito Midiohouan, in op cit.
[581] Eric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Paris, Actes Sud-papiers, 1993. Cette pièce met en scène Sigmund Freud, qui reçoit, une nuit, quelques semaines après L'Anschluss, alors que les soldats allemands défilaient dans Vienne, la visite d'un dandy qui prétend être Dieu. Le psychanalyste est placé dans un débat intérieur sur la foi et l'existence de Dieu. Cette pièce est une théodicée, un essai de justifier l'existence du mal malgré l'existence de Dieu.
[582] Stéphane Idwig, *Mon Kant*, Paris, Editions Baudelaire, 2008. Cette pièce présente le destin tragique d'un Homme, Mon Kant, qui voulait connaître le savoir, chercher au milieu de l'océan, « l'île de la vérité » chère au philosophe Emmanuel Kant. Cette pièce est une interrogation existentielle et métaphysique qui tourne en dérision la philosophie de Kant.

En outre, le dramaturge béninois puise dans la réalité pour construire les fables de certaines de ses pièces en faisant un véritable travail de documentation. C'est ainsi qu'il s'inspire de la Sconde Guerre Mondiale et des génocides juif et rwandais, des mœurs cannibales des Indiens Guayakis pour construire les trames dramatiques du *Complexe de Thénardier*, d'*Une famille ordinaire* et de *Cannibales*.

Ce choix de ressusciter et de mettre en scène des personnages ayant existé dans l'histoire réelle de l'Afrique ou du monde, opéré par Agbota Zinsou et José Pliya, inscrit sans doute la pièce du premier dans la tendance du théâtre historique de réhabilitation des héros nationaux de l'Afrique indépendante et permet à celles du second d'entretenir un lien ténu avec le passé ou le réel du monde. Ce même lien avec le passé transparaît également dans l'exploitation de techniques de créations dramatiques déjà employées par des auteurs occidentaux.

4. La permanence des procédés dramaturgiques

Certes, les procédés de la distanciation, du théâtre dans le théâtre, de la mise en abyme de fables dramatiques, de l'intertextualité apparaissent comme des ruptures dans le théâtre béninois et togolais, mais dans le même temps, ils se présentent comme des marques de continuité de certaines traditions dramatiques occidentales déjà exposées dans le chapitre consacré aux aspects esthétiques de la rupture. Ici, nous essayerons juste de montrer en quoi ces procédés constituent des traits de permanence dramaturgique.

Comme déjà évoqué plus haut, la distanciation est une technique initiée par le théâtre épique de Bertolt Brecht et reprise par plusieurs néo-dramaturges occidentaux bien avant nos deux dramaturges qui l'ont découverte au cours de leur formation académique. Il en est de même des procédés de la mise en abyme, du théâtre dans le théâtre et de l'intertextualité.

A titre illustratif, on peut rappeler que le procédé du théâtre dans le théâtre employé par José Pliya s'inscrit dans la tradition théâtrale d'Eugène Ionesco qui s'en est servi dans le même contexte et avec les mêmes types de personnages dans sa pièce *L'Impromptu de l'Alma*. Mais bien avant Ionesco, l'écrivain italien Luigi Pirandello avait déjà créé le même type de théâtre dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*, centrée sur la liberté et l'indépendance du personnage, capable de s'émanciper de la tutelle de son créateur, suivant le même procédé du théâtre dans le théâtre.

José Pliya lui-même semble bien conscient qu'il ne fait pas œuvre d'originalité puisqu'au début de *Concours de circonstances,* il place son œuvre sous l'autorité de Pirandello en le citant en épigraphe. Il construit en effet sa pièce sur le même sujet de l'indépendance des personnages en utilisant le même procédé qui consiste à animer des personnages fictionnels et à les faire agir. La reprise de cette technique par le dramaturge béninois se présente comme une forme d'intertextualité dont la fonction première est de perpétuer la mémoire de la littérature, d'inscrire l'écrivain dans une sorte de continuité des œuvres de ses prédécesseurs ou contemporains puisque la pratique intertextuelle consiste entre autres à reprendre des textes et/ou procédés de création antérieurs.

Dans les œuvres d'Agbota Zinsou et de José Pliya, au même moment où l'intertextualité fonctionne comme une rupture, elle place les deux dramaturges dans la continuité de la littérature antérieure et crée une forme de dialogisme entre leurs œuvres et celles d'auteurs antérieurs ou contemporains, entre elles et des textes appartenant au fonds culturel et mythique de l'humanité.

Si les créations dramatiques des deux auteurs présentent des traits convergents en ce qui concerne la rémanence ou la permanence de catégories et procédés dramaturgiques, elles présentent aussi des particularités.

II. Les singularités de la continuité esthétique chez Agbota Zinsou et José Pliya

La singularité prend l'aspect d'interférences linguistiques dans l'ensemble des créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou tandis qu'elle se manifeste, chez José Pliya, par les marques de l'africanité.

1. Les interférences linguistiques chez Agbota Zinsou

Les interférences linguistiques peuvent se définir comme les influences mutuelles que des langues en contact exercent les unes sur les autres. Ces interférences peuvent se présenter sous la forme de nouvelles formulations syntaxiques ou d'emprunts lexicaux concrétisés par la création de nouveaux lexèmes, l'apparition de nouvelles tournures phrastiques ou la traduction littérale d'expressions idiomatiques.

Les interférences linguistiques sont récurrentes dans les œuvres littéraires africaines et s'expliquent par la situation de bilinguisme dans laquelle se trouve l'écrivain africain dont la création s'intègre dans un contexte social où évoluent et coexistent une pluralité de langues, notamment les langues locales africaines et une langue officielle, héritée de la colonisation. Les écrivains africains francophones, qui ont hérité du français comme langue officielle, savent que cette langue ne peut traduire toutes les subtilités des cultures africaines. C'est pourquoi, ils l'enrichissent et la colorent en empruntant aux langues locales le lexique, les images et les structures syntaxiques dont ils ressentent le besoin.

Dans la dramaturgie africaine, les interférences linguistiques remontent, au théâtre de William Ponty. Mais, à l'époque, elles étaient, d'une part, l'expression de l'originalité des peuples africains et, d'autre part, caractéristiques du niveau d'instruction assez faible des élèves de cette école.

Les interférences dans les œuvres des tout premiers écrivains négro-africains francophones restent cependant assez rares car, on s'en souvient, les

premières œuvres littéraires des Africains, nées du mimétisme occidental et dans le contexte colonial, étaient caractérisées, entre autres, par la correction de la langue d'écriture. Comme le souligne Amadou Bissiri de l'Université de Ouagadougou, « *les auteurs africains écrivaient avec, si l'on peut dire, la peur au ventre, s'efforçant d'écrire le plus correctement possible la langue de Molière, imitant quelquefois les « grands » de la littérature française.* »[583]

L'apparition véritable des interférences linguistiques dans les œuvres littéraires en Afrique francophone date de 1968, l'année où paraît le roman *Les soleils des indépendances* de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma qui fait figure de précurseur dans le domaine, en intégrant sa langue maternelle, le *malinké*, dans le discours littéraire produit en français.

De son côté, le dramaturge congolais Sony Labou Tansi explore, dès les années 1970, à la suite d'une époque de revendication et de rejet du mimétisme culturel, les ressources du langage et propose une dramaturgie subversive qui bouleverse les structures de la langue française à travers des créations lexicales et syntaxiques inspirées de sa langue maternelle, le *kikongo*. Les auteurs comme Kourouma et Labou Tansi, précise Canut Cécile,

> *exploitent toutes les formes et modalités langagières de leur pays par l'insertion de monèmes ou groupes de monèmes des langues africaines, la traduction d'expressions typiques, la reproduction ou le calque de certaines formes langagières conventionnelles comme le proverbe.*[584]

Au cours de la même période, le dramaturge togolais Sénouvo Agbota Zinsou, s'engage dans la voie de la rupture d'avec l'orthodoxie de la langue française en intégrant dans ses pièces des formes langagières tirées du *mina* ou de l'*éwé*, langues locales communes au Ghana, au Togo et au Bénin.

---

[583] Amadou Bissiri, « Le ″français populaire″ dans le champ artistique francophone », *Cahiers d'études africaines*, [Online], 163-164/ 2001, en ligne depuis le 7 avril 2004 sur le site URL : http://etudesafricaines.revues.org/120, consulté le 24 avril 2014 à 20 heures 45.

[584] Canut Cécile, « Interférences linguistiques et substrat dans l'œuvre littéraire africaine : l'exemple de Massa Makan Diabaté », Université de Paris III, p. 266.

On découvre ainsi dans ses pièces, *On joue la comédie*, *La tortue qui chante*, *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, etc. un vaste réseau d'interférences qui se traduisent par des proverbes de couleur locale comme par exemple, « *Laver quelqu'un avec l'eau du crabe mort* »[585] qui exprime l'idée de duperie tandis que « *La vipère dit que les enfants ne connaissent par la mort* »[586] sonne comme un avertissement à Yévi qui ignore le danger encouru en acceptant le collier de l'esclavage offert par les monstres.

Plusieurs autres proverbes ou aphorismes émaillent le discours des personnages comme : « *Le sage dit : chacun s'en va avec son ventre* » ; « *Quand la poule aura des dents* » ; « *Si tu as déjà été mordu par le serpent, tu te méfieras du vers de terre* » « L*a langue dit : si je n'étais pas habile, je ne pourrais pas vivre au milieu de gens violents* » ; « *J'ai à dire que chez nous avant de sacrifier la poule on lui donne à boire* » ;[587] « *Le malheur ne provoque pas l'homme, c'est l'homme qui provoque le malheur* » ; « *Qui tend le piège du mensonge y tombera lui-même* »[588]. Ces proverbes et aphorismes, véhicules de la pensée et de la sagesse africaines, permettent au dramaturge de traduire en français le code du discours oral *éwé*/mina qui évolue, comme la plupart des langues de l'aire culturelle *adja-tado*, en images ou en maximes.

De même, Agbota Zinsou fait des traductions littérales d'expressions propres à sa langue maternelle comme le montre la réplique suivante du personnage de Chaka :

> ***CHAKA** : Bon ! Savez-vous à quoi vont nous servir ces deux **cochons gras**-là ? […] Messieurs **les cochons gras** – excusez-moi de vous appeler ainsi, c'est parce que **en mina "gendarme"** se dit quelquefois "**handami**" et que ce même mot signifie **cochon gras**, donc messieurs **les cochons gras**, votre affaire est réglée.*
>
> (*On joue la comédie,* Acte premier, p.48.)

[585] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, p.51.
[586] Sénouvo Agbota Zinsou, *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, p. 123.
[587] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, pp. 19, 40, 55, 92.
[588] Sénouvo Agbota Zinsou, *La tortue qui chante*, pp. 15-16.

L'expression « *Handami* (Cochon gras) » produit non seulement un effet comique mais renvoie aussi, implicitement, au sort réservé aux deux policiers prisonniers et rélève l'intention cannibalesque de Chaka et ses disciplines.

Les interférences linguistiques prennent, par ailleurs, l'aspect d'emprunts d'expressions idiomatiques du *mina* et transposées telles quelles dans les pièces. Nous pouvons ainsi relever des devises comme « *E la va tiwó* » sur la première de couverture de *La tortue qui chante*, qui signifie approximativement « Ils, (sous-entendu mes ennemis) en seront fatigués ».

Apparaissent également des onomatopées comme « *Djan ! Djan ! Djan ! Evia ! Evia ! Evia* !... »[589] « *Quand nous entendre bruit canon-là, nous trembler* ***kiti-kiti*** *! Quand nous boire un peu eau-de-feu là Nous contents jusqu'à mourir* ***gbloyo-gbloyo*** », « ***Houmbli*** et ***blom*** »[590].

L'écriture théâtrale de Sénouvo Agbota Zinsou, on le voit, est caractérisée par l'intrusion de signes lexicaux exprimant des réalités togolaises et africaines. Ces interférences linguistiques enracinent ses pièces dans la tradition africaine en général et dans l'aire culturelle *adja-tado* en particulier, avec une visée de promotion comme l'indique d'ailleurs Malika Dahou :

> *Le nombre d'emprunts (langagiers) fort élevé constaté chez certains écrivains relève d'une idéologie de récupération ou de promotion des langues africaines. Des relents de revendication identitaire n'en sont pas absents.* [591]

Ces emprunts constituent l'une des caractéristiques identitaires du théâtre d'Agbota Zinsou et semblent le rapprocher, d'un certain point de vue, de José Pliya dont les pièces portent quelques empreintes d'africanité en dépit de sa volonté affichée de s'en détacher.

[589] Sénouvo Agbota Zinsou, op. cit., p. 111.
[590] Sénouvo Agbota Zinsou, *On joue la comédie*, pp. 20 et 49.
[591] Malika Dahou, (Université de Mostaganem Algérie), « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières » in *Les Cahiers du GRELCEF*, www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm n°4 *La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones*, mai 2013, p.80, consulté le 25 novembre 2013 à 15 heures 09.

2. L'africanité comme rémanence dans les drames de José Pliya

On le sait à présent, l'œuvre théâtrale de José Pliya s'inscrit dans la tendance du théâtre de l'altérité et de l'universel avec, comme caractéristique essentielle, l'absence de marques identitaires. Or, l'écrivain est l'émanation d'une société, d'une culture et, de ce fait même, quel que soit son lieu de résidence, sa création littéraire, consciemment ou inconsciemment, en porte indubitablement les empreintes ou les réminiscences. Le dramaturge béninois n'échappe nullement à ces considérations sociologiques de l'œuvre littéraire. Une lecture plus attentive de ses pièces révèle en effet que, même s'il se réclame du théâtre de l'altérité et de l'universel, il laisse affleurer dans ses œuvres des réminiscences liées à l'identité africaine. Jean-Michel Ribes, en montant *Le Complexe de Thénardier*, estime à juste titre que le dramaturge est pétri des traditions du Bénin :

> *Ce que je trouve étonnant chez José Pliya, c'est qu'il est pétri des traditions du Bénin, sa pièce en regorge. Il est très enraciné dans sa terre d'origine. On pourrait même dire qu'il est presque traversé par ses origines, mais il est en même temps très occidental.*[592]

Malgré son occidentalisation, José Pliya fait donc ressurgir l'Afrique dans ses pièces au moment où l'on s'y attend le moins. Les marques de l'africanité et d'une identité repérable jaillissent, au détour d'une page, au détour d'une ligne. C'est par exemple, ce clin d'œil dans *Mon petit poucet* aux enfants-soldats, fléau qui détruit l'Afrique contemporaine, ou encore à la polygamie et à la condition de la femme africaine qu'il dénonce dans *Quêtes*, par le biais du personnage de La Maîtresse :

> ***LA MAITRESSE** : Il existe paraît-il un continent oublié. Depuis des siècles, les femmes y subissent un sort : la polygamie. C'est*

[592] *Africultures* n°54, janvier-mars 2003, p.45.

