



UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

(UAC)



FACULTE DES LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES

(FLASH)

Ecole Doctorale Pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement »

*MEMOIRE POUR L'OBTENTION DU DIPLOME D'ETUDES
APPROFONDIES (DEA)*

Spécialité : Lettres Modernes

Option : Théâtre

SUJET

**CONTRIBUTION DU THEATRE
POPULAIRE AU DEVELOPPEMENT
SOCIOCULTUREL DU BENIN**

Présenté par :
Mawa Romaine SONDJIO

Sous la direction du :
Professeur Pierre MEDEHOUEGNON,
Professeur Titulaire

Date et lieu de soutenance

Lundi 17 novembre 2014, Salle 6, FLASH/UAC

Jury

Président : Professeur Adrien HUANNOU

Rapporteur : Professeur Pierre MEDEHOUEGNON

Membre : Dr. Bienvenu KOUDO, Maître de Conférences

Mention : BIEN, 15/20

Année académique : 2013-2014

SOMMAIRE

TITRES	PAGES
SOMMAIRE	1
IN MEMORIAM	2
DEDICACE	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE	9
1-Etat de la question et revue de la littérature spécialisée.....	10
2-Champ conceptuel, problématique, objectifs et hypothèses.....	18
3-Résultats attendus et méthodes.....	26
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU MEMOIRE	34
Chapitre I : Historique et évolution du théâtre populaire béninois	35
1.1. Origine du théâtre populaire béninois.....	35
1.2. Le théâtre populaire béninois moderne : des origines à la première décennie après l'indépendance.....	36
1.3. Evolution du théâtre populaire béninois après 1970.....	39
Chapitre II : Rôle du théâtre populaire dans le développement socioculturel du Bénin	48
2.1. Les différents thèmes et messages du théâtre populaire béninois...	48
2.2. La question de l'esthétique des pièces du théâtre populaire béninois et leur réception par le public.....	61
Chapitre III : Problèmes et perspectives	79
3.1. Problèmes du théâtre populaire béninois.....	79
3.2. Le théâtre populaire béninois : un art à rénover en considérant de nouveaux paramètres?.....	87
CONCLUSION	95
VIDEOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE	98
ANNEXES	
TABLE DES MATIERES	

IN MEMORIAM

En mémoire de mon père et ma mère, trop tôt partis
pour l'au-delà.

DEDICACE

Ce travail, je le dédie à tous les artistes du théâtre populaire béninois, ceux-là à qui l'on ne reconnaît pas toujours la valeur inestimable de leur art.

REMERCIEMENTS

Ce travail ne prend tout son sens qu'avec notre Directeur de Mémoire, le **Professeur Pierre MEDEHOUEGNON**, qui l'a inspiré, lui a donné vie et l'a dirigé avec une patience paternelle. Du fond du cœur, nous lui disons : « **MERCI** »

Notre reconnaissance va ensuite vers le **Professeur Adrien HUANNOU**, qui fut non seulement notre Professeur de cours, pendant les cinq années de formation sur le campus d'Abomey-Calavi, mais également notre conseiller pour la bonne direction de notre vie et de notre carrière.

Le **Professeur Bienvenu KOUDJO** nous a été d'une grande aide au moment de la collecte des informations entrant dans le cadre de la rédaction de notre travail. A lui aussi, nous exprimons notre reconnaissance.

Que tous les praticiens du théâtre béninois en général reçoivent nos remerciements infinis. C'est grâce à eux et par eux que ce travail existe : ils lui ont donné la substance de base.

Enfin, nous exprimons nos remerciements à nos enfants et à notre époux, pour le soutien de qualité qu'ils nous ont apporté.

INTRODUCTION

Lorsque l'on observe le théâtre populaire, l'on remarque qu'il représente l'une des formes de spectacles les plus proches du goût du grand public. Etant à l'image de la société dont il émane, il subit avec celle-ci les mutations qu'elle vit selon l'époque, les événements, les attentes des populations.

En Occident, le théâtre populaire a connu diverses appellations et colorations. Entre 1951 et 1963, la France de Jean Vilar l'a érigé en Théâtre National Populaire (TNP), avec la mission d'un théâtre « *rassembleur de toutes les couches de la société sans distinctions de catégories* »¹.

Mais cette acception culturelle du théâtre populaire est différente de l'expérience de Piscator qui, entre les années 1920 et 1966 en Allemagne, a mis sur pied le théâtre populaire considéré sous l'angle politique. Il explique dans son livre *le Théâtre politique* (1929, dédié aux prolétaires berlinois) qu'il conçoit le théâtre comme un outil politique d'information et d'« agit-prop » (Agitation et Propagande), au service de la lutte prolétarienne et devant contribuer à la mobilisation des masses.² Ce metteur en scène allemand et directeur de théâtre a, en réalité, été influencé par les partis communistes et leurs expériences théâtrales entre 1917 et 1932.

Cette conception politique du théâtre populaire est celle qu'adoptera Augusto Boal³ au Brésil avec le théâtre de l'opprimé. Mais, à la différence des metteurs en scène précédents, Boal ne fait pas seulement jouer des œuvres

¹ *Nouveau Larousse Encyclopédique*, Dictionnaire en deux volumes, Paris, Editions Larousse, 1994.

² Microsoft, *Encarta*, 2009, Article sur Erwin Friedrich Maximilian Piscator. Né à Ulm, Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966) se forme au métier de comédien et de metteur en scène et fonde en 1919 la Compagnie de la Tribune. À partir de 1920, il dirige le Théâtre prolétarien (Proletarisches Theater), fondé par Karl Heinz Martinet, et y présente des spectacles où il établit les fondements d'un théâtre politique (au service des idéaux de la révolution marxiste) en cherchant notamment à se dégager du primat de l'esthétique dite « bourgeoise » (représentée par le naturalisme et l'expressionnisme).

³ Augusto Boal (1931-2009) doit sa renommée internationale à son travail de théoricien et de metteur en scène, caractérisé par son approche marxiste et par son vif intérêt pour la situation politique de l'Amérique latine. À l'instar de Bertolt Brecht, dont il revendique la paternité, Boal considère que le théâtre doit favoriser une prise de conscience et constituer un instrument idéologique au service du changement grâce à une étiologie des vices de la société. Contrairement au théâtre bourgeois, il développe un théâtre réalisé par et pour le peuple et a ainsi été amené à expérimenter diverses formules de théâtre de rue.

d'auteurs. Il naît de situations élémentaires à partir desquelles il met en scène des sujets polémiques qui sont traités au cours d'improvisations sur les places publiques, ou dans les marchés, ou encore à l'intérieur d'un bus ou dans tout autre endroit. Grâce à ce procédé, le spectateur est invité à penser sans rester passif. Enfin, pour Augusto Boal, le théâtre est populaire lorsqu'il se présente comme un théâtre d'intervention sociale où des collectivités de travail sont amenées à répéter des actions révolutionnaires, afin que, devant des situations similaires, elles puissent avoir les meilleures solutions.

Dans l'optique également d'offrir à leurs publics un théâtre d'intervention sociale, Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané, au Burkina Faso, ont fait l'expérience du « théâtre-forum » pour le premier et du « théâtre-débats » pour le second, depuis les années 1980 jusqu'à nos jours. Ces deux formes de théâtre d'intervention sociale, bien que respectant presque les mêmes schémas de représentation que le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, se démarquent pourtant de celui-ci par la nature de leurs sujets. En effet, pour Boal, le changement social passe par le changement politique, alors que Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané ont opté pour une « *communication sociale utilitaire adaptée au public et au contexte burkinabé* », comme le souligne Pierre Médéhouégnon.⁴

Au Bénin, le théâtre populaire constitue l'une des manifestations artistiques et culturelles les plus remarquables, notamment au cours de ces deux dernières décennies, du fait de son accessibilité à toutes les couches de la société. En effet, s'inspirant des faits sociaux qu'ils mettent en scène sous l'angle de situations-problèmes, les comédiens du théâtre populaire béninois convient le public de diverses couches sociales, principalement celui des quartiers périphériques des centres urbains, à des spectacles qui combleront leurs attentes. Leurs succès grandissants, notamment à la faveur de la libéralisation

⁴ Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p. 101.

des espaces culturel et audiovisuel à la suite de la Conférence Nationale de 1990 sur la démocratisation des institutions politiques, ont entraîné en deux décennies la prolifération de troupes et de compagnies de théâtre sous toutes les formes.

Mais ce qui est notable de nos jours, c'est que cette prolifération n'est pas sans conséquence sur ce théâtre assez facile d'accès. Il a évolué vers des formes nouvelles. D'une part, ses spectacles improvisés sont de plus en plus diffusés au moyen de supports VCD ou DVD du fait de l'influence du puissant voisin, le Nigéria, où ce mode de représentation est vulgarisé. D'autre part, certains chercheurs et écrivains procèdent à la collecte et à l'édition de certaines pièces de comédiens de renom dans le théâtre populaire afin de les présenter sous forme écrite. C'est le cas du *Mari lubrique*, l'une des pièces de Babayabo de la troupe *Towakonou*, transcrite et éditée par Jean-Claude Hounmenou et Jean-Baptiste Adjibi en 2005.

Ainsi, par ces procédés, il n'est plus nécessaire pour le public de se déplacer vers les salles de représentations : il a à sa portée les représentations filmées ou écrites dont il a besoin et cela, en général, à des prix très abordables, notamment dans le cas des représentations sur supports VCD, DVD.

Cependant, malgré cette santé apparemment vigoureuse du théâtre populaire, il suscite des inquiétudes tant sur sa véritable appellation que sur ses formes et ses objectifs. L'on parle même de la disparition du théâtre populaire, le théâtre étant avant tout un art vivant, ou « *in vivo* » et non filmé ou présenté après montage des différentes parties.

De ces inquiétudes découlent des interrogations pertinentes sur l'utilité du théâtre populaire au Bénin, sur sa qualité et, de manière générale, sur sa contribution au développement socioculturel. C'est dans le dessein d'analyser ces diverses interrogations et d'aider à une meilleure appréhension de la place et du rôle du théâtre populaire dans le développement socioculturel au Bénin, que nous avons choisi, pour notre mémoire de DEA, le sujet suivant :

« Contribution du théâtre populaire au développement socioculturel du Bénin ».

L'intérêt de ce sujet est tout autant artistique et socioculturel que littéraire. L'intérêt artistique, d'abord, se situe au niveau du postulat précédent selon lequel le théâtre populaire est en train de sonner le glas de l'art dramatique au Bénin, notamment avec les formes nouvelles qu'il adopte, s'éloignant de la forme reconnue et partagée de tous, la représentation scénique. L'intérêt socioculturel, ensuite, permettra de présenter, à la fois, la mentalité de la société béninoise qui en transparait et l'importance de cette activité dans la vie de ceux qui la pratiquent. En effet, il est facile d'observer que si les pièces du répertoire du théâtre populaire ont une influence sur les mentalités, donc sur la société, elles sont, à leur tour, soumises aux mutations sociales. Enfin, l'intérêt littéraire mettra l'accent sur le choix des thèmes et leur traitement, car le théâtre populaire laisse transparaitre une certaine esthétique et présente différentes formes en considérant des critères tant externes qu'internes.

Le présent travail sera structuré en deux parties. La première partie sera consacrée aux aspects théoriques et méthodologiques du sujet. La deuxième partie présentera, en trois chapitres, les grands axes du mémoire.

PREMIERE PARTIE
CADRE THEORIQUE ET
METHODOLOGIQUE

1- Etat de la question et revue de la littérature spécialisée

Des réflexions ont été menées sur le thème du théâtre populaire africain en général et béninois en particulier, avant le choix de notre sujet de recherche. Ces réflexions, de natures variées, sont contenues dans des ouvrages, thèses, mémoires et articles scientifiques ou journalistiques, qui analysent partiellement ou entièrement le théâtre béninois. Les auteurs sont des universitaires, des journalistes ou des acteurs du monde théâtral.

Le premier ouvrage qui aborde la question est celui du Malien Bakary Traoré qui a publié en 1958 son essai, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*⁵. L'ouvrage de Bakary Traoré présente divers témoignages de personnalités occidentales et africaines sur les manifestations culturelles proches du théâtre observées avant la colonisation, puis l'expérience de William Ponty. L'analyse est étayée par des exemples de manifestations dramatiques populaires prises dans différentes régions d'Afrique et particulièrement au Dahomey.

Le second ouvrage aborde très partiellement notre sujet. Il s'agit de celui de Robert Cornevin, intitulé *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar* et paru en 1970. Dans cet ouvrage à la fois historique et panoramique, l'auteur montre l'émergence du théâtre à l'occidentale en Afrique francophone, en présentant l'expérience de William Ponty et celle des premières troupes folkloriques qui ont animé et vulgarisé le théâtre africain en général et celui du Dahomey de l'époque, jusqu'aux années 70.

De façon spécifique, la question du théâtre populaire béninois a été largement abordée dans la thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle de Bienvenu Koudjo : *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*⁶. Cet ouvrage présente, dans ses 325 pages, l'étude spécifique des manifestations dramatiques, notamment le théâtre populaire au Bénin, ancien Dahomey. Pour l'auteur, il est nécessaire de prendre

⁵ Bakary Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958, 153p.

⁶ Bienvenu Koudjo, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de Doctorat du 3^{ème} cycle, Université de Paris III, (UER de Littérature Générale et Comparée), 1976, 325 p.

en compte les rites et le folklore comme base de la création dramatique au Bénin. En plus de la thèse de Bienvenu Koudjo, d'autres études ont été partiellement consacrées au théâtre populaire béninois. Ainsi, dans *La littérature béninoise de langue française (des origines à nos jours)*⁷, Adrien Huannou rappelle le contexte d'émergence du théâtre colonial dahoméen et montre, après l'indépendance de 1960, son évolution jusqu'à la période de la Révolution où des troupes populaires très célèbres, comme celles de *Towakonou* et des Muses du Bénin, ont animé l'espace culturel national. Dans son mémoire de maîtrise, *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : panorama et étude sociocritique*⁸, Rose Ablavi Akakpo réfléchit partiellement sur la question. Elle fait l'état des lieux dans le domaine dramatique et explique les raisons de la création des différentes formes du théâtre béninois dans la période considérée. L'intérêt de cette étude se situe au niveau de l'analyse faite par rapport au théâtre populaire, à travers ses troupes représentatives, les raisons de son émergence, les problèmes et les perspectives possibles pour sa sauvegarde et son développement.

Pierre Médéhouégnon a lui aussi analysé le théâtre populaire béninois dans ses études. Dans son livre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*⁹, il fait l'état des lieux du théâtre dans quatre pays de l'Afrique de l'Ouest¹⁰, puis montre, dans le cas du théâtre béninois, l'importance et l'évolution du théâtre populaire jusqu'en 2010. Deux articles de Pierre Médéhouégnon sont essentiellement consacrés au théâtre populaire béninois. Le premier est intitulé « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois » et est publié dans *Francophonie littéraire et*

⁷ Adrien Huannou, *La littérature béninoise de langue française (des origines à nos jours)*. Paris, Editions Karthala/Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1984, 327p.