> *un joug, un opprobre, une violence conjugale et elles n'ont pas le choix. Plusieurs générations de femmes à quatre pattes et qui acceptent sur leur dos la peau d'une autre, l'odeur d'une autre. Sans broncher. Sans rouspéter avec pour seules défenses les armes occultes et le ressentiment. Condamnées, elles étaient condamnées. Mais on raconte qu'elles se sont libérées. Elles ont pris le pouvoir, elles dominent le système et, subversives, pulvérisent la tradition. Pas de rébellion, pas de révolution comme le feraient des vierges écervelées en brûlant tout sur leur passage. Non, elles ont besoin des hommes et se sont donné les moyens pour les avoir. Pour commencer, elles s'affranchissent de tous sentiments excessifs : tendresse et amour. Ensuite, elles deviennent polygames, par choix, délibérément, en toute conscience.*
>
> (*Quêtes*, p.49)

A travers cette tirade, José Pliya dépeint le triste tableau de la condition de la femme africaine, mais il met aussi l'accent sur le combat des femmes pour se libérer du joug masculin, améliorer leurs conditions de vie, leur statut dans la société et renverser la situation à leur avantage. L'expression « continent oublié » fait en effet référence à l'Afrique, continent malade dans tous les sens du mot. L'évocation directe de la polygamie, régime matrimonial propre aux Africains, illustre également la référentialité du discours du dramaturge.

C'est la même intention de dénonciation qui sous-tend l'évocation

> *d'un pays-chaos dévasté par la famine où il n'y avait plus rien à manger, rien pour les enfants, des campagnes en feu, des campagnes en flammes livrées aux pilleurs de ventre, aux violeurs de gosses, des cités en ruine, des cités millénaires où jadis passaient les dromadaires…, des enfants-soldats, villes-carcasses, des villages-poubelles, des hameaux-décharges...*
>
> (*Mon petit Poucet*, pp. 37-38)

Ces cités en ruine, villes-carcasses, villages-poubelles rappellent étrangement certains pays africains comme la République démocratique du Congo, le Soudan du Sud, théâtres de conflits armés avec leurs corollaires que sont la famine, le viol, etc.

Dans *Le Complexe de Thénardier*, José Pliya fait des allusions aux « mille collines » qui renvoient à la Radio des Mille Collines au Rwanda qui a joué un rôle déterminant dans le génocide rwandais en 1994. C'est une façon pour le dramaturge de faire comprendre que, même s'il s'intéresse à la Seconde Guerre Mondiale et à l'holocauste juif qui l'a accompagnée, il porte également un intérêt aux horreurs analogues commises au Rwanda il y a deux décennies. Il n'oublie pas l'Afrique et les démons qui la hantent.

En dehors des références aux maux dont souffre l'Afrique, l'auteur présente dans certaines pièces comme *La Sœur de Zarathoustra* une vision idyllique et de carte postale du continent, dans des envolées lyriques :

> *L'Afrique, c'est l'ailleurs intégral, la beauté telle qu'elle n'existe plus, la beauté primitive. Tout n'y est que racines, ensemencement, Limon, roulis, profusion. La nature y est en son territoire, irradiante, gigantesque ; les bêtes y dansent en vague déferlantes et il faut avoir vu une fois dans sa vie une tribu de girafes boire à l'unisson aux lèvres du marigot, pour comprendre la grâce.* […] *C'est le Walhalla qui attend ses dieux … ou sa reine.*
>
> (*La Sœur de Zarathoustra*, pp-18-19.)

Même si José Pliya tente de créer des œuvres plus ou moins extraverties et, en dépit de son statut « d'enfant de la postcolonie », il porte en lui la mémoire du colonisé qui se manifeste à travers les pages où il évoque la colonisation. Le Paraguay, dans *La Sœur de Zarathoustra*, prend ainsi la dimension d'un pays mythique et figure en réalité tous les peuples asservis.

Le parcours du personnage principal Nicolas dans *Nègrerrances* ressemble à celui d'un impétrant qui doit affronter, comme dans les rituels initiatiques, des épreuves avant de rencontrer le « mage » censé le guider sur le chemin de la connaissance de soi, la connaissance spirituelle.

Dans la pièce *Le masque de Sika*, les marques d'africanité se font encore plus évidentes. En dépit du fait que le cadre d'action de la pièce, « 20 rue du Presbytère », ne la situe nulle part sur le continent africain, en dépit des noms des personnages qui semblent l'éloigner davantage de l'Afrique, les réminiscences présentes dans l'œuvre, avec des noms aux consonances béninoise et togolaise tels que Sika, Fèmi, Djossou, Yamongbè et Viakinou, permettent de faire le lien avec le continent noir. La référence à l'Afrique noire est encore plus directe dans la description du masque présenté comme un masque yoruba du Sud Nigeria et figurant une jeune fille à peine sortie de la puberté, avec des traits harmonieux et des scarifications ethniques.

On se souvient qu'en Afrique en général et plus particulièrement au Nigeria, origine supposée du masque de Sika, ou au Bénin, le masque porte une forte charge symbolique avec un caractère à la fois ésotérique et exotérique. Dans les traditions africaines, il remplit plusieurs fonctions, notamment la fonction initiatique. Ici, dans la pièce de José Pliya, le masque de Sika joue précisément ce rôle en ce sens qu'il permet, à travers un rituel initiatique, de confronter les personnages à leur passé et de dévoiler les vieux démons qui y sont cachés. Ce voyage se fait à travers un rituel *vodoun* qui rappelle les rituels de guérison de la tradition Ki-yi du Cameroun, modernisés grâce au théâtre-rituel de Werewere-Liking et Marie-José Hourantier.

Le masque de Sika est-elle une tentative aboutie ou avortée de retour à l'africanité ou un simple jeu de réminiscences des racines africaines de l'auteur ? Toujours est-il que, dans cette pièce, celui-ci a recours à la tradition rituelle en utilisant la musique tribale, la transe et la danse *vodoun* sur le mode parodique, il est vrai, pour révéler les actes immondes des personnages et comme pour les laver de leurs souillures et les faire renaître à une nouvelle vie, ainsi que le fait le théâtre-rituel. José Pliya tente probablement, par ce biais, de faire un retour aux sources des traditions de ses origines africaines pour

imprimer à son théâtre une marque esthétique du même ordre. Mais c'est surtout d'une tentative de retour avorté qu'il s'agit puisque le rituel censé guérir les personnages de leur mal est une parodie et conduit à un échec, deux d'entre eux (Felipe et Pancracio) ayant pris la fuite au dénouement de la pièce, et le troisième (Prudencio), en proie au doute, ayant imploré sans succès Dieu de lui « *donner un signe* »[593].

Au total, notre parcours des œuvres de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya révèle un constat de convergences et de divergences entre les deux auteurs sur le plan de la continuité des traditions de création dramatique. L'étude des œuvres du corpus nous a en effet permis de noter qu'elles présentent un certain classicisme sur le plan formel et en respectent, d'un certain point de vue, le cadre général de composition dramatique. Les deux auteurs mettent en scène des personnages thématiques, symboliques ou à épaisseur psychologique évoluant dans des espaces-temps qui renvoient à des référents réels. Le Togolais se démarque toutefois de José Pliya par le vaste réseau d'interférences linguistiques déployé dans l'ensemble de ses créations. Le Béninois de son côté tisse, consciemment ou inconsciemment, un lien ténu avec son pays d'origine et le continent africain à travers les réminiscences identitaires qui surgissent dans ses pièces en dépit de son écriture extravertie.

Au vu des avantages et limites des ruptures initiées par les dramaturges togolais et béninois, quelles sont aujourd'hui les perspectives qui s'ouvrent à l'expression dramatique négro-africaine francophone ?

[593] José Pliya, *Le masque de Sika*, p. 53.

III. Les perspectives pour l'expression dramatique négro-africaine francophone

Ouvrir des perspectives pour l'expression dramatique négro-africaine revient à répondre à la question essentielle suivante : de quel type de théâtre les sociétés africaines d'aujourd'hui et de demain ont-elles besoin et quelle place y occupe le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya ?

1. Esthétiques africaines ou esthétiques hybrides (multiculturelles) ?

L'étude des dramaturgies identitaire, de l'altérité ou de l'universel a permis de montrer les limites des deux grandes ruptures intervenues dans le théâtre négro-africain francophone depuis les indépendances de 1960. La première rupture initiée par le dramaturge togolais Sénouvo Agbota Zinsou, à la suite du colloque d'Abidjan dans les années 70, avait pour objectif d'enraciner le théâtre dans les traditions et les pratiques des arts de spectacle africains pour le rendre plus authentique afin qu'il réponde aux aspirations des peuples africains et participe à l'affirmation d'une certaine indépendance culturelle de l'Afrique.

Mais cette rupture identitaire a tôt fait de montrer ses limites et a fini par se tasser au bout de quelques années de pratique, faute de renouvellement et de public. Agbota Zinsou, le pionnier de ce mouvement de rupture lui-même, n'a pas non plus réussi à rompre radicalement avec les anciennes formes et recourt, par intermittences, à l'esthétique classique du théâtre occidental dans certaines de ses fictions dramatiques.

Quant à José Pliya, porteur de la seconde rupture dans le théâtre béninois des années 90, même s'il reste fidèle à sa rupture, il n'inscrit pas moins ses pièces dans une certaine continuité de la tradition théâtrale occidentale. Ses créations comportent également des réminiscences de l'identité africaine malgré

son occidentalisation et son écriture extravertie. Cette rupture de l'altérité comporte donc également ses limites.

Dans ces conditions, on se pose la question de savoir quel type de théâtre il faut aujourd'hui promouvoir en Afrique : le théâtre identitaire ou la dramaturgie de l'altérité ? Le théâtre négro-africain francophone doit-il s'enraciner davantage dans les pratiques culturelles africaines et/ou se nourrir à diverses sources pour donner naissance à une esthétique hybride ou multiculturelle ?

Il serait très difficile de répondre à cette interrogation ou de trancher de façon catégorique au regard de la pratique théâtrale contemporaine, au regard même de la liberté de création dont jouit tout créateur qui peut puiser son inspiration à toutes les sources, se nourrir de divers apports pour féconder son œuvre. Nous convenons que l'art ne peut être régenté et n'avons aucunement l'intention de donner des directives aux auteurs dramatiques, quels qu'ils soient.

Mais, en partant du postulat que tout public, qu'il soit lecteur ou spectateur, qu'il soit africain ou occidental, reçoit mieux les œuvres dans lesquelles il se reconnaît, celles qui parlent de lui, de son quotidien, de ses préoccupations, qui interpellent sa conscience d'individu ou qui répondent à ses aspirations profondes, on pourrait dire que le théâtre identitaire, nourri aux sources de l'esthétique africaine, a encore de beaux jours devant lui en Afrique, même s'il apparaît comme un repli sur soi et même si certains critiques occidentaux reprochent à ce type de dramaturgie de fabriquer « *une image d'Epinal qui fige le continent dans son passé* »[594].

La preuve en est le succès éclatant connu par les représentations théâtrales de Sénouvo Agbota Zinsou à Bayreuth en Allemagne et dans d'autres villes européennes et l'engouement du public allemand et européen pour ses spectacles. De plus, lorsqu'on observe tout particulièrement la scène théâtrale

[594] Sylvie Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre Librairie* n°162, op. cit. p. 48.

négro-africaine francophone, togolaise et béninoise des années 2000 à nos jours, on s'aperçoit que la plupart des jeunes dramaturges ou metteurs en scène restés sur le continent africain continuent plus ou moins la pratique de ce type de théâtre.

On pourrait citer à titre d'exemple la pièce *Zongo Giwa de la forêt déviergée* du Béninois Fernand Nouwligbèto. Parue en 2005, cette pièce, construite autour du sujet de la satire des assassinats politiques sous les régimes autocratiques africains, est inspirée d'un rituel d'inhumation traditionnel africain. On peut également évoquer le spectacle *Djogbé*, créé par Lazare Houétin et représenté à l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin en novembre 2013. Cette création, dont l'esthétique est fondée sur le mélange de toutes les formes d'expressions artistiques et sur la participation du public, vise à rapprocher l'être de son identité originelle.

On est alors enclin à dire que le théâtre de Zinsou a fait des émules sur le terrain africain et s'il présente aujourd'hui des limites dans sa rupture, c'est qu'après s'être tourné vers l'expression des réalités africaines, il a entrepris de s'ouvrir au monde par certains aspects. L'auteur togolais aspire en effet à l'intégration dans l'art dramatique des éléments culturels négro-africains qui ont une portée universelle. Cela n'empêche pas d'y voir essentiellement un théâtre de construction de l'identité africaine, une dramaturgie qui reflète l'âme de l'Afrique, parce que fondée sur des éléments d'esthétique africaine, contrairement à celui de José Pliya, fortement influencé par le théâtre de l'absurde. Le dramaturge béninois, qui revendique un théâtre de l'altérité, s'inscrit dans la continuité du théâtre européen. Et ses créations dramatiques, en dépit des réminiscences de l'identité africaine qu'elles portent et de la nationalité d'origine de l'auteur, ne sont plus vraiment africaines et s'adressent plutôt à un public occidental.

Nous pensons que l'Afrique n'a pas besoin aujourd'hui d'un théâtre complètement tourné vers l'extérieur mais d'une dramaturgie qui, tout en s'ouvrant au monde, reflète ses spécificités de création artistique. Le théâtre négro-africain francophone devrait donc s'enraciner davantage dans les traditions et les pratiques culturelles endogènes pour mieux participer à l'universalité et contribuer à la diversité culturelle.

2. S'enraciner dans le terroir pour tendre à l'universel

Happés par les sirènes de la mondialisation et des cultures du monde, les jeunes dramaturges de la diaspora africaine revendiquent le droit d'être des écrivains tout court, sans catégorisation, sans enfermement dans les frontières d'une nationalité. Ils désirent que leurs œuvres ne soient pas appréciées à l'aune des critères de l'africanité. C'est là une revendication légitime que nul ne peut contester au nom de la liberté individuelle et de la liberté créatrice.

Mais, ces jeunes, qui se veulent citoyens du monde, ne sont paradoxalement pas reconnus comme des citoyens à part entière de leur pays d'accueil et continuent d'être étiquetés comme des écrivains africains. Dans le meilleur des cas, ils sont présentés avec leur double nationalité.

Exilés de leur terre, ils refusent d'être considérés comme d'ici, mais ils ne sont pas non plus de là-bas car « *le séjour dans l'eau ne transforme pas le tronc d'arbre en crocodile* »[595]. Ils se retrouvent de ce fait dans une sorte d'errance culturelle qui risque, à terme, de se transformer en un piège sans fin. La conséquence qui découle de cette situation plus ou moins ambiguë est un manque de visibilité dans la littérature africaine francophone, à l'échelle internationale. Cette absence de visibilité s'explique, selon Perpétue Dah, par le fait que :

[595] Seydou Badian, *Sous l'orage,* Paris, Présence Africaine, 1963, p. 56.

> *Les instances de légitimation lui offrent peu d'espace. Ces instances favorisent les écrivains issus comme elles, des sphères privilégiées. En dehors de ces sphères, seuls les écrivains qui acceptent de rentrer dans les moules bien définis sont cooptés*[596].

Le débat qui se mène aujourd'hui autour des nouvelles dramaturgies négro-africaines francophones et dont les auteurs se revendiquent de l'universel est à notre avis, sans réel fondement. La portée de toute œuvre littéraire est de tendre à l'universalité si elle est de bonne facture. Point n'est besoin de rejeter son africanité ou ses origines pour être accepté dans le concert des nations. Car l'universel se nourrit du particulier. Et c'est à juste titre que le poète Aimé Césaire conçoit l'universel en ces termes : « *Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers* »[597].