⁸ Rose Ablavi Akakpo, *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : panorama et étude sociocritique*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, FLASH, Université d'Abomey-Calavi, Année Académique 2001-2002, 89p.

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

¹⁰ Côte d'Ivoire, Togo, Burkina Faso et Bénin.

*identités culturelles*¹¹ d'Adrien Huannou. Dans cet article, l'auteur met en relief le rôle communicationnel du mélange du français et des langues locales sur la scène en vue de répondre aux attentes du public. Le second article, intitulé « Théâtre et audiovisuel au Bénin: entre déclin de l'art et défis transculturels »¹², explique les circonstances de la naissance du « théâtre audiovisuel » au Bénin, présente ses objectifs, son contenu et son rapport au public.

D'autres études, dont la thèse de doctorat de Fernand Nouwligbèto intitulée *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*¹³, les articles de Guy Ossito Midiohouan, « Théâtres en ébullition »¹⁴ et de Bienvenu Koudjo, « La pratique théâtrale au Bénin »¹⁵, ont abordé partiellement le sujet de notre recherche et seront présentés de façon détaillée dans la revue de la littérature spécialisée.

Mais, malgré leur pertinence, aucune de ces études que nous venons de présenter n'aborde la question du théâtre populaire sous l'angle de ses rapports avec le développement socioculturel. En choisissant d'étudier « la contribution du théâtre populaire au développement socioculturel du Bénin », nous ambitionnons de montrer l'importance de cette forme de dramaturgie autant pour ses acteurs que dans la vie des populations, malgré les menaces qui pèsent sur son avenir. Afin de mieux cerner les contours et le contenu du sujet, nous complétons le présent état de la question par une courte revue de la littérature spécialisée.

¹¹ Pierre Médéhouégnon, « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois », in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, (texte réunis par Adrien Huannou), Paris, l'Harmattan, 2000, pp.99-111.

¹² Pierre Médéhouégnon, « Théâtre audiovisuel au Bénin : entre déclin de l'art et défis transculturels », IMO-IRIKISI, *La Revue des Humanistes du Bénin*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université d'Abomey-Calavi, volume 4, n°2, décembre 2012, pp.121-128.

¹³ Fernand Nouwligbèto, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de Doctorat, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2011-2012, 447p.

¹⁴ Guy Ossito Midiohouan, « Théâtres en ébullition », in *Notre Librairie: littérature béninoise*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.137-142.

¹⁵ Bienvenu Koudjo, « La pratique théâtrale au Bénin », in *Notre Librairie: littérature béninoise*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.132-136.

En raison du caractère essentiellement oral du théâtre populaire, nous nous proposons d'orienter la revue de la littérature spécialisée sur notre sujet de recherche dans deux directions complémentaires :

- d'une part, les sources écrites constituées d'ouvrages, d'articles, de thèses et autres documents rédigés sur le sujet ;
- de l'autre, les sources orales représentées par les interviews, les entretiens et autres discussions avec différents acteurs du théâtre béninois.

Dans la première catégorie de sources, le premier ouvrage qui présente de l'intérêt pour notre sujet est celui qui regroupe les actes du colloque sur le théâtre africain, tenu à Abidjan du 20 juin au 20 juillet 1978 et intitulé *Quel théâtre pour le développement de l'Afrique ?*¹⁶. A l'issue de deux décennies d'indépendance africaine, la nécessité de faire le bilan de la production des activités théâtrales à l'échelle du continent s'est avéré indispensable. En choisissant de débattre cette question, les participants au colloque d'Abidjan se sont donné pour mission de relever les forces et les faiblesses du théâtre africain et d'envisager des solutions concrètes pour sa relance. Le second ouvrage intéressant notre sujet est de Michel Corvin et a pour titre *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*¹⁷. Dans cette œuvre, l'auteur fait le répertoire, par ordre alphabétique, des acceptions du théâtre et présente ses diverses formes dans chaque pays. Le théâtre béninois figure dans le répertoire de ce dictionnaire, avec ses diverses composantes dont le théâtre populaire.

Une autre étude de Michel Corvin sur le théâtre nous a particulièrement intéressée. Il s'agit de *Lire la comédie*¹⁸, qui se donne pour objectif d'étudier les différents types de comédies: la comédie classique, la farce, le vaudeville, la *commedia dell'arte*, la comédie élisabéthaine, la comédie espagnole. Le plus intéressant dans cette étude est l'analyse de la philosophie qui fonde

¹⁶ Institut Culturel Africain (ICA), *Quel théâtre pour le développement de l'Afrique ?*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles Editions Africaines, 1985, 149 p.

¹⁷ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

¹⁸ Michel Corvin, *Lire la comédie*, Paris, DUNOD, 1994, 273 p.

l'élaboration d'une pièce comique. De même que Corvin, Anne Ubersfield s'inscrit dans cette veine didactique, lorsqu'elle fait publier ses trois tomes de *Lire le théâtre*¹⁹, qui peuvent servir d'abécédaires aux profanes en théâtre²⁰. Le but principal de l'auteur, dans ces œuvres, est d'expliquer, à partir des expériences de différents auteurs dramaturges et metteurs en scène, la philosophie qui sous-tend chaque représentation. La richesse de cet ouvrage se situe dans les précisions qui puisent autant dans la linguistique, la sémiotique, la sémantique que la dramaturgie.

En dehors de ces ouvrages généraux sur le théâtre, nous avons été aussi intéressée par d'autres études portant sur le théâtre béninois. Ces études sont des articles rédigés par Guy Ossito Midiohouan, Bienvenu Koudjo et Pierre Médéhouégnon. Guy Ossito Midiohouan, à travers son article « Théâtres en ébullition », paru dans *Notre Librairie*²¹ consacré à la littérature béninoise, fait le constat, qu'à l'issue de la Conférence Nationale et de la libéralisation de l'espace audio-visuel, le théâtre béninois a connu une certaine fortune avec la prolifération des troupes et compagnies théâtrales. Cela est notable surtout lors des festivals, comme les éditions du FITHEB. Mais cette vitalité est l'arbre qui cache la forêt des problèmes qui existent et doivent être pris en considération pour la pérennité de cette forme artistique. Dans cette même publication de la revue *Notre Librairie*, Bienvenu Koudjo a présenté un article intitulé : « La pratique théâtrale au Bénin »²². Dans cet article, il fait l'état des lieux du théâtre béninois en partant de la définition occidentale « restrictive et sclérosante » du théâtre pour aboutir au répertoire des auteurs ayant fait paraître des œuvres dramatiques. Son analyse est enrichissante par le fait qu'elle met en relief les difficultés rencontrées par la dramaturgie au Bénin, surtout en prenant comme

¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Tomes II, III, Paris, Belin, 1996, 1997.

²⁰ De ses trois tomes, les tomes II et III ont été exploités pour notre étude.

²¹ Guy Ossito Midiohouan, « Théâtres en ébullition », in *Notre Librairie: littérature béninoise*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.137-142.

²² Bienvenu Koudjo, « La pratique théâtrale au Bénin », in *Notre Librairie: littérature béninoise*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.132-136.

repère les données occidentales imposées. L'article intitulé « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? » de Pierre Médéhouégnon fait partie de ce répertoire d'études scientifiques ayant analysé le théâtre béninois. Il a été publié dans *Repères pour comprendre la littérature béninoise* d'Adrien Huannou²³ et s'interroge sur l'avenir du théâtre béninois en général, après avoir présenté son évolution depuis ses origines coloniales jusqu'en 2000, en passant par la période révolutionnaire. L'intérêt de cet article porte sur l'analyse faite au niveau du théâtre de type populaire où les différentes troupes sont présentées et les problèmes inhérents à leur développement abordés. Un autre article du même auteur, Pierre Médéhouégnon, est intitulé « Cinquante ans de pratique théâtrale au Bénin : quel bilan pour le développement culturel ? » et est publié dans l'œuvre collective ayant pour titre: *Indépendance du Bénin cinquante ans après (1960-2010)*²⁴. La substance de cet article se résume dans ces questions que se pose l'auteur dans l'introduction, à savoir :

« Après cinquante ans de pratique, quel rôle le théâtre a-t-il joué et joue-t-il aujourd'hui dans le développement culturel au Bénin ? Autrement dit, comment les dramaturges, les troupes et l'ensemble des promoteurs du théâtre ont-ils contribué et contribuent-ils au développement culturel dans l'espace national ? »²⁵

Dans cet article, Pierre Médéhouégnon présente, dans une perspective globalisante, l'apport du secteur théâtral dans la recherche du progrès par l'Etat béninois, depuis un demi-siècle.

La thèse de doctorat de Fernand Nouwligbèto intitulée *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux*

²³ Pierre Médéhouégnon, « 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, 2008, pp.29-52.

²⁴ Pierre Médéhouégnon, « Cinquante ans de pratique théâtrale au Bénin : quel bilan pour le développement culturel ? », in *Indépendance du Bénin cinquante ans après (1960-2010)*, Actes du colloque national, Cotonou, 2-5 février 2011, pp.765-776.

²⁵ Op. Cit., p.765.

*esthétiques*²⁶ figure dans cette revue de littérature spécialisée du fait de l'importance du thème en rapport avec notre sujet et de la méthodologie comparatiste utilisée afin de mettre en relief les différentes caractéristiques de chaque composante du théâtre béninois. En effet, bien qu'étant centrée sur l'évolution du théâtre d'art béninois, en général, son étude prend également en compte le théâtre populaire. Elle compare ainsi la portée artistique et littéraire de ces deux formes d'art dramatique béninois.

Enfin, l'analyse des documents écrits porte sur les articles dans les journaux. Ils ont été présentés soit par des journalistes, soit par des universitaires spécialistes du théâtre. Blaise Ahouansè du journal *La Nouvelle Tribune* s'est illustré dans un article intitulé: « Orden Alladatin fait la promotion du théâtre populaire au Fitheb : Quelle contribution pour le développement ? »²⁷ Dans cet article, il présente deux aspects caractéristiques du théâtre populaire au Bénin et qui contribuent au développement de ce pays. Ce sont les aspects humoristique et économique qu'il énonce dans des phrases elliptiques: « *Source de rire. Procureur de billets* ». « L'attitude spectatrice du public béninois et la création théâtrale contemporaine » d'Ayayi Togoata Apedo-Amah²⁸, enseignant de théâtre à l'université du Bénin (Togo) est un autre article qui nous a intéressée. Apedo-Amah analyse le comportement participatif du public béninois en face d'un spectacle de théâtre. Selon l'auteur, ce comportement est tributaire des acquis socioculturels qui imprègnent les populations et les conditionnent, parce qu'« *en Afrique comme au Bénin, la réception collective d'un spectacle fait de chaque participant un acteur conditionné par des archétypes culturels* ».²⁹

²⁶ Fernand Nouwligbèto, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de Doctorat, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2011-2012, 447p.

²⁷ Blaise Ahouansè, « Orden Alladatin fait la promotion du théâtre populaire au Fitheb : Quelle contribution pour le développement ? », in *La Nouvelle Tribune* du 03 avril 2010, p.10.

²⁸ Ayayi Togoata Apédo-Amah, « L'attitude spectatrice du public béninois et la création théâtrale contemporaine », in *Arts et Culture au Bénin*, jeudi 28 juillet 2011, p. 5.

²⁹ Ibid.

Au terme de ce compte-rendu de la lecture des documents écrits sur le théâtre populaire béninois, nous pouvons présenter ci-après, brièvement, les principales sources orales de notre recherche.

A ce niveau, les acteurs du théâtre, comédiens, metteurs en scène, universitaires et autres praticiens du théâtre béninois en général, ont pu être interrogés sur le sujet. Chacun, selon ses expériences, a donné son point de vue sur le monde de la dramaturgie : définition, émergence, évolution, influence dans la vie socioculturelle et économique, difficultés, avenir. Ces différents acteurs sont entre autres : Oncle Bazar, comédien, Eléphant mouillé de la compagnie Sèmako Wobaho, Allougbine Dine, Directeur de l'EITB, Marcelline Aboh de la troupe Les Echos de la Capitale, Lazare Houetin, ex-membre des Cerveaux noirs, Boniface Makponsè des Muses du Bénin, Masta Cool, artiste comédien, Mister Okéké de la troupe Towakonou, Claude Balogoun, réalisateur scénariste, metteur en scène, Ousmane Alédji, directeur de troupe, comédien, metteur en scène, Bienvenu Koudjo et Pierre Médéhouégnon, universitaires spécialistes du théâtre à l'UAC... Nous reviendrons un peu plus en détail sur les rencontres avec ces différents acteurs du monde théâtral dans notre présentation de la méthodologie appliquée à l'étude.

Chaque ouvrage consulté, chaque acteur du théâtre interrogé, tous autant qu'ils sont, développent, sur la question du théâtre populaire au Bénin, des opinions différentes qui éclairent et enrichissent notre réflexion sur le contenu et le contour de notre sujet.

1. Champ conceptuel, problématique, objectifs et hypothèses

2.1. Délimitation du champ conceptuel

Dans le libellé de notre sujet de mémoire intitulé « **Contribution du théâtre populaire au développement socioculturel du Bénin** », certains concepts clés constituent les piliers à partir desquels ce travail prend son sens, et méritent d'être expliqués. Ce sont les expressions « théâtre populaire » et « développement socioculturel » auxquelles s'ajoute le terme de « contribution ».

Des nombreuses définitions données par les différents dictionnaires généraux que nous avons consultés, nous retiendrons que parler de théâtre, c'est considérer ou le lieu des représentations dramatiques, la scène sur laquelle se produisent les comédiens, ou l'ouvrage traitant d'une pièce produite dans ce genre esthétique, ou encore, par analogie, un comportement jugé artificiel et amplifié. Pierre Médéhouégnon reconnaît, face à la pluralité de sens de cette notion, que :

« le théâtre est un art complexe, qui relève aussi bien de la création littéraire que des arts du spectacle. En tant que création littéraire, il est conçu et réalisé avec un support textuel sous la forme d'une œuvre de fiction, ayant les qualités de la poésie ou de la prose élaborée et mettant directement en scène, sans narrateur, des personnages dans des situations de dialogue et d'actions. En tant qu'art du spectacle, il s'exécute sur le mode de la représentation d'une histoire, d'un événement ou d'une suite d'événements animés que des personnes vivantes, intervenant comme acteurs, tentent de reproduire en les jouant sur une scène conventionnelle devant un public.³⁰ »

En ce qui concerne notre sujet, la notion de théâtre renvoie à la conception qui sous-tend la pratique dramatique et son actualisation sur scène.

Tel est le constat que nous faisons pour le théâtre considéré dans le contexte africain traditionnel. Ce théâtre ne renvoyait pas, auparavant, à un genre littéraire, mais à une mise en scène libérée des contraintes du texte écrit.

³⁰ Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, Editions CAAREC, p.11.