Cet avis est partagé par Barthélemy Kochy qui estime que **«** *la connaissance de ses propres valeurs est la voie la plus sûre pour accéder à la culture universelle* **»**[598]

L'universel se trouve donc au cœur du particulier : il faut trouver le bon équilibre pour éviter la perte de soi. Il faut alors avoir « *la force d'inventer au lieu de suivre ; la force d'inventer notre route et de la débarrasser des formes toutes faites, des formes pétrifiées qui l'obstruent*. »[599] En somme, la dramaturgie négro-africaine francophone devrait s'enraciner dans les pratiques culturelles africaines pour tendre vers l'universel.

[596] Perpétue Dah, « L'Afrique dans le jeu littéraire mondial : entre désir d'universalité et besoin de témoignage », in *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, op. cit., p. 189.
[597] Aimé Césaire, « Lettre à Maurice Thorez », Paternalisme et fraternalisme, Paris le 24 octobre 1956, (Aimé Césaire, Député de la Martinique à Maurice Thorez, Secrétaire Général du Parti Communiste Français).
[598] Barthélemy Kochy, « Discours inaugural », Actes du colloque d'Abidjan, op. cit., p. 12.
[599] Aimé Césaire, « Lettre à Maurice Thorez », op. cit.

CONCLUSION PARTIELLE

L'analyse des significations et impacts des ruptures identitaire et de l'altérité nous a permis de montrer que la première rupture dans le théâtre négro-africain francophone était d'abord en révolte contre le mimétisme culturel et se présentait comme un sursaut d'orgueil des créateurs africains pour affirmer et valoriser l'identité culturelle africaine. Le retour identitaire du théâtre négro-africain francophone est apparu ensuite comme une renaissance du continent africain en vue de marquer sa présence au monde et de participer à l'édification de la diversité culturelle. Il s'agissait surtout pour les créateurs africains de participer au dialogue des civilisations en y apportant leur propre vision du monde. Il s'agissait enfin de donner une réponse à une problématique esthétique : se démarquer du modèle occidental classique peu conforme à l'horizon d'attente du public africain et mettre les techniques des rituels, les formes d'expression artistique de l'Afrique traditionnelle au service de la scénographie moderne afin de jeter les bases d'un théâtre de type nouveau.

Quant à la seconde rupture, elle remet en cause le théâtre identitaire et se présente d'abord comme une écriture de soi, ensuite comme l'expression d'un désir d'ouverture aux cultures du monde avec, comme idéologie, le refus de toute forme d'engagement. Ecriture des angoisses existentielles, la dramaturgie de l'altérité propose une esthétique théâtrale hybride, fondée sur la subversion et l'exploitation des ressources du langage.

Mais ces deux ruptures présentent des limites, les dramaturgies des deux auteurs s'inscrivant dans une certaine continuité des pratiques théâtrales héritées du passé en reprenant des thèmes classiques et universels de la littérature et en perpétuant certaines conventions théâtrales. Ainsi, sur le plan thématique les dramaturges togolais et béninois transposent dans leurs créations les motifs

communs de la colonisation, du racisme et de la révolte avant de marquer, chacun, sa spécificité.

Pendant que le premier use de la satire sociopolitique comme arme pour dénoncer les systèmes politiques iniques, oppresseurs et privatifs des libertés individuelles, le second aborde les vieux sujets philosophiques, sociaux et existentiels de la guerre et de la mort, de la dialectique du maître et de l'esclave, pour montrer un monde chaotique où l'individu, pris dans les tourbillons de la violence et de la guerre, sombre dans la tourmente et perd son être. Sur le plan esthétique, tous deux inscrivent leurs pièces dans une certaine permanence dramaturgique en respectant les conventions théâtrales, c'est-à-dire, les présupposés idéologiques et esthétiques qui permettent au public de recevoir correctement la pièce, notamment les éléments fondateurs de l'existence de toute pièce de théâtre comme le discours, les didascalies, les personnages, l'espace et le temps.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de notre étude sur la dramaturgie de rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, il convient de procéder à une synthèse globale en vue de vérifier les hypothèses formulées au départ et d'évaluer les résultats obtenus.

La problématique de notre travail de recherche s'est fondée sur le constat général que, par rapport aux tendances de création dramatique observées de la période coloniale aux années 70 en Afrique noire francophone, les deux écrivains s'inscrivent dans la voie de la rupture. La rupture de Sénouvo Agbota Zinsou est orientée vers le retour identitaire aux sources traditionnelles de l'expression dramatique tandis que celle de José Pliya est alliée à la recherche de l'altérité et de l'universel.

Pour mieux éclairer notre approche, nous avons procédé à la clarification de la notion de rupture avant de l'appliquer aux œuvres du corpus. Considérée par certains critiques comme un concept opératoire, la rupture désigne un ensemble de modifications idéologiques, thématiques, stylistiques et esthétiques qui traversent, à intervalles réguliers et à différentes époques, le champ de la création littéraire et/ou artistique. Elle relève d'une prise de position de l'écrivain par rapport à une tradition d'écriture, une pratique de création qu'il rejette, conteste ou remet en cause.

L'application de ce concept au théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya nous a amenée à nous poser la question centrale de recherche suivante : quels sont les fondements, les objectifs et les manifestations des ruptures chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya et quels sont leurs effets sur les productions dramatiques africaines ? Pour répondre à cette interrogation, nous avons formulé une hypothèse centrale et trois hypothèses secondaires. Après avoir énoncé les objectifs de l'étude et les résultats attendus, nous avons présenté les approches méthodologiques choisies, à savoir l'approche historique,

la sociocritique et l'analyse dramaturgique. De la problématique et de la démarche méthodologique a découlé la structuration ternaire de l'étude.

La première partie intitulée « **Contextes d'émergence du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya** » a été développée en trois chapitres.

Dans le premier chapitre portant sur « les sources d'inspiration des deux auteurs et les fondements de la rupture », nous avons procédé à un bref rappel historique et à une analyse concise des pratiques théâtrales qui ont préexisté à l'émergence du théâtre de chacun des deux dramaturges, parce que la rupture et/ou la continuité ne peuvent s'apprécier qu'en référence à une tradition de composition dramatique et à des pratiques scéniques antérieures dans lesquelles leurs créations s'inscrivent ou desquelles elles s'écartent.

De manière plus explicite, nous avons d'abord montré que les deux auteurs, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya, ont subi l'influence du nouveau théâtre né dans le contexte de l'après-guerre, dans les années 1950. Ce nouveau théâtre a bouleversé la dramaturgie classique et s'est caractérisé par la dérision du langage, l'incommunicabilité entre les êtres, la destruction de l'illusion théâtrale, etc., grâce à divers procédés de composition dramatique dont la distanciation.

Ensuite, nous avons rappelé les divers contextes dans lesquels se situe la création dramatique des deux auteurs : celui du théâtre de type occidental hérité de la colonisation avec une dramaturgie classique fondée sur la subdivision de l'action dramatique en actes et scènes ou en tableaux, la structuration de l'intrigue en exposition, nœud et dénouement, une mise en scène à l'italienne fondée sur l'identification et l'illusion théâtrales. En 1972, il s'est opéré une rupture notable avec toute cette conception dramatique grâce à la pièce *On joue la comédie* du Togolais Sénouvo Agbota Zinsou, qui a inauguré une ère nouvelle dans la dramaturgie négro-africaine francophone avec l'émergence d'un théâtre identitaire qui a promu des formes d'expression dramatique puisées

dans le fonds traditionnel africain et dont la genèse remonte au colloque d'Abidjan en 1970.

Enfin, au cours des années 1990, le théâtre identitaire, qui a connu ses beaux jours dans les années 80, est remis en question par de jeunes dramaturges africains francophones de la diaspora qui, entrant dans le mouvement global des écritures de la « migritude » nées sur les bords de la Seine à Paris, ont prôné une littérature de l'universel hors de tout repère d'africanité, un théâtre de l'altérité. Le Béninois José Pliya s'est inscrit dans cette tendance du théâtre de l'universel. Sa première trilogie dramatique, *Nègrerrances*, parue en 1997 dans un contexte béninois marqué par un théâtre à forte tendance politique et de type occidental classique, a traduit, en effet, une nouvelle vision de l'esthétique théâtrale qui a trouvé son champ d'application dans ses créations ultérieures.

Tous ces rappels ont permis de montrer que les créations théâtrales de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya s'inscrivaient effectivement dans diverses tendances historiques de ruptures dramatiques.

Dans les deuxième et troisième chapitres, nous avons proposé une vue panoramique des fictions dramatiques et du parcours des deux auteurs. Ainsi, dans le deuxième chapitre, intitulé « Sénouvo Agbota Zinsou et la dramaturgie identitaire », nous avons présenté globalement la biobibliographie de l'auteur, notamment le contenu des pièces du corpus et le parcours du dramaturge en rapport avec sa tendance de création. Avant d'analyser le caractère du théâtre d'Agbota Zinsou, nous avons essayé de clarifier la notion de dramaturgie identitaire en précisant qu'elle fait recours prioritairement au fonds traditionnel africain des contes, mythes, fables, légendes et rituels et aux symboles tels que le griot ou le conteur, les masques, etc., afin de produire un spectacle total qui mélange les formes d'expression artistique que sont la parole, la musique, le chant, la danse, la poésie et le mime. Le théâtre identitaire représente l'univers africain et véhicule son art de vivre, ses réalités sociopolitiques et économiques,

ses conceptions ou visions du monde. Les éléments qui fondent le caractère identitaire des pièces de Sénouvo Agbota Zinsou et sa contribution à l'évolution de cette tendance de création théâtrale en Afrique ont été mis en lumière. Nous avons pu ainsi voir que le dramaturge togolais a exploité des procédés de création profondément ancrés dans les traditions et cultures de l'Afrique en général et du Togo tout particulièrement.

Dans le troisième chapitre qui porte sur « l'universel et l'altérité dans le théâtre de José Pliya **»,** après l'exposé du parcours personnel du Béninois et le contenu de ses créations, le caractère de sa dramaturgie a été étudié. Mais, auparavant, la clarification du concept et le rappel des fondements du théâtre de l'universel se sont avérés nécessaires. Ce concept désigne, dans le cadre de ce travail, les nouvelles dramaturgies africaines contemporaines dont la caractéristique essentielle est l'absence de marques d'identité ou d'africanité dans les pièces. Les auteurs de cette tendance théâtrale récusent toute idée de mission ou d'engagement et créent des pièces extraverties, centrées sur des préoccupations éloignées des réalités africaines, des faits banals qui questionnent l'existence humaine avec la récurrence des thèmes de l'exil et de l'errance. Sur le plan esthétique, les pièces sont caractérisées par leur non-conformité aux conventions et normes théâtrales classiques. Nous avons montré que le théâtre de José Pliya s'inscrivait dans cette tendance théâtrale en mettant en lumière les traits qui fondent ce type de dramaturgie chez l'écrivain béninois.

La deuxième partie, également structurée en trois chapitres, a porté sur les « **aspects de la rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** » et a permis de repérer et d'analyser les écarts aussi bien thématiques que formels qui traversent les dramaturgies des deux auteurs.

Le quatrième chapitre, intitulé « les ruptures sémantiques chez Agbota Zinsou et José Pliya **»,** a permis de développer les aspects de la rupture thématique dans les pièces des deux dramaturges. En étudiant ces pièces, nous

avons fait le constat qu'elles abordaient la problématique convergente de la création dramatique. Mais, étant donné qu'il s'agit d'une réflexion sur l'esthétique théâtrale, nous avons préféré analyser la question dans les chapitres consacrés aux ruptures esthétiques.

Ce chapitre a donc mis en exergue les spécificités de la rupture thématique dans les pièces des deux dramaturges. Elles prennent, d'une part, la forme de discontinuités dans le traitement des questions politiques et, d'autre part, celle de ruptures dans l'écriture des sujets culturels. Nous avons pu voir que Sénouvo Agbota Zinsou s'inspirait des réalités sociopolitiques africaines pour développer dans ses pièces les thèmes de l'apartheid, du messianisme politique, de l'avidité politique et de la défense des droits de la femme, avec un projet de promotion des libertés et des droits humains. José Pliya, de son côté, s'est intéressé à l'homme aux prises avec ses fantasmes et avec les problèmes existentiels et contemporains liés à l'exil, à l'errance, à la quête et à la violence, surtout dans la plupart de ses fictions dramatiques. Il a abordé aussi les sujets novateurs du génocide, de l'échangisme, du cannibalisme affectif, de la culpabilité et de la responsabilité, du tragique de l'enfance, de la déconstruction de la figure paternelle, etc. Son projet théâtral est centré sur la représentation des souffrances humaines dans un monde déstructuré et chaotique.

Le cinquième chapitre portant sur « les convergences esthétiques de la rupture chez Agbota Zinsou et José Pliya » a été le lieu de repérage et d'étude des ruptures esthétiques convergentes. Celles-ci se présentent sous trois différentes formes : d'abord, sous la forme du rejet et la déstabilisation du cadre général de composition des pièces, ensuite sous celle de l'exploitation de divers procédés de création dramatique, en apparence novateurs dans le théâtre togolais et béninois, enfin sous la forme de la promotion de nouvelles formes d'expression dramatique.

L'analyse des pièces fait ressortir que les deux auteurs remettent en cause la conception traditionnelle du théâtre d'illusion et d'identification. Ils ont proposé une nouvelle vision du jeu dramatique fondée sur l'improvisation et prôné une certaine liberté de la mise en scène qui ne soit plus tributaire du texte. Ce rejet des conventions théâtrales s'est exprimé par le bouleversement de la structure et du schéma d'intrigue des pièces, la subversion de l'action dramatique, le dérèglement de l'espace et du temps, la subversion du personnage et la déconstruction de l'héroïsme.

Nous avons ainsi montré que, contrairement aux pièces de facture classique qui s'organisent en actes et scènes ou en tableaux, la plupart des créations de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya présentent soit une subdivision numérique, soit une structure architecturale discontinue par fragments titrés, ou encore elles sont des pièces monolithiques sans subdivision scénique. Cette présentation particulière des textes bouleverse le schéma d'intrigue classique : exposition, nœud, dénouement et induit une subversion de l'action dramatique qui n'évolue plus de façon linéaire. Notre analyse a également révélé que les créations dramatiques des deux auteurs présentaient des distorsions spatio-temporelles, obtenues grâce à des procédés de la diégèse tels que le « *in media res* », l'analepse, la prolepse ou l'ellipse. L'espace-temps est, soit multiple, éclaté ou anonyme, soit clos, onirique ou irréel et semble peser sur la destinée des personnages qui s'engluent dans un présent peuplé d'ennuis et de désespoirs auxquels ils tentent d'échapper sans succès. Ces figures, autres instances dramatiques, perdent dans le même temps leur caractérisation conventionnelle et constituent une modalité de rupture et de renouvellement esthétique dans la dramaturgie des deux auteurs.