Cette mise en scène faisait appel aux talents d'imitation d'acteurs reconnus dans leur société comme étant les mieux placés pour rendre compte des situations vécues par ses membres. Tout était sujet à être représenté, du religieux au profane, des rites religieux au vécu quotidien des membres appartenant à la société; les genres étaient des plus variés, des mythes aux œuvres satiriques, en passant par les légendes, les contes, des morceaux en vers, en prose rythmée ou ordinaire. Le théâtre était également le lieu de manifestation de toutes les formes d'expressions corporelles et artistiques comme la danse, la chorégraphie, la musique, le chant. Et surtout, le théâtre jouait un rôle de régulateur social où les grands problèmes étaient traités et résolus soit par anticipation soit à titre curatif.

Ses messages étaient adressés au peuple qui se reconnaissait à travers ses représentations. En ce sens, on peut considérer que le théâtre négro-africain traditionnel était populaire, avec la même acception que lui donne Bakary Traoré lorsqu'il écrit: « *Un théâtre est populaire, croyons-le, quand il présente à un public populaire, des pièces écrites pour lui et qui lui parlent de lui.* »³¹

Le théâtre populaire qui fait l'objet de notre étude, dans le cadre de notre travail, est une pratique dramatique moderne inspirée du théâtre négro-africain traditionnel ou proche de lui par son rapport au public des quartiers populaires des centres urbains. Son mode de représentation et ses messages sont proches du goût de ce public populaire. Tel est le sens que retient Rose Akakpo qui reconnaît le théâtre populaire à travers ses troupes, lorsqu'elle les spécifie en disant qu'elles:

« mettent en scène des histoires inspirées des préoccupations quotidiennes du milieu social urbain et rural. Leurs membres sont en général des analphabètes, des artisans, des ménagères, ou des gens d'un niveau intellectuel moyen. Les troupes populaires privilégient l'improvisation au détriment du texte. Leur but immédiat est d'éduquer, d'instruire et de sensibiliser la population. Aussi les comédiens se font-ils volontiers polyglottes et s'expriment dans plusieurs langues à la fois : fon, mina, goun,

³¹ Bakary Traoré, Op.Cit., p.100.

français... aux fins de faire passer leur message qui s'adresse à un public à majorité analphabète. Par ce biais, ce dernier se trouve associé au spectacle et y prend pleinement part »³²

Parler du théâtre populaire, dans le cadre de notre travail revient à prendre en compte le théâtre qui présente certaines caractéristiques :

- il est accessible au petit peuple grâce à son usage des langues locales et du français usuel ;
- il met en scène des thèmes proches des préoccupations de son public ;
- et il a recours à des techniques dramatiques peu sophistiquées.

Pour étayer nos propos, nous prenons les cas des troupes comme Qui dit mieux ?, les Echos de la capitale, les As du Bénin, les Super Anges du Bénin, les Griots du Bénin, etc.

Nous nous intéresserons, à présent, à la seconde expression de notre sujet, à savoir « le développement socioculturel ». Parler de « développement », c'est, selon l'une des définitions proposées par le dictionnaire *Encarta 2009*, parler de l'« *évolution vers un stade plus avancé* ». Autrement dit, le développement présente l'idée de départ d'un stade moins élevé vers un autre plus élevé, l'idée de mouvement d'un point inférieur vers un autre supérieur où la situation dont il est fait cas s'améliore. Axelle Kabou va plus loin dans la réflexion portant sur la notion de développement. Pour elle, le développement ne signifie pas seulement un mouvement du bas vers le haut, dans la croissance, mais surtout un mouvement volontaire et intelligent de l'intérieur vers l'extérieur, afin d'acquérir la richesse. Accepter de se développer oblige à sortir de soi pour aller vers l'autre et obtenir le changement, le progrès, l'amélioration de sa situation de manque. Dans son ouvrage *Et si l'Afrique refusait le développement ?*³³, elle considère le développement,

³² Rose Ablavi Akakpo, *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : panorama et étude sociocritique*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, FLASH, Université d'Abomey-Calavi, Année Académique 2001-2002, p.37.

³³ Axelle Kabou, *Et si l'Afrique refusait le développement ?*, Paris, L'Harmattan, 1991, 209 p.

« dans son acception minimale, (comme étant) essentiellement le produit d'un tour d'esprit créatif opérant dans un contexte susceptible d'amplifier les résultats de l'inventivité, de l'ingéniosité, de l'emprunt à d'autres civilisations. Il suppose au moins que la curiosité soit une valeur prisee, et que l'on soit effrayé par la perspective de la précarité et de la misère. »³⁴

En d'autres termes, le développement n'est pas un mouvement involontaire vers le changement, il demande une volonté, une prise de conscience de sa situation de manque pour créer de la richesse à partir des idées des autres. Axelle Kabou confirme cette conception du développement ayant pour base l'intelligence, en disant : *« Ainsi, le reste du monde sait désormais que le développement est plus largement dû à l'emprunt intelligent à d'autres civilisations qu'au génie intrinsèque d'un peuple »³⁵*, à l'image de l'Occident qui a emprunté aux autres peuples des idées auxquelles il a ajouté les siennes, afin de dominer le monde. Quant au terme de « socioculturel », il renvoie à l'imbrication, à la relation étroite qui existe entre la société et la culture. En effet, si la société est la réunion d'hommes ayant une même origine et régis par des lois communes, elle sous-entend également les différents rapports qu'ils entretiennent entre eux. Parmi ces rapports, l'on peut faire cas des rapports culturels dont la société permet l'émergence et le développement. Autrement dit, la société permet aux cultures de prendre forme et de se développer, car elles sont les manifestations de ses différentes composantes. Une question se pose: si les différentes composantes sociales s'expriment par le biais de la culture, alors quelle est sa définition?

Adrien Huannou présente en détail les deux acceptions qui concernent l'individuel et le collectif dans la notion de « culture ». Nous ne nous intéresserons qu'au sens collectif, puisqu'il concerne notre travail. Au niveau collectif, c'est-à-dire dans son sens anthropologique,

³⁴ Op. Cit., p.24.

³⁵ Op. Cit., p.103.

« une culture est l'ensemble des traits distinctifs d'un groupe humain, hérités de son histoire et des environnements naturels et humains dans lesquels il a vécu ; ce patrimoine commun à tous les membres du groupe se construit au cours d'un processus plus ou moins long. Il se transmet essentiellement par l'éducation. (...) La langue est un élément essentiel de la culture (...), car elle est le véhicule et le moyen de transmission privilégié des autres composantes d'une culture que sont les us et coutumes, les structures sociales, la conception de la famille, du mariage et des relations sociales, les croyances et les religions, la littérature, les arts et la pensée. »³⁶

Pour résumer cette définition, nous dirons que la culture est synonyme de patrimoine commun aux membres d'une même communauté, patrimoine accumulé et transmis de génération en génération par divers moyens, notamment par la langue. Nous expliquons notre intérêt pour le collectif par le fait que notre étude prend en compte le peuple béninois dans son ensemble et non les personnes de façon individuelle.

Revenant à notre concept de départ, nous dirons que le « développement socioculturel » est l'évolution intelligente d'un groupe social d'un état de manque ou d'insuffisance au plan du patrimoine communautaire vers un état où ce déficit est comblé. Autrement dit, un groupe humain possède en son sein un patrimoine commun acquis à travers les âges et qui progresse, se développe au contact des différents apports des membres de la société. Ces apports sont le résultat des emprunts qu'ont faits consciemment les membres afin de combler leur déficit. Ils ont donc à l'esprit qu'ils contribuent à l'enrichissement de leur patrimoine commun, qu'ils participent à son développement.