Le constat qui découle de l'étude des personnages dans les fictions dramatiques des deux auteurs est celui d'une entité dramatique dépouillée d'identité et vidée de sa substance quand elle ne prend pas symboliquement une

figure animalière, surnaturelle ou divine. Alors que Sénouvo Agbota Zinsou met en scène, par exemple, des personnages animaliers comme la Tortue, Yévi, l'araignée, le Mouton, technologiques comme la radio, des personnages surnaturels comme les monstres et le géant, divin à l'instar de N'Koulou-N'Koulou, le Dieu des Zoulous, etc., José Pliya convoque dans ses pièces des personnages au contour indéfini, débarrassés, d'une part de leur couleur de peau, de l'autre de leur identité. Ils apparaissent comme des êtres désincarnés, déshumanisés et dépourvus pour la plupart de psychologie, réduits à des rôles ou fonctions ou à une simple présence, à un simple spectre ou fantôme.

Une étude attentive du personnage dans les pièces fait apparaître que sa subversion entraîne la déchéance ou la mort du héros qui présente de son côté une figure atypique en perdant sa construction traditionnelle et son caractère axiologique et/ou référentiel. L'atypisme ou la déconstruction de l'héroïsme chez les deux écrivains se fonde, soit sur la figure du bestiaire ou du surnaturel, soit sur la construction de personnages veules et irresponsables caractérisés par des actes immondes enfouis dans leur passé, des êtres solitaires rongés par la culpabilité ou aux comportements déviants, pris dans la violence du monde et n'ayant aucune prise sur les événements. Ils deviennent de ce fait des anti-héros.

En outre, Agbota Zinsou et José Pliya, nourris aux sources de la culture occidentale, font recours à des procédés de création dramatique en rupture avec la tradition théâtrale négro-africaine francophone, notamment la distanciation, la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre, l'intertextualité. Par ailleurs, plus ou moins enracinés dans la culture africaine, ils exploitent de nouvelles formes théâtrales dont le conte dramatisé en puisant aux sources de la tradition orale. Mais, contrairement à Sénouvo Agbota Zinsou qui promeut le conte dramatisé en s'inspirant de contes tirés de la tradition orale africaine pour parler de sa société, José Pliya l'expérimente à travers la réécriture de textes anciens appartenant au fonds littéraire occidental. Cette orientation confère à chacun des

deux dramaturges une certaine différence consacrée par des choix esthétiques spécifiques que nous avons analysés dans le sixième chapitre intitulé « la singularité esthétique chez les deux dramaturges ».

Le développement de ce chapitre a servi à montrer que le dramaturge togolais associe à la technique de la distanciation, celles du concert-party traditionnel et de la *cantata* populaire qu'il modernise pour mettre au goût du jour une nouvelle dramaturgie participative fondée sur l'improvisation, la destruction de l'illusion théâtrale et l'émotion esthétique. Pour atteindre l'effet recherché, il exploite des langages propres aux arts de spectacles africains comme les chants, la musique, la danse pour leur conférer un ancrage identitaire. Quant au dramaturge béninois, il subvertit le dialogue pour créer une dramaturgie du verbe et du silence qui met à mal la communication théâtrale. De même, il place ses créations au confluent de plusieurs cultures par le déploiement du multilinguisme et se pose en inventeur de mots aux sens symboliques pour enrichir la langue française.

Etudier les aspects de la rupture sans en évaluer la portée ou sans s'interroger sur les liens éventuels de continuité que les créations dramatiques d'Agbota Zinsou et de José Pliya entretiennent avec les traditions et pratiques théâtrales antérieures ou contemporaines aurait révélé l'insuffisance de notre démarche analytique. C'est pourquoi, nous avons essayé de résoudre la question dans la troisième et dernière partie de la thèse consacrée aux « **significations et limites des ruptures chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya** ».

Plus spécifiquement, dans le septième chapitre intitulé « Identité et altérité : quelles significations ? », nous avons non seulement examiné les impacts et influences idéologiques et culturels des ruptures mais aussi analysé leur dimension esthétique. Nous avons ainsi vu que la rupture identitaire est une sorte de sursaut d'orgueil des créateurs visant d'abord à valoriser le patrimoine culturel immatériel de l'Afrique, ensuite à lutter contre l'acculturation, à

affirmer l'indépendance culturelle du continent et, enfin, à proposer une esthétique théâtrale négro-africaine authentique. Cependant, à l'opposé du théâtre identitaire auquel il est reproché de figer l'Afrique dans une vision passéiste, se développe le théâtre de l'altérité, libéré des corsets de l'africanité, pour ouvrir une fenêtre vers l'ailleurs et se revendiquer des cultures du monde et de l'universalité. Il s'agit en réalité, pour les dramaturges de cette tendance, d'écrire leurs névroses personnelles et de s'inventer une identité, d'exister au monde dans un contexte d'immigration.

Au demeurant, Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya appartiennent à deux différentes générations de créateurs dramatiques séparées par près de quatre décennies. Si la rupture chez l'un s'inscrit dans la tendance du rejet du théâtre de type colonial ou occidental, chez l'autre, elle s'inscrit plutôt dans le mouvement de remise en cause du théâtre identitaire pratiqué par la génération d'Agbota Zinsou. La rupture de José Pliya apparaît alors comme « une rupture de la rupture ». Ces ruptures successives semblent donc relever de l'ordre normal des choses mais elles présentent toutes deux des limites.

En effet, en dépit de la volonté manifeste des deux créateurs dramatiques de rompre avec l'esthétique théâtrale classique héritée de la colonisation, leurs créations théâtrales s'inscrivent également, par certains aspects, dans la continuité de la tradition théâtrale antérieure. Agbota Zinsou et José Pliya puisent dans le fonds littéraire négro-africain ou occidental en exploitant des mythes ou histoires anciens pour nourrir leurs créations. Ils perpétuent également certains dispositifs ou conventions d'écriture dramatique hérités du contact avec l'Occident. Il se tisse alors un lien entre leurs créations et le théâtre de type colonial ou occidental contemporain. Les chapitres huitième et neuvième ont permis de découvrir ce fils ténu qui emprunte soit la voie de l'intertextualité ou du palimpseste, soit celle de la réécriture théâtrale ou de simples réminiscences littéraires.

Dans le huitième chapitre intitulé « les limites des ruptures sémantiques : quelques aspects de la continuité thématique », nous avons essayé d'examiner les traits convergents et divergents de la continuité thématique dans les créations dramatiques des deux auteurs. Précisément, nous avons mis en lumière le classicisme thématique qui s'observe dans leurs créations théâtrales à travers la survivance des thèmes classiques de la colonisation, du racisme et de la révolte. Nous avons également repéré et analysé les motifs de la continuité thématique spécifiques à chacun des deux dramaturges. Ceux-ci prennent la forme de la satire sociopolitique chez Agbota Zinsou et de la guerre et de la tragédie de l'histoire chez José Pliya.

Dans le neuvième et dernier chapitre portant sur les « rémanences et permanences esthétiques dans les dramaturgies des deux auteurs », nous avons tenté d'identifier les résurgences esthétiques communes ou spécifiques à Sénouvo Agbota Zinsou et à José Pliya. Cette continuité esthétique s'exprime de manière convergente chez les deux auteurs dramatiques par la résurgence des conventions théâtrales comme la structuration classique des pièces en actes, scènes ou tableaux, le respect du schéma d'intrigue exposition, nœud, dénouement, la mise en scène à l'italienne, par la permanence de certaines catégories dramatiques comme les personnages symboliques ou à épaisseur psychologique, l'exploitation de mythes littéraires anciens et la mise en scène de personnages historiques. Nous avons en outre montré que les productions théâtrales des auteurs entretiennent un lien de continuité avec la tradition théâtrale de l'après-guerre en France ou avec des œuvres antérieures d'auteurs contemporains. Par ailleurs, tandis que Sénouvo Agbota Zinsou se singularise par le développement d'un puissant réseau d'interférences linguistiques dans ses créations ancrées dans la culture africaine, José Pliya, en dépit de l'apparente altérité qui caractérise son théâtre, laisse transparaître des réminiscences liées à ses origines et certaines de ses créations portent des marques d'africanité.

En somme, les deux dramaturges s'écartent des traditions et pratiques théâtrales dans le champ de la création dramatique et togolaise et béninoise et développent des thèmes plus ou moins en rupture avec les sujets récurrents de la littérature africaine. Cependant, malgré cette volonté de rupture affichée, ils entretiennent des rapports étroits avec l'esthétique théâtrale classique et reprennent en écho certaines anciennes fables.

En dernier ressort, nous avons ouvert un débat sur les perspectives de l'expression dramatique africaine afin d'évaluer la place que les dramaturgies de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya y occupent. Cette réflexion a débouché sur la conclusion que le théâtre négro-africain francophone devrait s'enraciner dans les pratiques culturelles africaines avant de tendre vers l'universel, car c'est au cœur du particulier que s'implantent les germes de l'universalité.

Après ce bilan, nous pouvons dire que les hypothèses formulées au début de cette étude ont été globalement vérifiées. L'hypothèse centrale selon laquelle les deux dramaturgies d'Agbota Zinsou et de José Pliya expriment la rupture avec des formes qui les ont précédées tout en conservant un fond de permanence ou de continuité ainsi que les hypothèses secondaires, qui en découlaient, ont été vérifiées tout au long de la thèse. Nous avons pu effectivement nous rendre compte de ce que les créations dramatiques de Sénouvo Agbota Zinsou et de José Pliya présentent des aspects de rupture aussi bien thématique qu'esthétique avec le théâtre de type occidental hérité de la colonisation. Les ruptures s'expriment essentiellement à travers deux types de créations dramatiques opposés : le théâtre identitaire et le théâtre de l'altérité, qui s'inscrivent, malgré tout, dans une certaine permanence des formes dramaturgiques contemporaines ou héritées du passé. Nous avons vu que tout en paraissant nouvelle, la problématique de la rupture qui marque les deux dramaturgies ressortit à l'évolution normale du fonctionnement de l'homme et de ses créations. Malgré cela, l'intérêt des dramaturgies de la rupture des années

80 à nos jours est d'abord la résolution des conflits culturels et esthétiques entre l'Afrique et l'Occident, d'une part, et entre des générations de créateurs dramatiques d'autre part.

En choisissant d'étudier ces ruptures à travers les pièces des pionniers, nous avons tenté de montrer, dans une approche comparatiste, non seulement leurs manifestations concrètes d'un double point de vue thématique et esthétique, mais aussi leurs fonctionnements et implications. Nous n'avons cependant pas la prétention d'avoir épuisé tous les contours de notre sujet. Il serait intéressant de poursuivre la réflexion en étudiant d'autres dramaturges de la sous-région ouest-africaine francophone, pour faire découvrir et apprécier, en dehors de ces deux tendances de création théâtrale, identitaire et de l'altérité, d'autres types de ruptures en cours dans le champ de la création dramatique africaine. Peut être envisagée dans ce cadre l'étude de nouvelles formes de création dramatique comme le « théâtre libertin », inspiré du concert-party revisité à l'aune de la modernité et expérimenté par le Togolais Frédéric Gakpara-Yawo dans sa pièce *La charcuterie de la République*[600], ou encore le « *Salamè* »[601], nouveau type de création théâtrale inspiré de l'esthétique de la conversation de quartier, propre aux cultures du Sud du Bénin, et promu par le Béninois Camille Amouro.

[600] Frédéric Gakpara-Yawo, *La charcuterie de la République*, Lomé, Graines de Pensées, 2006, 63 p.
[601] Camille Amouro, *Salamè et autres discours*, Le Puy en Velay (France), Editions Carnets-Livres, 2006, 167 p.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

1. Les pièces de José Pliya

- *Nègrerrances,* suivi de *Konda le Roquet* et de *Concours de circonstances*, Paris, L'Harmattan, 1997, 190 p.

- *Le masque de Sika*, Paris, Acoria, 2001, 53 p.

- *Le Complexe de Thénardier*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents 2001, 48 p.

- *Une famille ordinaire*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2002, 69 p.

- *Parabole*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2003, 52 p.

- *Les Effracteurs* suivi de *Nous étions assis sur le rivage du monde*, Paris, l'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2004, 110 p.

- *Cannibales* suivi de *Pudeur*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2004, 121 p.

- *Quêtes*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2005, 76 p.

- *La Sœur de Zarathoustra*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2008, 84 p.

- *Mon petit Poucet,* suivi de *Monsieur, Blanchette et le Loup*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2011, 77 p.

2. Les pièces et créations théâtrales de Sénouvo Agbota Zinsou

2.1. Les pièces éditées

- *On joue la comédie*, Paris, RFI, (Grand Prix du Concours théâtral interafricain), 1972, 110 p.

- *Le Club*, Lomé, Editions HAHO, 1984, 67 p.

- *La tortue qui chante*, suivi de *La femme du blanchisseur* et des *Aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Hatier/CEDA, 1987, 127 p.

2.2. Les pièces créées et inédites

- *Yévi et le Dépouillement des fesses*, créée le 3 octobre 1995 à la Studiobühne de Bayreuth.

- *Le Prince de Wouya*, créée le 19 octobre 1996 à la Studiobühne de Bayreuth.

- *La Septième Reine*, créée le 12 juillet 1997 à Bayreuth.

- *La Passion selon Dina et Sichem*, créée le 28 novembre 1998 au Zentrum (Europasaal) de Bayreuth

- *Yévi et la Princesse*, créée le 2 novembre 2000 à Dublin.

- *La Femme Inconnue*, créée le 24 avril 2003 à Bayreuth.

- *Job existe, donc Dieu existe*, créée le 13 mai 2004 à la Evangelisches Gemeindehaus de Bayreuth.

- *Le Combat de Madame Loth contre les anges*, créée le 23 avril 2015 à la Stadtkirche de Bayreuth.

II. AUTRES TEXTES LITTERAIRES EXPLOITES OU EVOQUES

1. Pièces théâtrales

- AKANDO Séverin, *Bio Guéra et le destin d'un peuple*, Cotonou, Intermonde Editions, 1995, 97 p.

- ALEM Kangni, *Nuit de cristal* in *Théâtre*, volume 1, Paris, Editions Ndzé, 2009, 106 p.

- AMOURO Camille, *Goli*, Carnières (Belgique), Lansman Editeur, 1991, 37 p.

- AMOURO Camille, *Salamè et autres discours*, Le Puy en Velay (France), Editions Carnets-Livres, 2006, 167 p.

- ANTA KA Abdou, *Les Amazoulous*, Paris, D.A.E.C, 1972, 38 p.

- BADIAN Seydou, *La mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 1961, 61 p.

- BALOGOUN Claude, *Houèdo L'arc-en-ciel* suivi de *Gbêxo Le respect de la tradition*, Cotonou, Les Editions Plurielles, 2014, 106 p.

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions du Minuit, 1952, 134 p.

- BECKETT Samuel, *Acte sans parole I* créée le 1er avril 1957 au Royal Court Theater de Londres puis repris le même mois au Studio des Champs Élysées, à Paris.

- BESNEHARD Daniel, *Malastrana* suivi de *Neige et sables* et de *Arromanches* Paris, Editions Théâtrales, 1986, 96 p.

- CESAIRE Aimé, *Une tempête* (d'après *La tempête* de Shakespeare), Paris, Seuil, 1969, 96 p.

- COLLECTIF des élèves dahoméens de l'Ecole Normale William Ponty, *Sokamé*, in *Le Théâtre indigène et la culture franco-africaine*, n° spécial de

L'Education Africaine, (Bulletin de l'enseignement de l'AOF), Dakar, 1937, pp. 81-93.

- DADIE Bernard Binlin, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970, 146 p.

- GAKPARA-YAWO Frédéric, *La charcuterie de la République*, Lomé, Graines de Pensées, 2006, 63 p.

- EFOUI Kossi, *Le Carrefour* in *Théâtre Sud* n°2, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 69-103.

- GANDONOU Albert, *Louis Hounkanrin ou la grande France*, Porto-Novo, Editions de l'Etincelle, 1994, 61 p.

- GENET Jean, *Les Bonnes*, Paris, L'Arbalète, 1958, 113 p.

- GUINGANE Jean-Pierre, *Le Baobab merveilleux*, Ouagadougou, Editions Gambidi, 2007, 57 p.

- GUINGANE Jean-Pierre, *La Savane en transe*, Ouagadougou, Editions Gambidi, 1996, 87 p.

- GUINGANE Jean-Pierre, *La danseuse de l'eau* suivi de *Zigli le terrible*, Ouagadougou, Editions Gambidi, 2009, 80 p.

- HOUNKPE Pierre-Claver, *La révolte des Saxwɛ*, Cotonou, Editions Aziza et Flamboyant, 1995, 78 p.

- IONESCO Eugène, *Les chaises* suivi de *L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*, Paris, Gallimard, 1954 et 1958, 178 p.

- LAWANI Yaya, *La Tombe rebelle*, Cotonou, Editions Aziza, 1997, 79 p.

- LIKING Werewere, *La puissance de Um*, Abidjan, CEDA, 1979, 64 p.

- LIKING Werewere, *Singue Mura*, Abidjan, EYO-KIYI Editions, 1990, 56 p.

- MARIVAUX (de) Pierre, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Briasson Editeur, 1730, 96 p.

- MENGA Guy, *La Marmite de Koka-Mbala*, suivi de *L'Oracle*, Yaoundé, CLE, 1976, 95 p.

- MOLIERE *L'Avare*, (9 septembre 1668), Paris, Hachette, 2000, 176 p.

- NENEKHALY-CAMARA Condetto, *Continent-Afrique* suivi d'*Amazoulou* Paris, Editions P.J. Oswald, 1970, 98 p.

- NIANE Djibril Tamsir, *Chaka* suivi de *Sikasso ou la dernière citadelle*, Honfleur P. J. Oswald, en 1971, 97 p.

- NOKAN Charles, *Les malheurs de Tchakô*, Paris, Editions Honfleur, P.J Oswald (Collection théâtre africain), 1968, 98 p.

- OYONO MBIA Guillaume, *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, Editions CLE, 1964, réédition, Paris, Pocket, 1985, 147 p.

- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur* in *Théâtre complet I* (Sous la direction de Paul Renucci), Paris, Editions Gallimard, 1977, pp. 993-1081.

- PLIYA Jean, *Kondo le Requin*, Cotonou, Les Editions du Bénin, 1966, réédition Yaoundé, Editions CLE, 1981, 106 p.

- PLIYA Jean, *La Secrétaire particulière*, Cotonou, Librairie Notre Dame, 1970, 104 p.

- SARRAUTE Nathalie, *Pour un oui et pour un non*, Paris, Editions Gallimard, 1982, 58 p.

- SCHMITT Eric-Emmanuel, *Le Visiteur*, Paris, Actes Sud-papiers, 1993, 63 p.

- SENGHOR Léopold Sédar, « Chaka » in *Ethiopiques*, Paris, Seuil, Collection Points, 1956, pp 51-77 p.

- SHAKESPEARE William, *La tempête*, (1611), Paris, Le Livre de Poche, 2011, 192 p.

- STEPHANE Idwig, *Mon Kant*, Lyon, Editions Baudelaire, 2008, 91 p.

- TANSI Sony Labou, *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Editions Hatier, 1981, 72 p.

- U TAM'SI Tchicaya, *Le Zulu*, Paris, Aubier, 1977, 151 p.

- ZADI ZAOUROU Bernard, *Les Sofas* suivi de *L'œil*, Paris, L'Harmattan, 1967, 122 p.

2. Contes, nouvelles, romans, récits, poésies

- ACHEBE Chinua, *Le monde s'effondre*, (roman), (traduction de Michel Ligny), Paris, Présence Africaine, 1966, 254 p.

- BADIAN Seydou, *Sous l'orage,* (roman), Paris, Présence Africaine, 1963, 381 p.

- BEYALA Calixte, *Tu t'appelleras Tanga*, (roman) Paris, Stock, 1988, 202 p.

- BHELY-QUENUM Olympe, *Le chant du lac*, (roman) Paris, Présence Africaine, 1965, 124 p.

- BHELY-QUENUM Olympe, *Un piège sans fin*, (roman) Paris, Editions Stock en 1960, 284 p.

- CAMUS Albert, *L'étranger* (roman), Paris, Editions Gallimard, 1942, 186 p.

- CAMUS Albert, Les *Carnets* (autobiographie) Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1962, (vol. 1), 1964 (vol. 2) et 1989 (vol.3), 352 p.

- CARLOS Jérôme, *Fleur du désert* (roman), Abidjan, Editions CEDA, 1990, 154 p.

- DAUDET Alphonse, « La chèvre de Monsieur Seguin » in *Lettres de mon moulin*, Paris, Editions Hetzel, 1869, réédition Larousse-Bordas/HER, 1999 /Larousse/SEJER, 2004, 302 p.

- HAMIDOU KANE Cheikh, *L'Aventure ambiguë* (roman), Paris, Julliard, 1961, 209 p.

- KAFKA Franz, *Le Procès* (roman), Berlin, Die Schmiede, 1925, (traduction, Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard, 1933, 384 p.

- KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, (roman), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1968/ Paris, Editions du Seuil, 1970, 204 p.

- LAYE Camara, *Le Regard du Roi*, (roman) Paris, Editions Plon/Presses Pocket, 1954, 256 p.

- LOUIS-COMBET Claude, *Blesse, ronce noire*, (récit), Paris, Editions Corti, 1995, 144 p.

- MALRAUX André, *La condition humaine* (roman), Paris, Editions Gallimard, 1933, 339 p.

- MELVILLE Herman, *Moby Dick* ou *The Whale Moby-Dick*, (roman) Londres, Editions Richard, 1851, 822 p.

- MOFOLO Thomas, *Chaka Une épopée bantoue* (roman), première édition 1925, (traduit du sesotho au français par Victor Ellenberger), Paris, Gallimard, 1940, 1981 et 2010, Collection "L'Imaginaire", 269 - 599 p.

- OULOGUEM Yambo, *Le devoir de violence*, (roman) Paris, Editions du Seuil, 1968, 270 p.

- PERRAULT Charles, *Le Petit Poucet*, (conte) in *Les Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Editeur Claude Barbin, 1696, réédition, Paris, Larousse, 2005, 37 p.

- PLIYA Jean, *L'arbre fétiche*, (nouvelles) Yaoundé, Editions CLE, 1971, 90 p.

- PLIYA Jean, *La fille têtue* (contes), Dakar/Abidjan/Lomé, Nouvelles Editions Africaines (NEA), 1982, réédition, Cotonou, Star Editions, 2005, 172 p.

- RIMBAUD Arthur, « L'automne déjà » in *Une saison en enfer*, (poésie) Bruxelles, Alliance typographique, 1873, 53 p.

- TANSI Sony Labou, *La vie et demie*, Paris, Editions du Seuil, 1979, 191 p.

- U TAM'SI Tchicaya, *Les Cancrelats*, (roman) Paris, Albin Michel, 1980, 309 p.

- U TAM'SI Tchicaya, *Les fruits si doux de l'arbre à pain*, (roman) Paris, Seghers, 1987, 328 p.

- YOURCENAR Marguerite, *Anna, Soror*, (nouvelle/récit), Paris, Folio/Gallimard, 1981, 128 p.

- VERLAINE Paul, *Les poètes maudits* (biographie), Paris, Léon Vanier, Libraire Editeur, 1884, 81 p.

III. AUTRES PUBLICATIONS DE JOSE PLIYA ET DE SENOUVO AGBOTA ZINSOU

- PLIYA José, *Lettres à l'humanité*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, 2008, 45 p.

- ZINSOU Sénouvo Agbota, « Les formes de théâtre populaire au Togo » in *THEATRE AFRICAIN, Théâtres africains ?* Actes du colloque sur le théâtre africain, Ecole Normale Supérieure, Bamako, 14-18 novembre 1988, Paris, Silex, 1990, pp. 67-78.

- ZINSOU Sénouvo Agbota, « Aux sources de la création » in *Notre librairie,* n° 98, juillet-septembre 1989, pp. 22-25.

- ZINSOU Sénouvo Agbota, « Le témoin d'Agbenoxevi » in *Les Littératures africaines. Textes et terrains*, (Sous la direction de Virginia Coulon et Xavier Garnier), Paris, Editions KARTHALA, 2011, pp.109-123.

- ZINSOU Sénouvo Agbota, « En attendant le vrai débat » in *Echos de la diaspora*, en ligne sur le site http://www.diastode.org/Echos/invit11104.html, consulté le 26 novembre 2013 à 13 heures 32.

- ZINSOU Sénouvo Agbota, « *Rien que du théâtre ? Esquisse dramatique pour la tragédie électorale de 2005* » in *Rencontres.de* (Das deutsch-französische Magazin) La Revue franco-allemande, octobre 2007, en ligne sur le site www.rencontres.de/Francophonie, consulté le 30 novembre 2013, à 19 heures.

IV. ETUDES CRITIQUES ET INTERVIEWS SUR SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA

- AMOURO Camille A. & MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Entre la résignation et le refus. Les écrivains togolais d'expression française sous le régime Eyadéma » in *Genève-Afrique*, vol. XXK n° 1, 1991, pp. 55-69.

- CHALAYE Sylvie, « Un auteur du Tout-monde, entretien avec José Pliya », réalisé en novembre 2002 in *Africultures* en ligne sur le site www.africultures.com, consulté le 12 septembre 2010 à 9 heures.

- CHALAYE Sylvie, « Le théâtre de José Pliya, un théâtre du leurre » in *Africultures* n° 62, janvier-mars 2005, pp. 186-187.

- CHALAYE Sylvie, « La ligne bleue des autres ou l'horizon des désirs chez José Pliya» in *Africultures* en ligne sur le site http://www.africultures.com, consulté le 30 avril 2013 à 14 heures.

- GBANOU Sélom Komlan, « Dramatic esthetics in the work of Sénouvo Agbota Zinsou » in *Research in African Literature***,** Volume 29, Number 3, Indiana University Press, 1998, pp. 34-57.

- GBANOU Sélom Komlan, *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*, Frankfurt am Main [u.a.] : verlag für Interkulturelle Kommunikation (IKO), 2002, 295 p.

- LANSMAN Emile, (Livre entretien réalisé par), *José Pliya, Ecrire sur le fil ténu des frontières*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, Collection « Chemins des passions », 2011, 47 p.

- MAGNIER Bernard, « Sénouvo Agbota Zinsou de Lomé à Limoges » in *Notre Librairie* (*Théâtre Théâtres*), n°102, juillet-août 1990, pp. 61-63.

- MILLER Judith, « Dramaturgies des errances : le cas de José Pliya » in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, (Sous la direction de Sylvie Chalaye,) Rennes, PUR, 2004, pp. 31-32.

- OMOIFO-OKOH Juliana, « Les représentations du chef d'Etat dans le théâtre de Zinsou » in *Ethiopiques* n°56, revue semestrielle de culture négro-africaine 2ème semestre 1992, en ligne sur le site http://ethiopiques.refer.sn/, consulté le 27 novembre 2013, à 14h 30.

- RICARD Alain, « Le sujet travesti : réflexions sur l'œuvre de Sénouvo Agbota Zinsou » in *D. Delas, P. Soubias, eds., Le Sujet de l'écriture africaine*, Toulouse, Association pour l'étude des littératures africaines, 2001, pp. 57-62.

- RICARD Alain, *Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public (Politique et religion)*, Paris, Editions KARTHALA, 2015, 190 p.

- RIESZ János, « Théâtre africain à Bayreuth : Sénouvo Agbota Zinsou » in *L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures*, octobre-décembre 2011, Quatre-vingt-cinquième année, pp. 497-506.

- RIESZ János/ GBANOU Sélom Komlan/ ZINSOU Sénouvo Agbota : « Pratiques de langue et d'écriture des écrivains africains d'expression française vivant en Allemagne. L'exemple de Sénouvo Agbota Zinsou » in *Articles en langue française et anglaise sur les littératures africaines francophones,* Vol. 26. Éd. par János Riesz. Montréal : Éd. Nota Bene soux [et. al.], 2002. pp. 526-560.

- SAIVRE (de) Denyse, « Entretien avec Sénouvo Agbota Zinsou, auteur togolais » in *Recherche, pédagogie et culture* n°57, avril-mai-juin 1982, Vol IX, pp. 71-75.

V. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE THEATRE (ETUDES CRITIQUES)

1- Ouvrages

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne,* Paris, Gallimard, 1994, 506 p.

- APEDO-AMAH Ayayi Togoata, *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du concert-party togolais*, Lomé, Editions Awoudy, Collection Tourbillon, 2013, 247 p.

- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double,* Paris, Editions Gallimard, 1964, 251 p.

- AZAMA Michel, *De Godot à Zucco, anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000,* Volume 1 « Continuité et renouvellements », Paris, Editions théâtrales, 2003, 345 p.

- AZAMA Michel, *De Godot à Zucco, anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950- 2000,* Volume 2 « Récits de vie : le moi et l'intime », Paris, Editions théâtrales, 2004, 311 p.

- AZAMA Michel, *De Godot à Zucco, anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950- 2000,* Volume 3 « Le bruit du monde », Paris, Editions théâtrales, 2004, 351 p.

- BIET Christian & TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 2006, 1050 p.

- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, 119 p.

- CHALAYE Sylvie, (Sous la direction de) *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Collection « Plurial », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 188 p.

- CORNEVIN Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970, 335 p.

- DIDEROT Denis, *Entretiens sur le fils naturel* suivi de : *De la poésie dramatique* et de *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Editions Flammarion, 2005, 374 p.

- EVRARD Franck, *Le théâtre français du XX^{e} siècle*, Paris, Editions Ellipses, 1995, 120 p.

- HOURANTIER Marie-José, *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, 286 p.

- HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre,* Paris, Armand Colin, (Collection CURSUS) 1988, 187 p.

- KHELAF Abdenacer, (Sous la coordination de) *Le Théâtre africain : entre tradition et modernité,* Actes du colloque organisé par le Commissariat du Festival International du théâtre au Festival d'Alger du 10 au 12 juillet 2009, 122 p.

- KOTCHY Barthélémy (Sous la direction de), *Le Théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970, Ecole des Lettres et Sciences Humaines, Paris, Présence Africaine, 1971, 249 p.

- KWAHULÉ Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, 286 p.

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

- NGANDU NKASHAMA Pius, *Théâtres et scènes de spectacle* (*Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan, 1993, 384 p.

- ORMESSON (d') Jean, *Une autre histoire de la littérature française : le théâtre classique*, Paris, Librio, 2000, 126 p.

- PY Olivier, *Les Mille et une définitions du théâtre*, Paris, ACTES SUD, Série « Le Temps du Théâtre », 2013, 246 p.

- PRUNER Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005, 154 p.

- RICARD Alain, *L'invention du théâtre. Le théâtre et ses comédiens en Afrique noire*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1986, 135 p.