Le théâtre populaire entre dans cette logique et son apport est indéniable quand on considère que la société permet au théâtre d'exister et à ses acteurs d'œuvrer, par des emprunts intelligents opérés dans cette société, pour le développement social et culturel. En le mettant en relation avec le

³⁶ Adrien Huannou, *La dissertation de culture générale aux examens et concours. Bac, niveau Bac et plus*, Cotonou, Collection *Education*, Editions CAAREC, p.15.

développement socioculturel, nous visons donc à souligner l'indispensable lien qui a toujours existé entre les deux notions.

Enfin et comme on le remarque, les composantes du sujet de notre travail ont été considérées dans un ordre différent de celui de départ. Nous expliquons cette particularité par le fait que la dernière composante, le terme de « contribution », présente un aspect englobant les deux autres concepts. Mais cet aspect, comme on peut le constater, a déjà été pris en compte. En effet, parler de « contribution », c'est faire allusion à la coopération qui peut exister ou qui existe entre deux ou plusieurs notions.

Autrement dit, lorsque nous parlons de contribution au développement socioculturel, nous voulons établir ou mettre en relief les rapports que le théâtre populaire du Bénin entretient avec l'évolution de la société sur le plan socioculturel. Après cette mise en relation des différentes composantes du sujet de notre recherche, nous sommes en mesure de présenter la problématique qui le sous-tend.

2.2. Problématique de l'étude

L'observation de la vie culturelle, notamment théâtrale, au Bénin, révèle un foisonnement des productions de pièces populaires ayant pour thèmes dominants le mariage forcé ou d'intérêts, la polygamie, la jalousie, la sorcellerie, les pratiques religieuses modernes et traditionnelles, la cybercriminalité ou encore l'homosexualité, etc.... Ces thèmes qui déterminent, en grande partie, l'orientation de notre sujet de recherche – « **Contribution du théâtre populaire au développement socioculturel du Bénin** » - nous amènent à nous poser plusieurs interrogations qu'il est intéressant d'exposer.

- Comment est né le théâtre populaire au Bénin et quel rôle jouait-il à ses origines ?

- Comment ce rôle a-t-il évolué dans le temps et quels sont les rapports actuels du théâtre populaire à son public ?
- Enfin, quelle corrélation peut-on établir entre les thèmes socioculturels qu'il véhicule et leur traitement esthétique ?

En faisant un petit retour en arrière dans le passé, l'on se rappelle, il y a quelques décennies, que le public n'avait accès aux représentations théâtrales qu'en se rendant dans les salles de spectacles afin de vivre pleinement et en direct les situations de vie présentées. De nos jours, avec les facilités qu'offrent les technologies de pointe dans l'audiovisuel, chacun peut avoir chez lui la possibilité de visualiser ces pièces qui ont subi l'influence des filmages et autres montages. Du coup, ces représentations ne perdent-elles pas leur valeur artistique et donc leur statut originel de spectacles vivants, joués sur scène et non à la suite de différents montages et manipulations de toutes sortes ? En évoluant ainsi, quelles sont les formes que propose le théâtre populaire à son public ?

Par ailleurs, devant la prolifération et la diversité des productions théâtrales, quels sont les difficultés ou les problèmes que suscite cette explosion de créations tant au regard de la pratique entre les comédiens qu'au niveau de la qualité des productions elles-mêmes ? En d'autres termes, quelles sont les perspectives de développement du théâtre populaire béninois dans les conditions socioculturelles actuelles marquées par l'influence grandissante des médias audiovisuels et, inversement, quels peuvent être ses apports dans le développement socioculturel de notre pays ?

Ces différentes questions que nous venons de poser permettent de donner un contour et un contenu aux objectifs et aux hypothèses de notre recherche.

2.3 Les objectifs et hypothèses de recherche

Notre étude vise un objectif général et trois objectifs spécifiques.

De façon générale, cette étude ambitionne de mettre en relief les grands axes de la contribution du théâtre populaire au développement socioculturel du Bénin. Cet objectif général sera concrètement vérifié grâce à trois objectifs spécifiques. Il s'agit, d'abord, de rendre compte du contexte d'émergence et du contenu, à l'origine, du théâtre populaire béninois. Nous visons, ensuite, à mettre en relief ses différentes formes d'expression, les thèmes et messages qu'apporte cette catégorie dramaturgique dans le développement socioculturel du Bénin, l'esthétique déployée à cet effet, sans omettre de faire cas de la réception de ses pièces par le public. Enfin, nous pourrions aboutir à l'analyse des problèmes qu'elle rencontre, analyse qui nous permettra d'envisager des solutions concrètes pour sa sauvegarde et son épanouissement.

Les différents objectifs présentés sont soutenus par trois hypothèses de recherche.

- 1^{ère} hypothèse : Le théâtre populaire béninois est une manifestation socioculturelle qui s'origine dans les traditions béninoises dont elle tire ses principaux thèmes.
- 2^{ème} hypothèse : Le caractère essentiellement oral de ce type de théâtre induit un paradoxe qui le fait fonctionner avec une certaine constance dans les représentations et en même temps avec une grande diversité.
- 3^{ème} hypothèse : Ce théâtre a une fonction socio-éducative, ludique et artistique reconnue de tous.

La confirmation de ces hypothèses doit nous permettre d'obtenir les résultats présentés dans la suite.

3. Résultats et méthodes

3.1. Résultats attendus

Cette analyse du théâtre populaire béninois a permis:

- de confirmer la vitalité de ce type de théâtre, lorsqu'on considère les thèmes et messages développés, ainsi que l'impact sur le public;
- de souligner la diversité esthétique et la profondeur qui s'observent dans le traitement des thèmes;
- de mettre en relief la souplesse de ce type de représentation dramatique dans lequel les comédiens inventent différents aspects des thèmes développés et savent s'adapter aux mutations sociales.

En d'autres termes, à l'issue de cette étude qui se veut panoramique, nous avons eu à faire connaître les relations qui unissent le théâtre populaire à sa société d'origine, autant dans les fonctions qu'il joue, dans la recherche des thèmes, que dans leur traitement et leur représentation. Ces relations mises en relief ont permis de montrer dans quelle mesure le théâtre populaire influe sur le développement socioculturel et comment son public a une influence non-négligeable sur lui.

3.2. Méthodes de l'étude

Pour atteindre les objectifs assignés et permettre la réalisation de notre projet de recherche, les méthodes adoptées sont l'enquête de terrain, puis la sociocritique, la sociolinguistique et l'analyse sémiologique.

La première méthode, l'enquête de terrain, est constituée de plusieurs composantes : les interviews adressées aux personnes ressources du monde théâtral, les spectacles vus et visionnés et les réactions consignées du public.

Pour réaliser les interviews, nous avons interrogé, à partir d'un questionnaire de départ adapté à chaque situation, plusieurs personnes ressources, aussi bien des comédiens que des enseignants béninois de théâtre

tant à Cotonou qu'à Porto Novo. Parmi les personnes interrogées, nous avons, à Cotonou:

- Alloughbine Dine, comédien, metteur en scène et surtout directeur-fondateur de l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin (EITB);
- Nicolas Houenou de Dravo, metteur en scène et comédien ;
- Boniface Makponsè, ancien comédien et directeur de la troupe Les Muses du Bénin ;
- Eléphant mouillé de la Compagnie Sèmako Wobaho ;
- L'universitaire Bienvenu Koudjo.

A Porto Novo, Marcelline Aboh, comédienne, directrice de la troupe, Les Echos de la Capitale, puis Mister Okeke, co-créateur de la troupe *Towakonou*, ont répondu à nos questions.