- RICHARD Claudine (Coordonné par), *THEATRE AFRICAIN, théâtres africains ?*, Actes du colloque de Bamako 14-18 novembre 1988, Paris, Silex, 1990, 247 p.

- SCHERER Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992, 128 p.

- SIDIBE Valy, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Editions FLAH SY-NANI, 1999, 126 p.

- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Editions Gallimard, 1966, 190 p.

- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausanne, L'Age d'Homme, (Traduction de Patrice Pavis et M. et J. Bollack), 1983 (1956), 144 p.

- TRAORE Bakary, *Le théâtre africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1953, 159 p.

2- Articles

- ALEM Kangni, « Notes sur les pratiques théâtrales en Afrique noire : dramaturgies contemporaines et logiques festivalières » in *L'Annuaire Théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales, n° 31, printemps 2002, pp. 82-90.

- APEDO-AMAH Ayayi Togoata, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais » in *Notre Librairie (Littérature togolaise)*, n°131, juillet-septembre 1997, pp. 124-131.

- CATSIAPIS Hélène, « Les objets au théâtre » in *Communication et langages* n°43, 3ème trimestre 1979. pp. 59-78.

- CHALAYE Sylvie, « Dramaturgies de la culbute et du détour » in *Notre Librairie, (Théâtres contemporains du Sud 1990-2006)*, n°162, juin-août 2006, pp. 47-53.

- CORVIN Michel, « Une révolution masquée », in *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, Tome I « Continuité et renouvellements »*, réalisée par Michel Azama, Paris, Editions Théâtrales, 2003, pp. 29-31.

- CUCHE F. X. « L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne » in *Le Théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan 15-29 avril 1970, Ecole des Lettres et Sciences Humaines, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 137-142.

- DAHOU Malika, « Les nouvelles thématiques et les mutations dans le théâtre noir africain francophone au détour du XXI^{ème} siècle (des années 90 aux années 2000) » in *Interfrancophonies Mélanges*, 2013, pp. 1-23.

- FERRIER Béatrice, « Le conte au théâtre : un genre remotivé » in *Synergies France*, n° 8, 2011, pp. 23-29.

- GBÉASOR Tohonou, « Le théâtre d'expression française, la première génération » in *Notre Librairie (Littérature togolaise)*, n°131, juillet-septembre 1997, pp. 132-134.

- GUINGANÉ Jean-Pierre, « De Ponty à Sony : représentations théâtrales en Afrique » in *Notre Librairie Théâtre/Théâtres*, n° 102, juillet-août 1990, pp. 6-11.

- KOUDJO Bienvenu, « Théâtre et pratique théâtrale » in *Annales de la Faculté des Lettres* n°2, Université Nationale du Bénin, 1981, pp. 8-9.

- KOUDJO Bienvenu, « La pratique théâtrale au Bénin » in *Notre Librairie*, n° 69, mai - juillet 1983, Paris, CLEF, pp. 72-77.

- KOUDJO Bienvenu, « Une nouvelle version de *Kondo le Requin* de Jean Pliya » in *Notre Librairie* n° 69, mai – juillet 1983, Paris, CLEF, pp. 109-111.

- KOUDJO Bienvenu, « La chaîne de la création théâtrale : du dramaturge au régisseur en passant par le metteur en scène et les comédiens » in *Geste et Voix* n°18, Université d'Abomey-Calavi, décembre 2013, pp. 157-168.

- LEMAHIEU D. « Le langage dramatique » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, (Sous la direction de Michel Corvin), Paris, Bordas, 1995, pp.522-523.

- MARINEL (Le) Jacques, « Théâtre négro-africain et théâtre universel » in *Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 225-230.

- MEDEHOUEGNON Pierre, « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? » in *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, (Textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions, Collection Etudes, 2008, pp. 29-52.

- MEDEHOUEGNON Pierre, « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois » in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 99-111.

- MEDEHOUEGNON Pierre, « L'héroïsme dans la dramaturgie béninoise de la nouvelle génération » in *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, (Textes réunis et présentés par Mahougnon Kakpo), Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, pp. 154-174.

- MELONE Thomas, « La vie africaine et le langage théâtral » in *Le théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 143-154.

- MIDIOHOUAN Guy Ossito « Le théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 » in *Peuples Noirs, Peuples Africains* n° 31, 1983, pp. 54-78.

- M'LANHORO Joseph, « L'utilisation de la tradition orale » in *Le Théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 83-84.

- PILLOT Christine, (Propos recueillis par) « ″Le Vivre vrai″ de Werewere Liking » in *Notre Librairie Théâtre/Théâtres* n° 102, juillet-août 1990, pp.54-60.

- RICARD Alain, « Réflexions sur le théâtre à Lomé : la dramaturgie du concert-party » in *Recherche, pédagogie et culture* n° 57, avril-mai-juin 1982, Vol. IX, pp. 63-70.

- THIS-ROGATCHEVA Tamara, *« Figures des fantômes au théâtre* » in *Les Phantasmes et les Icônes du fantastique*, Université Paris XII, Val-de-Marne, (Séminaire d'Art et Lettres), 2004, 40 p.

- TOHONOU Gbéasor, « Le théâtre d'expression française, la première génération » in *Notre Librairie (Littérature togolaise)* n°131, juillet-septembre 1997, pp. 132-134.

VI. OUVRAGES DE METHODOLOGIE

- DUCHET Claude (Sous la direction de), *La Sociocritique*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1979, 224 p.

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, 576 p.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (Traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Editions Gallimard, 1978, 305 p.

- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique (sa nature, ses procédés)*, Paris, Quadrige/PUF, 1980, 478 p.

- LAVANDIER Yves, *La dramaturgie (les mécanismes du récit)*, Paris, Editions Le Clown & l'Enfant, 1994, 546 p.

- MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie J. Corti, 1964, 188 p.

- NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan/HER, 2000, Armand Colin, 2005, 250 p.

- PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, 127 p.

- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, DUNOD, 1993, 202 p.

- SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010, 127 p.

- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Belfond, 1987, 318 p.

- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions BELIN, 1996, 237 p.

- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris Editions BELIN, 1996, 318 p.

- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris Editions BELIN, 1996, 217 p.

- ZIMA Pierre V., *Manuel de Sociocritique*, Paris, Editions Picard, 1985, réédition, Paris, L'Harmattan, 2000, 276 p.

VII. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA LITTERATURE

1. Ouvrages

- ACHIRIGA Jingiri J., *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Scherbooke, Editions Naaman, 1973, 257 p.

- AZIZA Claude & COLLOGNAT Annie, *Mémento de la littérature française, œuvres, auteurs, personnages*, Paris, Pocket, 2001, p. 347.

- CAZENAVE Odile, *Afrique sur Seine Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, 316 p.

- COULON Virginia et GARNIER Xavier (Sous la direction de), *Les littératures africaines. Textes et terrains, (Hommage à Alain Ricard)*, Paris, Editions KARTHALA, 2011, 496 p.

- DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, l'Harmattan, 1986, 256 p.

- HUANNOU Adrien, *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*, Paris, KARTHALA/ACCT, 1984, 326 p.

- IMOROU Abdoulaye (Sous la direction de), *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, Collection Ecritures, 2014, 277 p.

- KAKPO Mahougnon, *Créations burlesques et déconstruction chez Ken Bugul*, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, Collection OSIRIS-ESSAIS N°1, 2001, 75 p.

- KAKPO Mahougnon, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones, Tome 1 : Olympe Bhêly-Quenum : thèmes et styles*, Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, 2007, 215 p.

- MELONE Thomas, *Chinua Achebe et la tragédie de l'Histoire*, Paris, Présence Africaine, 1973, 310 p.

- MIDIOHOUAN Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1986, 248 p.

- NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 137 p.

- NGANDU NKASHAMA Pius, *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1998, 392 p.

- NGANDU NKASHAMA Pius, *Ecritures et discours littéraires : Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2000, 301 p.

- RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Editions KARTHALA, 1995, 304 p.

- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1971, 190 p.

2. Articles

- ADECHINA Emile, « Névrose et nécrose dans *Le chant du lac* d'Olympe Bhêly-Quenum » in *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, (Textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Collection Etudes), 2008, pp. 53-63.

- ANO N'GUESSAN Marius, « Le conte traditionnel oral » in *Notre Librairie : Littérature de Côte d'Ivoire 1 (La mémoire et les mots)* n°86, janvier-mars 1987, pp. 38-46.

- BAZIE Isaac, « Violences postcoloniales et *Weltliteratur* : de l'écart éthique à la norme esthétique Francophonie littéraire et comparatisme » in *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde* (Sous la direction d'Abdoulaye Imorou), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, (Collection Ecritures), 2014, pp. 45-59.

- CHEVRIER Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de « migritude » » in *Notre Librairie (Identités littéraires)* n°155-156, juillet-décembre, 2004, pp. 96-100.

- DABLA Jean-Jacques Séwanou, « 1985-1995 : mutations et bourgeonnements de la littérature togolaise » in *Notre Librairie (Littérature togolaise)* n°131 juillet-septembre 1997, pp. 106-113.

- DAH Perpétue, « L'Afrique dans le jeu littéraire mondial : entre désir d'universalité et besoin de témoignage » in *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde*, (Sous la direction d'Abdoulaye Imorou), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2014, pp. 187-198.

- DIENE Babou, « Les enfants de la postcolonie et la République mondiale des lettres » in *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde* (Sous la direction d'Abdoulaye Imorou), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2014, pp. 155- 168.

- HUANNOU Adrien, « Panorama du roman béninois » in *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, (Textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Collection Etudes), 2008, pp. 9-28.

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

- KAKPO Mahougnon, (Sous la direction de), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise,* Cotonou, Les Editions des DIASPORAS, 2011, 276 p.

- MBEMBE Achille, « A propos des écritures de soi » in *Politique africaine* n°77, mars 2000, pp.16-43.

- MEDEHOUEGNON Pierre, « Mise en abyme et identité culturelle africaine chez les écrivains francophones négro-africains », Actes des premières journées scientifiques internationales de l'Université nationale du Bénin, 27 novembre-2 décembre 2000, Tome I, Abomey-Calavi, 2002, pp. 94-100.

- MEDEHOUEGNON Pierre « Du mythe du Dieu d'eau à l'expression de la modernité : quelques réflexions sur les rapports des écrivains africains francophones à la modernité » in *Isthmes francophones. Du texte aux chants du monde,* Mélanges offerts à Beïda Chikhi, (Sous la direction d'Anne Douaire-Banny), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, pp. 71-80.

- NGALASSO Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français » in *Notre Libraire* n°148, juillet-septembre 2002, pp. 54-58.

- WABERI Abdourahman, « Les enfants de la post-colonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » in *Notre Librairie* n° 135, septembre-décembre 1998, pp.8-15.

VIII. OUVRAGES D'ETUDES GENERALES

- BRETON Guy, *Histoires d'amour de l'Histoire de France*, Tome 3 « *Dans l'intimité des reines et des favorites* », Paris, Editions Blanc et Noir, 1960, 368 p.

- CAMUS Albert*, L'homme révolté*, Paris, Editions Gallimard, 1951, 384 p.

- DARWIN Charles, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées par la lutte pour la vie,* (1859), Paris, Flammarion, 2008, 619 p.

- ERASME, *Eloge de la folie*, (Traduction Pierre de Nolhac), Paris, Garnier Frères, 1964, 185 p.

- GOLDHAGEN Daniel Jonah, *Les Bourreaux volontaires de Hitler*. *Les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, Paris, Seuil, 1996, 580 p.

- HEGEL G. W. F., *La phénoménologie de l'esprit*, (1806-1807), (tome 1, trad. J. Hyppolite), Paris, Editions, Aubier Montaigne, 1939, 159 p.

- KELMAN Gaston, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Paris, Editions Max Milo, 2004, 206 p.

- PASCAL, *Pensées*, Paris, Editions Gallimard, 1936, 445 p.

- PAULME Denise, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Editions Gallimard, 1976, 321 p.

- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, *essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1993, 695 p.

- TEVOEDJRE Albert, *L'Afrique révoltée*, Paris, Présence Africaine, 1958, réédition 2010, 75 p.

- THOM René, *Paraboles et Catastrophes : entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris, Flammarion, 1983, 192 p.

- UNESCO, *L'affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine*, Paris, UNESCO, 1981, 236 p.

IX. MEMOIRES ET THESES

1. Mémoires

- AKAKPO Rose Ablavi, *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : Panorama et étude sociocritique*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université Nationale du Bénin, FLASH, Département des Lettres Modernes, Année académique 2001-2002, 89 p.

- AKAKPO Rose Ablavi, *Aspects du renouveau du théâtre négro-africain francophone chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya : cas de On joue la comédie, La tortue qui chante, Nègrerrances et Le masque de Sika*, Mémoire de DEA de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, FLASH/Ecole Doctorale Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement », Année académique 2007-2008, 90 p.

- COULIBALY Dibihan Jeanne, *La nouvelle dramaturgie négro-africaine : Influences étrangères ou recours à la tradition ? Les cas de Wolé Soyinka dans Le Lion et la Perle et de Agbota Zinsou dans On joue la comédie*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Département des Lettres Modernes, FLASH, Université Nationale du Bénin, Année académique 1984-1985, 73 p.

- NOUWLIGBETO Fernand, *Identités culturelles et esthétique du tragique dans le théâtre négro-africain contemporain d'expression française : étude comparée des œuvres de Koulsy Lamko, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui*, Mémoire de DEA de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, FLASH/Ecole Doctorale

Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement », Année académique 2006-2007, 86 p.

- SANHONGOU Mathieu B., *Ruptures et innovations dans le théâtre de José Pliya : cas du recueil Nègrerrances et du Masque de Sika*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2010-2011, 80 p.

2. Thèses

- GBOUABLE Edwige, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930- 2005)*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 2007, 448 p.

- GUINGANE Jean-Pierre, *Théâtre et développement culturel en Afrique : cas du Burkina Faso*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux III, 1987, 1591 p. (4 tomes).

- KOUDJO Bienvenu, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, Thèse de doctorat du 3ème cycle, Université de Paris III, (UER de Littérature Générale et Comparée) 1976, 325 p.

- LAMKO Koulsy, *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2003, 316 p.

- MEDEHOUEGNON Pierre, *Innovations et créations dans le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest (Etat des lieux et analyse de la dramaturgie de 1970 aux années 2000 en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*, Thèse d'Etat ès-Lettres, Université d'Abomey-Calavi, FLASH/ Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, « Espaces, Cultures et Développement », Année académique 2007-2008, 744 p.

- NOUWLIGBETO Fernand, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de doctorat unique ès-Lettres, Université d'Abomey-Calavi, 2012, 446 p.

- SATRA Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Thèse de doctorat de Littérature africaine, Université de Lomé, 2010, 323 p.

- SOUMARE Zakaria, *La représentation littéraire négro-africaine francophone du génocide rwandais de 1994*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2010, 276 p.

- ZINSOU Sénouvo Agbota, *Le Théâtre et la Bible : kantata togolaise et syncrétisme culturel*, Thèse de doctorat de III^{ème} cycle, Université de Bordeaux III, janvier 1989, 455 p.

X. DICTIONNAIRES, ENCYCLOPEDIES ET REVUES SPECIALISEES

- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995 (vol I et II), 1013 p.

- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 447 p.

- UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 93 p.

- *Théâtre/Public*, Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, n°118-119, juillet-octobre, 1994, 96 p.

- *Notre Librairie, Littérature de Côte d'Ivoire, Tome I : La mémoire et les mots*, n°86, janvier-mars 1987, 149 p.

- *Notre Librairie Théâtre/Théâtres*, n°102, juillet-août 1990, 154 p.

- *Notre Librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, 103 p.

- *Notre Librairie, La littérature béninoise,* n°124, octobre-décembre 1995, 207 p.

- *Notre Librairie, La littérature togolaise,* n°131, juillet-septembre 1997, 201 p.

- *Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires*, 1996-1998, vol. 1, n°135, septembre-décembre 1998, 167 p.

- *Notre Librairie, Identités littéraires*, n°155-156, juillet-décembre 2004, 265 p.

- *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n°162 juin-août 2006, 188 p.

- *Africultures, L'africanité en question*, n°41, Paris, L'Harmattan, octobre 2001, 127 p.

XI. WEBOGRAPHIE

- BARTHE LIBERGE Sylviane, « *Des mots pour des maux, Culpabilité... quand tu nous tiens !* », www.consultations-psychologue.com, consulté le 12 avril 2012 à 6 heures.

- BAZIN H., « Pour la scène vivante d'un théâtre populaire », *Note de recherche sur les laboratoires chorégraphiques* en ligne sur le site www.recherche-action.fr, consulté le 23 novembre 2013 à 6 h 45.

- BISSIRI Amadou, « Le ″français populaire″ dans le champ artistique francophone » in *Cahiers d'études africaines*, [Online], 163-164/ 2001, en ligne depuis le 7 avril 2004, URL : http://etudesafricaines.revues.org/120, consulté le 24 avril 2014 à 20 heures 45.

- BORCHEMEYER Dieter, « Goethe, Beethoven et l'Europe », en ligne sur le site http://www.leforum.de/artman/publish/article_157.shtml, consulté le 5 janvier 2014 à 9 heures.

- BULTHE Stéphanie, « Argumentaire de la journée d'études Jeunes Chercheurs sur ″ Perceptions de l'altérité″ », organisée par l'Ecole doctorale Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université du Littoral-Côte d'Opale le mercredi 22 avril 2015, mis en ligne le 2 mars 2015 sur le site www.fabula.org/actualite par Perrine Coudurier, consulté le 8 septembre 2015 à 15h 30.

- CANUT Cécile, « Interférences linguistiques et substrat dans l'œuvre littéraire africaine : l'exemple de Massa Makan Diabaté », en ligne sur le site www.unice.fr, consulté le 6 septembre 2012 à 16 heures 45.

- CARDINAL Jacques, « Rêver l'enfance. Littérature et psychanalyse » in *Voix et images*, vol 25, n°1 (73), 1999, pp. 33-35. URL : http://id.erudit.org/iderudit/201460ar, consulté le 7 mars 2012 à 01 heure 24.

- CARRE Alice, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* (en ligne), Dossiers n°0 : En quête du sujet, mis à jour le 20 février 2009, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329, consulté le 3 août 2013 à 9 heures 19.

- CHALAYE Sylvie, « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain » in *Africultures*, 2007, URL : http://www.revues-plurieles.org, consulté le 4 juillet 2014 à 14h.

- CHANDA Tirthankar, « Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra », URL : http//www.monde-diplomatiqe.fr, consulté le 6 juin 2013.

- CHAPERON Danielle, «*Méthodes et problèmes : L'œuvre dramatique* », Département de Français moderne, Université de Lausanne, 2003-2004, http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/, consulté le 20 novembre 2011, à 9 heures.

- CLASTRES Pierre et SEBAG Lucien « Cannibalisme et mort chez les Guayakis (Achén) » in *Gradhiva*, 2/2005, mis en ligne le 10 décembre 2008 sur le site www.gradhiva.revues.org/511, consulté le 21 octobre 2010 à 18 heures.

- COURTINE-DENAMY Sylvie, « Altérité, philosophie », Encyclopédie Universalis en ligne, www.universalis.fr/encyclopedie/alterite-philosophie, consulté le 8 septembre 2015 à 15 heures 15.

- DAHOU Malika, « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières » in *Les Cahiers du GRELCEF, La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones*, en ligne sur le site www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm, mai 2013, consulté le 25 novembre 2013 à 15 heures 09.

- DOMINGO Enrique Fernandez & LLOMBART HUESCA Maria, *La rupture dans les sciences sociales*, Université Paris 8, en ligne sur le site www.dialnet.unirioja.es /descarga/articulo/2569454, consulté le 13 septembre 2011 à 20 heures 15.

- GERMANOTTA Maria Angela, « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda », in *Interfrancophonies, Mélanges 2010*, en ligne sur le site www.interfrancophonies.org, consulté le 29 mars 2012 à 20 heures 11.

- HIMY-PIÉRI Laure, « Introduction aux actes de la journée organisée par l'Université de Caen le 14 mars 2008 et portant sur le thème : « L'écriture, entre rupture et continuité », en ligne sur le site : http://www.unicaen.fr, consulté le 20 février 2012 à 21 heures.

- NOEL Anne-Sophie, «L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : « L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral », mis à jour le 24/01/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054, consulté le 10 janvier 2014, à 12 heures 05.

- Anonyme, « L'Inconscient : le moi n'est pas le maître dans ma maison », Cours de philosophie, en ligne sur le site www.philocours.com, 2006, consulté le 20 juin 2013 à 15 heures.

- Anonyme, « La littérature fantastique » en ligne sur le site http://www.clioetcalliop.com/cont/fantastique/def.htm, consulté le 02 mars 2013 à 15 heures.

INDEX DES CONCEPTS CLES ET DES FORMES D'EXPRESSION DRAMATIQUE

A

Africanité · 71, 72, 73, 86, 115, 116, 125, 127, 147, 150, 369, 371, 378, 379, 385, 443, 446, 447, 450, 455, 456, 461, 462, 467, 469, 496, 509
Altérité · 2, 3, 5, 14, 15, 27, 35, 36, 37, 121, 127, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 182, 187, 191, 262, 290, 360, 363, 364, 369, 373, 378, 381, 382, 383, 385, 386, 447, 452, 453, 454, 457, 459, 461, 462, 466, 469, 470, 497, 506, 508
Avidité politique · 5, 160, 161, 166, 175, 226, 357, 463, 506

C

Cannibalisme affectif · 23, 140, 185, 207, 212, 410, 463, 506
Colloque d'Abidjan · 5, 11, 12, 30, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 87, 96, 114, 116, 117, 122, 150, 374, 383, 452, 456, 461, 483, 484, 485, 486, 504
Colloque de Bamako · 88, 483
Combat sociopolitique · 364, 508
Concert-party · 3, 5, 6, 12, 13, 22, 50, 51, 65, 66, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 92, 98, 118, 274, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 356, 357, 373, 374, 385, 466, 470, 481, 486, 505, 507, 508
Conte dramatisé · 3, 5, 22, 23, 90, 101, 102, 106, 107, 143, 255, 274, 291, 293, 298, 299, 300, 301, 302, 333, 357, 374, 376, 385, 432, 465, 507
Continuité · 4, 5, 16, 21, 24, 25, 26, 28, 33, 34, 35, 37, 115, 246, 249, 358, 360, 387, 388, 389, 425, 427, 430, 434, 441, 442, 443, 451, 452, 454, 457, 460, 466, 467, 468, 469, 498, 509
Créations lexicales · 303, 321, 342, 444, 508
Culpabilité · 134, 143, 176, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 219, 251, 266, 287, 299, 300, 327, 331, 353, 463, 465, 506

D

Déconstruction · 143, 176, 202, 203, 204, 251, 253, 258, 263, 264, 266, 282, 287, 302, 386, 406, 463, 464, 465, 489, 506, 507
Déviances · 207, 212, 215, 227, 506
Didiga · 11, 68, 87, 116
Distanciation · 5, 13, 21, 22, 24, 25, 46, 48, 49, 50, 51, 61, 150, 258, 266, 267, 269, 270, 271, 274, 291, 302, 303, 305, 306, 310, 338, 357, 430, 441, 460, 465, 466, 504, 507
Dramaturgie · 2, 5, 9, 11, 13, 14, 15, 20, 21, 26, 29, 30, 31, 34, 37, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 66, 68, 69, 74, 76, 77, 78, 82, 116, 117, 120, 121, 122, 128, 144, 145, 146, 147, 150, 153, 154, 190, 191, 202, 208, 215, 243, 257, 258, 264, 265, 266, 291, 301, 303, 311, 314, 321, 328, 332, 333, 335, 356, 357, 363, 366, 368, 369, 373, 374, 378, 381, 382, 383, 385, 406, 428, 430, 434, 443, 444, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 464, 466, 486, 487, 493, 494, 498, 504, 508
Dramaturgie du verbe · 5, 303, 321, 333, 335, 357, 466

E

Echangisme · 140, 145, 207, 210, 211, 382, 463, 506
Emotion esthétique · 311, 314, 466, 508
Engagement · 32, 71, 127, 175, 200, 309, 362, 366, 368, 369, 370, 371, 379, 457, 462, 508
Esthétique · 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 36, 37, 47, 48, 49, 54, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 75, 76, 79, 82, 87, 89, 94, 95, 96, 98, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 127, 128, 131, 145, 148, 149, 150, 153, 204, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 239, 241, 243, 257, 259, 267, 268, 279, 283, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 311, 312, 314, 319, 321, 335, 339, 348, 356, 357, 360, 362, 363, 364, 367, 373, 383, 384, 385, 386, 387, 406, 443, 451, 452, 453, 454, 457, 458, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 470, 482, 487, 490, 491, 493, 504, 505, 507, 508, 509
Esthétique identitaire · 87, 118, 122, 383
Esthétique participative · 117, 233, 383, 384
Esthétique théâtrale · 3, 22, 47, 48, 49, 60, 63, 66, 67, 94, 131, 145, 153, 204, 228, 229, 230, 231, 234, 241, 243, 259, 267, 283, 291, 292, 302, 360, 373, 384, 385, 386, 387, 406, 457, 461, 463, 467, 469, 482, 487, 507

F

Fantômes et ombres · 356

G

Génocide · 23, 135, 183, 193, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 343, 393, 399, 400, 419, 421, 426, 437, 449, 463, 495, 498, 506
Griotique · 11, 22, 67, 87, 116, 292

H

Héroïsme atypique · 264, 265, 507

I

Identification · 9, 22, 39, 47, 48, 49, 50, 54, 59, 60, 61, 62, 119, 146, 150, 180, 234, 239, 240, 258, 261, 265, 266, 268, 269, 272, 305, 306, 338, 460, 464, 504
Identité · 11, 13, 14, 18, 20, 47, 62, 71, 86, 101, 114, 115, 119, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 134, 137, 138, 146, 147, 150, 173, 177, 179, 180, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 199, 210, 221, 235, 236, 239, 256, 258, 259, 261, 262, 266, 270, 272, 291, 316, 318, 322, 343, 351, 353, 355, 364, 365, 369, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 385, 404, 408, 419, 424, 447, 452, 454, 457, 462, 464, 467, 486, 491, 493, 505
Illusion théâtrale · 9, 22, 48, 54, 61, 62, 146, 150, 268, 269, 271, 272, 460, 466
Inceste · 207, 208, 210, 316, 506
Intertextualité · 24, 148, 228, 266, 276, 277, 278, 286, 290, 291, 302, 303, 357, 430, 441, 442, 465, 468, 487, 507

K

Kotéba · 11, 67, 87, 88, 99, 116

M

Messianisme politique · 5, 23, 98, 99, 155, 156, 158, 175, 226, 279, 309, 357, 463, 506
Migritude · 5, 6, 43, 72, 73, 76, 150, 461, 490
Mise en abyme · 5, 266, 272, 273, 274, 275, 276, 291, 302, 303, 342, 357, 394, 430, 441, 465, 507

N

Nouveau Théâtre · 2, 22, 24, 27, 28, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 125, 150, 228, 266, 272, 302, 357, 423, 460, 484, 504

P

Permanence · 6, 34, 35, 202, 360, 388, 422, 424, 429, 434, 441, 442, 458, 468, 469, 509

R

Rémanence · 390, 429, 442, 447, 509
Rupture · 3, 5, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 47, 51, 62, 66, 69, 71, 77, 87, 115, 150, 153, 154, 156, 158, 161, 167, 175, 176, 181, 192, 208, 215, 216, 228, 230, 231, 243, 250,257, 271, 298, 302, 328, 336, 337, 339, 345, 346, 348, 358, 360, 377, 379, 383, 386, 388, 389, 397, 424, 427, 441, 442, 444, 452, 454, 457, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 489, 498, 504, 506, 508
Ruptures langagières · 342, 508
Ruptures scripturales · 321, 508

S

Servitude · 135, 176, 183, 191, 193, 194, 195, 224, 409, 426, 436, 506
Subversion du personnage · 258, 259, 302, 464, 507
Survivance · 411, 413, 429, 468

T

Théâtre · 2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 106, 107, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 158, 161, 166, 167, 169, 171, 173, 175, 176, 186, 194, 198, 203, 208, 214, 216, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 253, 254, 258, 259, 261, 264, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 282, 283, 284, 285, 286, 291, 292, 294, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 339, 340, 342, 345, 347, 348, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 393, 407, 408, 411, 412, 415, 419, 422, 423, 424, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 446, 447, 450, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 469, 470, 471, 475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 504, 505, 507, 508
Théâtre d'intervention sociale · 12, 68, 87, 88, 243
Théâtre dans le théâtre · 5, 23, 24, 52, 228, 266, 272, 273, 274, 285, 291, 302, 303, 357, 441, 442, 465, 507
Théâtre de l'universel · 5, 14, 15, 27, 28, 42, 72, 121, 122, 125, 127, 129, 144, 148, 151, 369, 385, 461, 462, 505
Théâtre-débats · 69, 243
Théâtre-forum · 69, 243
Théâtre-rituel · 11, 67, 87, 88, 292, 352, 450, 482

V

Violence · 5, 6, 19, 20, 30, 71, 110, 111, 128, 138, 146, 155, 161, 176, 187, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 315, 316, 317, 357, 371, 378, 379, 386, 401, 403, 404, 411, 419, 423, 424, 427, 428, 437, 448, 458, 463, 465, 477, 489, 491, 494, 506

INDEX DES AUTEURS

A

ABIRACHED Robert · 57, 227, 231, 235, 254, 267
ACHEBE Chinua · 415, 488
ADAMOV Arthur · 42, 43
ALEDJI Ousmane · 13
ALEM Kangni · 345
AMOURO Camille · 13, 72, 73, 469
APEDO-AMAH Ayayi Togoata · 20, 28, 76, 80, 81, 300, 301, 309
APEDO-AMAH Moorhouse · 76, 80
ARISTOTE · 7, 235, 255, 336
ARTAUD Antonin · 44, 48, 327, 363, 364, 422
AUBIGNAC (d') Abbé · 57

B

BECKETT Samuel · 29, 40, 42, 43, 45, 210, 423, 472
BRECHT Bertholt · 11, 20, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 89, 210, 224, 262, 268, 298, 307, 439