Nous avons été invitée à des séances de répétitions et de représentations de la troupe d'Adolphe Cofi Alladé, Les Super Anges *Hwendo na bua*, autant dans l'enceinte du Collège d'Enseignement Général de Dantokpa (lieu de répétitions) qu'au Palais des Congrès de Cotonou, lieu de représentation de la troupe, à l'occasion de la Fête du Nouvel An chinois célébrée le 06 février 2011. Certaines de ces interviews seront présentées en Annexe, à la fin de notre travail.

La seconde composante de cette section consacrée à l'enquête sur le terrain concerne les spectacles vus et visionnés. Nous en avons vu une centaine en salle, comme en visionnage par le biais des VCD et DVD. Plusieurs de ces spectacles ont été présentés dans notre travail et seront résumés en détail dans une partie des Annexes.

Quant à la dernière composante de l'enquête de terrain, celle portant sur les réactions du public à l'issue des spectacles, nous avons sélectionné un échantillon de vingt personnes, à la fin de chaque spectacle, pour recevoir leurs impressions à chaud. Trois spectacles ont été sélectionnés, compte tenu de

l'affluence du public à ces différents rendez-vous. Il s'agit de *Riro ni téda* de la troupe *Towakonou*, spectacle vu le 09 avril 2011 à Porto Novo, de *Dah Ahizi ou le bien mal acquis* des Super Anges, vu le 07 mai 2011 à Ouidah et de *Yatin*, suivi le 15 septembre 2013 à Pahou. Dans notre sélection, nous avons eu soixante personnes qui nous ont dit ce qu'elles avaient retenu de ces spectacles. Une autre catégorie d'interrogés concerne ceux qui n'ont suivi que le visionnage de ces mêmes spectacles sur leurs postes de télévision, après l'achat de VCD ou DVD. Nous dénombrons quarante personnes en tout dans cette catégorie. Notre échantillon comporte en tout cent personnes interrogées.

La seconde méthode utilisée est la sociocritique, qui fait partie de la sociologie de la littérature et se veut être l'étude de la création littéraire en rapport avec la société d'origine. Dans « la sociocritique », article paru dans *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*³⁷, ouvrage traitant de différentes conceptions critiques présentées par différents auteurs sous la direction de Daniel Bergez, Pierre Barbéris présente la notoriété prise par cette méthode d'analyse des textes littéraires, depuis ses origines. Il souligne, à ce propos: « *L'idée, en effet, d'expliquer la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et consomment, a connu [...] une époque royale au début du XIX^e siècle* »³⁸. Mais avant lui, l'auteur de *La Critique littéraire au XX^e siècle*³⁹, Jean-Yves Tadié, avait mis en relief le caractère particulier de cette méthode:

« *L'originalité de la sociologie de la littérature (l'ancêtre de la sociocritique) est d'établir, et de décrire, les rapports entre la société et l'œuvre littéraire. La société existe avant l'œuvre, parce que l'écrivain est conditionné par elle, la reflète, l'exprime, cherche à la transformer ; elle existe dans l'œuvre, où l'on retrouve sa trace, et sa description ; elle existe après l'œuvre, parce qu'il y a la sociologie de la*

³⁷ Daniel Bergez et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1999, pp.151-182.

³⁸ Daniel Bergez et al., *Op. Cit.*, p. 151.

³⁹ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, 318 p.

lecture du public, qui, lui aussi, fait être à la littérature, des études statistiques à la théorie de la réception. »

Autrement dit, la sociocritique intervient à deux niveaux : d'abord, elle cherche à interpréter les œuvres littéraires par rapport à leurs sociétés d'origine, c'est-à-dire par rapport aux expériences vécues par les auteurs et qu'ils représentent. Ces sociétés, en retour, les influencent. Si l'on considère qu'un auteur appartient à une société donnée dont il est imprégné, ou a vécu dans une société qui lui a inculqué des caractères donnés, il ne peut que rendre compte de celle-ci, lorsqu'il crée une œuvre. L'auteur ne peut que faire référence à cette société d'origine et qui lui sert de base dans la création, car son projet est d'influer sur elle. Pour cet aspect, nous devons rechercher les indices socioculturels auxquels l'auteur aurait, consciemment ou non, fait cas, dans son œuvre, et qu'il veut changer en touchant son public. Ensuite, le second aspect de cette relation entre l'auteur et son public est que la sociocritique analyse la réaction des populations ciblées par cette œuvre, tâche déjà remplie à travers l'enquête de terrain réalisée.

À l'origine, cette méthode était surtout appliquée aux œuvres écrites. Or, dans la présente étude, l'objet de réflexion porte plutôt sur une manifestation artistique et littéraire typiquement orale, le théâtre populaire, qui s'adresse à un public à majorité analphabète ou appartenant à une culture de l'oralité. Le recours à la sociocritique aura pour objectif d'analyser l'esthétique des créations dramatiques à connotation populaire en référence à l'attente du public béninois ciblé. Cette forme critique répond bien à l'objectif de cette étude, grâce à la souplesse qu'elle adopte, dans l'analyse des œuvres.

La troisième méthode d'analyse que nous avons choisie, la sociolinguistique, est en réalité une conséquence de la précédente, et s'intéressera aux faits langagiers en usage dans ce type de théâtre. En effet, la sociolinguistique, en se donnant pour objectif d'étudier les œuvres en relation

avec la vie sociale de l'auteur, inclut les faits de langue ou liés aux différents langages en usage dans cette société. Le théâtre populaire, étant d'inspiration essentiellement orale, fait usage de plusieurs langues, selon les aires linguistiques de représentation, afin de transmettre ses messages.

Or, comme le font remarquer Gilles Siouffi et Dan Van Raemdock, dans *100 Fiches pour comprendre la linguistique*, précisément dans la section intitulée « la sociolinguistique »,

«le langage n'est pas une pratique individuelle : c'est surtout une pratique sociale. En parlant, nous ne mettons pas seulement en jeu notre individualité : nous montrons notre rattachement à un groupe, à une communauté. »⁴⁰

Bien que née au début du XX^e siècle, la sociolinguistique ne s'est organisée que dans les années 60 aux Etats-Unis, grâce aux travaux de William Labov sur l'anglais parlé à New York. A travers ses recherches, Labov a abouti à la définition de paramètres permettant de mieux analyser les faits langagiers et leurs variations: la classe sociale, l'âge, le sexe, la génération, etc. L'interférence linguistique, le niveau de langue, les mots et expressions nouveaux créés de toutes pièces, la référence aux langues occidentales (français, anglais) surtout dans le but de permettre l'exportation des productions, sont parfois à la base du succès des pièces et de la nécessité pour les comédiens, de nos jours, d'avoir un certain niveau intellectuel. Cet aspect plurilingue ou multilingue pris par le théâtre populaire est-il un avantage ou se présente-t-il plutôt comme une insuffisance pour sa valorisation ?

La sociolinguistique répond à cette interrogation, car elle s'intéresse aux faits de langues, aux différents niveaux qui les caractérisent et, surtout, analyse les langues nées des interférences linguistiques. Tous ces éléments permettent de conclure à l'influence des brassages linguistiques comme facteur d'évolution dans les mentalités. En considérant les pièces du théâtre populaire, il est notable

⁴⁰ Gilles Souffi, Dan Van Raemdock, « La sociolinguistique », in *100 Fiches pour comprendre la linguistique*, Rosny, Editions Bréal, p.36.

que les différentes langues utilisées sont le baromètre de l'étendue des brassages sociaux, donc de la mobilité des populations dont font partie les comédiens et qui influencent les représentations. De plus, les populations en contact avec ces différents parlers, les adoptent dans les usages courants, comme pour confirmer le succès de certaines pièces.