C

CAZENAVE Odile · 69
CESAIRE Aimé · 15, 16, 277, 339, 422, 423, 455
CHALAYE Sylvie · 10, 12, 13, 23, 31, 50, 69, 86, 120, 123, 125, 126, 127, 131, 146, 182, 368, 369, 376, 378, 417, 452, 479
CHAPERON Danielle · 37
CHEVRIER Jacques · 69, 70
CLAUDEL Paul · 44, 50, 129, 138
CORVIN Michel · 22, 57, 234, 318, 319, 353, 386, 484
COUAO-ZOTTI Florent · 13, 125, 489

D

DABLA Séwanou · 15, 18, 118
DADIE Bernard · 9, 55, 96, 260, 388, 400
DAUDET Alphonse · 23, 141, 282, 284, 289, 296
DIDEROT Denis · 23, 323, 333

E

EFOUI Kossi · 12, 70, 113, 119, 123, 127, 492

G

GBANOU Sélom Komlan · 28, 29, 350, 362, 365, 366, 381, 432, 434
GBEASOR Tohonou · 28, 92, 93, 155, 289
GBOUABLE Edwige · 28, 69, 70, 124, 126, 211, 212
GENET Jean · 42, 43, 50, 247
GUINGANE Jean-Pierre · 10, 55, 56, 66, 67, 86, 87, 89, 297, 363, 364, 365

H

HEGEL · 23, 58, 423
HOUNKPE Pierre-Claver · 73
HOURANTIER Marie-José · 9, 65, 288, 349, 449
HUANNOU Adrien · 6, 487, 489
HUBERT Marie-Claude · 43, 44, 46, 57, 336
HUGO Victor · 189, 340, 424

I

IONESCO Eugène · 21, 23, 42, 43, 50, 210, 227, 247, 266, 279, 280, 440

J

JARRY Alfred · 43, 254

K

KOLY Souleymane · 9, 65, 86
KOMPAORE Prosper · 10, 66, 67, 86, 87
KONE Amadou · 56, 67
KOTCHY Barthélémy · 8, 9, 59, 62, 63
KOUROUMA Ahmadou · 17, 443
KWAHULE Koffi · 12, 70, 113, 123, 127, 376, 377, 492

L

LAMKO Koulsy · 12, 113, 123, 362, 369, 376, 377, 382, 492
LANSMAN Emile · 51, 143, 146, 397
LANSON Gustave · 36
LAWANI Yaya · 73, 344

M

MAKHELE Caya · 12, 70, 123, 126, 127, 368
MEDEHOUEGNON Pierre · 7, 27, 29, 31, 53, 54, 56, 61, 67, 72, 172, 260, 268, 288, 294, 297
MELONE Thomas · 62, 415
MIDIOHOUAN Guy Ossito · 69, 437, 438
MILLER Judith · 31

N

NAUGRETTE Catherine · 46, 225, 226
NGAL Georges · 15, 16, 17, 18, 27, 114, 118, 375
NKASHAMA Pius Ngandu · 18, 115, 173, 211, 261, 360
NOKAN Charles · 55

O

OUOLOGUEM Yambo · 17

P

PAVIS Patrice · 18, 19, 58, 81, 93, 94, 182, 198, 226, 227, 267, 268, 318, 319, 321, 322, 328, 329, 337, 340, 344, 482
PERRAULT Charles · 23, 55, 141, 247, 282, 289, 295, 296
PIRANDELLO Luigi · 21, 50, 227, 280, 281, 441
PLIYA Jean · 9, 23, 47, 51, 55, 56, 59, 67, 71, 96, 128, 129, 175, 176, 200, 236, 241, 248, 260, 266, 270, 272, 278, 279, 283, 289, 295, 347, 388, 400, 404, 413, 416, 484
PLIYA José · 3, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31,

32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 50, 51, 68, 71, 74, 118, 119, 120, 127, 129, 130, 131, 134, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 215, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 259, 261, 262, 266, 270, 271, 272, 274, 276, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 295, 296, 297, 298, 300, 309, 318, 319, 322, 325, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 352, 353, 354, 358, 360, 369, 370, 379, 380, 381, 383, 384, 387, 388, 389, 390, 392, 395, 397, 398, 400, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 431, 432, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 478, 479, 492

PORQUET Niangoran · 9, 21, 65, 86, 89, 288

PRUNER Michel · 29, 32, 249, 254, 322, 328, 420, 421, 436

R

RICARD Alain · 30, 47, 48, 49, 79, 81, 82, 83, 89, 98, 148, 163, 257, 293, 302, 304, 487

RIESZ János · 48, 373, 374, 480

S

SARTRE Jean-Paul · 23, 193

SCHERER Jacques · 61

SERRAU Geneviève · 42

SHAKESPEARE William · 344, 423, 472

SIDIBÉ Valy · 87, 361

SOYINKA Wole · 15, 30, 49, 89, 257, 293, 479

T

TANSI Sony Labou · 11, 17, 123, 409, 443

THOM René · 14

TRAORE Bakary · 63, 360, 361

U

UBERSFELD Anne · 36, 37, 40, 210, 236, 332, 429

W

WABERI Abdourahman · 68

WEREWERE-LIKING · 9, 65, 86, 87, 382, 449

Z

ZAOUROU Bernard Zadi · 9, 56, 96, 260, 409

ZINSOU Sénouvo Agbota · 3, 10, 11, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 60, 63, 64, 67, 74, 75, 76, 79, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 96, 98, 99, 102, 111, 112, 116, 118, 119, 129, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 170, 171, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 237, 238, 240, 250, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 274, 275, 276, 286, 287, 288, 290, 293, 294, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 314, 345, 353, 354, 358, 360, 362, 364, 365, 369, 370, 373, 374, 375, 381, 382, 384, 387, 388, 392, 393, 394, 400, 401, 402, 409, 410, 411, 412, 425, 427, 429, 431, 432, 435, 437, 442, 443, 444, 445, 450, 451, 452, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 471, 478, 479, 480, 492

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE 2
RESUME 5
IN MEMORIAM 6
REMERCIEMENTS 8
INTRODUCTION GENERALE 9
PREMIERE PARTIE : CONTEXTES D'EMERGENCE DU THEATRE DE SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET DE JOSE PLIYA 40
CHAPITRE PREMIER : LES SOURCES D'INSPIRATION DES DEUX AUTEURS ET LES FONDEMENTS DE LA RUPTURE 43
I. L'influence du nouveau théâtre européen sur les deux auteurs. 44
1. Le contexte d'émergence du nouveau théâtre européen et le rôle des précurseurs. 44
2. La rupture avec le théâtre classique : une nouvelle esthétique 47
3. Le théâtre de la distanciation de Bertolt Brecht 48
4. Sénouvo Agbota Zinsou et l'initiative d'Alain Ricard 49
5. José Pliya et les néo-dramaturges 52
II. Le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou et la dramaturgie négro-africaine francophone des années 1970 à 1980 54
1. L'héritage colonial et l'esthétique de l'identification 54
1.1. L'héritage colonial 54
1.2. Le personnage et l'esthétique de l'identification 59
2. La genèse de la rupture : les premières tentatives, le rôle du colloque d'Abidjan (1970) et l'initiative de Sénouvo Agbota Zinsou 62
2.1. Le colloque d'Abidjan 1970 : un tournant décisif dans la création dramatique négro-africaine 63
2.2. Sénouvo Agbota Zinsou : pionnier de la rupture dans le théâtre négro-africain francophone 66

3. Les autres initiatives de renouvellement esthétique du théâtre négro-africain : les cas ivoirien et burkinabè 67
III. José Pliya et le contexte de ses créations dramatiques 70
1. Les nouvelles écritures francophones 70
2. L'état du théâtre béninois dans les années 1990 73
CHAPITRE DEUXIEME : SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET LA DRAMATURGIE IDENTITAIRE 77
I. Le théâtre identitaire au Togo 78
1. La *cantata* 78
2. Le concert-party 82
3. L'albéra 84
4. La culture *adja-éwé* et les contes du soir 85
5. Sénouvo Agbota Zinsou et l'évolution du théâtre identitaire en Afrique 86
II. La création dramatique chez Sénouvo Agbota Zinsou 91
1. Le parcours personnel de Sénouvo Agbota Zinsou et ses premières tentatives de création dramatique 91
2. La révélation : *On joue la comédie* et sa réception 94
3. Les autres créations de Sénouvo Agbota Zinsou 100
III. Les traits identitaires du théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou 114
1. De l'identité et du théâtre identitaire 114
2. Le théâtre identitaire chez Sénouvo Agbota Zinsou 117
CHAPITRE TROISIEME : L'UNIVERSEL ET L'ALTERITE DANS LE THEATRE DE JOSE PLIYA 121
I. Les fondements de l'universel 121
1. Le théâtre de l'universel 122
2. L'esthétique du théâtre de l'universel 127
II. Les créations dramatiques de José Pliya 129
1. Les premières tentatives de création dramatique 129

2. Le parcours personnel de José Pliya et les autres créations..... 131
III. Les traits de l'universel et de l'altérité chez José Pliya 145
1. Les formes de l'universel chez l'auteur béninois 145
2. L'expression de l'altérité dans ses créations..... 146
DEUXIEME PARTIE : ASPECTS DE LA RUPTURE CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA..... 152
CHAPITRE QUATRIEME : LES RUPTURES SEMANTIQUES CHEZ AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 154
I. Ruptures à dominante politique chez Sénouvo Agbota Zinsou..... 154
1. L'apartheid comme sujet dramatique 155
2. Le messianisme politique..... 156
3. L'avidité politique..... 160
4. La défense des droits de la femme..... 165
II. Ruptures à dominante culturelle chez José Pliya..... 175
1. Le malaise socioculturel 175
1.1. L'exil, l'errance, la quête et le retour aux origines 175
1.2. L'enfance perdue et la servitude enfantine..... 191
1.3. La culpabilité et la responsabilité individuelle..... 195
1.4. La déconstruction de la figure paternelle et la problématique de l'amour paternel et divin 201
2. Les déviances morales et sociales..... 206
2.1. L'inceste 206
2.2. L'échangisme..... 209
2.3. Le cannibalisme affectif 212
III. Autres formes de rupture chez José Pliya 214
1. La violence physique et psychologique..... 215
2. La violence de masse : le génocide..... 222
CHAPITRE CINQUIEME : LES CONVERGENCES ESTHETIQUES DE LA RUPTURE CHEZ AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 227

I. Le débat autour du renouvellement de l'esthétique théâtrale 228
1. La notion d'esthétique théâtrale 228
2. Une nouvelle vision de l'esthétique théâtrale : la crise du théâtre 230
2.1. La fonction et l'efficacité du théâtre en question 230
2.2. La crise du personnage 233
2.3. Les rapports entre le personnage et le comédien dans le langage dramatique 237
2.4. La remise en cause de la création scénique illusionniste 239
3. Le rejet des lois et conventions dramatiques 242
3.1. Les ruptures structurelles et la subversion de l'action dramatique 242
3.2. Le dérèglement de l'espace et du temps 252
3.3. Les ruptures dans les autres catégories dramatiques : personnages et héros subvertis 257
3.3.1. La subversion du personnage 258
3.3.2. L'héroïsme atypique et en déconstruction 263
II. Les procédés de création dans les dramaturgies d'Agbota Zinsou et de José Pliya 265
1. La technique de la distanciation 265
2. La mise en abyme et le théâtre dans le théâtre 271
3. L'intertextualité et la réécriture théâtrale 276
III. Le conte dramatisé comme recherche d'une esthétique nouvelle 290
1. Le conte dramatisé et l'esthétique du « camouflage » chez Zinsou ... 292
2. José Pliya et le conte dramatisé : actualisation et détournement 298
CHAPITRE SIXIEME : LA SINGULARITE ESTHETIQUE CHEZ LES DEUX DRAMATURGES 302
I. Le concert-party comme technique de mise en scène chez Sénouvo Agbota Zinsou 302
1. Le concert-party et son esthétique 302

2. Du concert-party traditionnel au théâtre moderne 306
II. La *cantata* : le théâtre biblique de Sénouvo Agbota Zinsou 309
1. La *cantata* ou l'émotion esthétique 310
2. La *cantata* d'Agbota Zinsou : un genre théâtral rénové et remis au goût du jour 312
III. Le langage et l'écriture dramatique chez José Pliya : entre subversion et originalité 320
1. Les ruptures scripturales : de la subversion du dialogue à la dramaturgie du silence et du verbe 320
2. Le multilinguisme comme modalité de rupture 335
3. Les fonctions de la diégèse dans le drame de José Pliya 338
4. Les créations lexicales et les ruptures langagières 341
5. Les fantômes et les ombres comme figures de rupture 345
TROISIEME PARTIE : SIGNIFICATIONS ET LIMITES DES RUPTURES CHEZ SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET JOSE PLIYA 358
CHAPITRE SEPTIEME : IDENTITE ET ALTERITE : QUELLES SIGNIFICATIONS ? 361
I. Les significations idéologiques des ruptures 362
1. Le sursaut d'orgueil et le combat sociopolitique 363
2. Le refus d'engagement : le leitmotiv du théâtre de l'altérité 368
II. L'impact culturel des dramaturgies identitaire et de l'altérité 372
1. La remise en cause de l'impérialisme de l'Occident 372
2. L'écriture des névroses et l'ouverture au monde 377
III. La dimension esthétique des ruptures 382
1. La recherche d'une esthétique originale 382
2. L'altérité : une nouvelle tendance esthétique 384
CHAPITRE HUITIEME : LES LIMITES DES RUPTURES SEMANTIQUES : QUELQUES ASPECTS DE LA CONTINUITE THEMATIQUE 387

I. Les survivances des thèmes classiques chez Agbota Zinsou et José Pliya 388
1. La colonisation revisitée 388
2. Le racisme et la ségrégation raciale 392
3. La révolte 400
II. La satire sociopolitique chez Agbota Zinsou 410
1. La critique des systèmes politiques 411
2. La critique des mœurs 414
III. La guerre et la tragédie de l'histoire chez José Pliya 416
1. La guerre et la mort : un pessimisme existentiel 417
2. La dialectique du maître et de l'esclave 423
CHAPITRE NEUVIEME : LES REMANENCES ET PERMANENCES ESTHETIQUES DANS LES DRAMATURGIES DES DEUX AUTEURS 428
I. Les rémanences et permanences esthétiques convergentes 429
1. La continuité structurelle : survivances des conventions théâtrales ... 429
2. La permanence des catégories dramatiques : personnages symboliques, à épaisseur psychologique et notion de référentialité 433
3. Les personnages historiques et mythes littéraires 438
4. La permanence des procédés dramaturgiques 440
II. Les singularités de la continuité esthétique chez Agbota Zinsou et José Pliya 442
1. Les interférences linguistiques chez Agbota Zinsou 442
2. L'africanité comme rémanence dans les drames de José Pliya 446
III. Les perspectives pour l'expression dramatique négro-africaine francophone 451
1. Esthétiques africaines ou esthétiques hybrides (multiculturelles) ? ... 451
2. S'enraciner dans le terroir pour tendre à l'universel 454
CONCLUSION GENERALE 458
BIBLIOGRAPHIE 470

INDEX DES CONCEPTS CLES ET DES FORMES D'EXPRESSION DRAMATIQUE 499
INDEX DES AUTEURS 501
TABLE DES MATIERES 503