En somme, l'enquête de terrain, la sociocritique et la sociolinguistique seront les moyens les plus à même de répondre aux différentes préoccupations soulevées par ce travail.

Mais ces deux méthodes d'analyse des textes littéraires ne prendront tout leur sens que conjuguées à l'analyse dramaturgique basée sur la sémiologie, car le théâtre populaire intègre, dans les intrigues des pièces, des éléments qui sont interprétés à partir de cette méthode.

L'analyse dramaturgique qui, à l'origine, était un exercice simple que tout spectateur pouvait se permettre de faire oralement, à la sortie d'un spectacle de théâtre, va connaître, au fil des siècles, un caractère de plus en plus normatif, du fait de l'introduction de différentes conceptions de critiques et autres théoriciens de cette pratique artistique. Patrice Pavis⁴¹ nous permet de découvrir que cette méthode d'analyse s'intéressant aux pièces théâtrales était déjà en usage depuis le XVIII^e siècle, avec Diderot et Lessing qui, dans leurs œuvres respectives, *De la poésie dramatique* (1758) et *La dramaturgie de Hambourg* (1767), ont présenté « *de remarquables descriptions du jeu de l'acteur ou des effets scéniques* ».

Berthold Brecht, Roland Barthes ou Bernard Dort vont actualiser l'analyse dramaturgique, dans leur société et à leur époque en y introduisant différents aspects. D'où un certain foisonnement, dans les méthodes d'analyse dramaturgique, à côté de la diversité observée dans les représentations

⁴¹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011, p.9.

dramatiques contemporaines. Aujourd'hui, la sémiologie est l'aspect le plus en usage pour expliquer les spectacles dramatiques.

L'analyse sémiologique théâtrale se définit, à l'origine, comme l'étude de la manière dont les différents systèmes de signes permettent aux individus et aux collectivités de communiquer. Elle prend en compte également le fonctionnement, le sens des signes. En termes plus concis, nous dirons que la sémiologie est une branche de la linguistique qui s'attelle à expliquer les signes linguistiques et non linguistiques en s'appuyant sur les recherches de Ferdinand de Saussure.

Adaptée au théâtre, la sémiologie « *voit une double exigence de la description du spectacle : revenir au corps même de la représentation, mais aussi s'en abstraire et en dessiner les contours et le parcours du point de vue désirant de l'observateur.* »⁴²

Autrement dit, la méthode sémiologique analysant le spectacle de théâtre est actuellement la plus en usage, car elle se donne pour objectif d'étudier non seulement le texte théâtral, mais surtout la représentation comme un ensemble de signifiants qui ne prennent leur sens que reliés entre eux dans un système actualisé dans la culture et la langue du spectateur. Ainsi, grâce à cette forme d'analyse dramaturgique, « *un retour aux réalités matérielles et concrètes de la scène, un retour désublimé au corps de la représentation* »⁴³ se fait en privilégiant des éléments comme le décor, la scénographie, mais aussi la musique, la présence et « *la corporalité de l'acteur* », la particularité de sa voix, sa couleur...

Dans le cadre de notre sujet, qui prend son sens dans l'analyse des spectacles du théâtre populaire, spectacles essentiellement oraux, l'analyse sémiologique théâtrale va insister sur la signification des différentes composantes des représentations que sont les acteurs (voix, gestes, corps,

⁴² Op. Cit., p.21.

⁴³ Op. Cit., p.19.

présence sur scène, langues, costumes,...), le décor, l'introduction de la caméra (dans le théâtre audiovisuel), l'espace-temps-action, l'utilisation des lumières, des effets spéciaux et surtout les influences interculturelles que l'on observe.

Après cette première partie spécialement consacrée au cadre théorique et méthodologique, nous allons aborder la seconde partie, c'est-à-dire le plan détaillé de notre mémoire.

DEUXIEME PARTIE
PLAN DETAILLE DU MEMOIRE

CHAPITRE I :

HISTORIQUE ET EVOLUTION DU THEATRE POPULAIRE AU BENIN

Dans ce chapitre, nous nous donnons pour objectif de rappeler le contexte d'émergence et l'évolution du théâtre populaire béninois moderne.

1.1. Origine du théâtre populaire béninois

Dans son ouvrage intitulé *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Bakary Traoré, l'un des pionniers dans la recherche en dramaturgie africaine, affirme que

« si l'on considère le théâtre comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est-à-dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de traditions, de contes, il existe un théâtre spécifiquement négro-africain, remontant aussi loin que les civilisations africaines. »⁴⁴

Cette conception, qui met en relief les origines profanes du théâtre, représente l'une de ses deux conceptions selon les spécialistes, la première étant religieuse⁴⁵. En Afrique, ainsi que l'explique Bakary Traoré, le théâtre profane tire ses origines des faits de société et particulièrement du folklore. Dans les pratiques traditionnelles, il est ouvert au grand public et a un caractère populaire parce que *« les types humains que représente la scène sont ceux du village. Chacun s'y reconnaît »⁴⁶*.

Au Bénin (ancien Dahomey), comme dans l'ensemble de l'Afrique, l'expérience du théâtre populaire relève du fonds socioculturel qui existait avant l'arrivée du colonisateur. Avec les initiatives de l'Ecole William Ponty et des centres culturels des années 1953 à 1957, ce fonds socioculturel a inspiré certaines créations des célèbres « acteurs noirs » du Dahomey et, surtout, les

⁴⁴ Bakary Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958, p.17.

⁴⁵ En effet, que nous remontions à la Grèce antique avec les offices rendus aux différents dieux, que nous nous appuyions sur des chercheurs européens comme Robert Cornevin, ou béninois comme Adrien Huannou, Biennu Koudjo ou Pierre Médéhoun, toutes ces références présentent la même observation, à savoir que le théâtre vient du sacré. En se donnant pour objectif de rendre un culte aux ancêtres, l'homme prend en considération des aspects de sa relation avec l'Au-delà qu'il représente dans les cultes.

⁴⁶ Bakary Traoré, Op. Cit., p.20.

succès des troupes populaires créées par le colonisateur dans le cadre des centres culturels. Quand nous parlons du théâtre populaire moderne au Bénin, nous faisons référence à ce type de théâtre qui a émergé à partir de l'expérience coloniale et qui se poursuit jusqu'à ce jour.

1.1. Le théâtre populaire béninois moderne : des origines à la première décennie après l'indépendance

Lancé et encouragé par l'administration coloniale entre les années 50 et 60⁴⁷, le théâtre populaire béninois moderne va rapidement évoluer de l'expérience des centres culturels vers celle des troupes au lendemain de l'indépendance de 1960. Parmi les troupes qui ont animé ce type de théâtre, nous pouvons retenir la troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè, pour la période coloniale, puis l'Ensemble National du Dahomey et la Troupe théâtrale et folklorique du Bénin pour la période au lendemain de l'indépendance.

1.1.1. La Troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè

L'année d'émergence de cette troupe varie entre 1954 et 1956, selon que nous considérons Bienvenu Koudjo ou Robert Cornevin. En revanche, ces analystes se rejoignent sur l'identité de l'initiateur de cette troupe, Téléphore Sagbohan, moniteur de l'Enseignement privé protestant. Celui-ci, en réunissant une trentaine de jeunes de sa localité, visait, au départ, comme le souligne Bienvenu Koudjo, le divertissement des populations de la région de l'Ouémé⁴⁸. Mais devant ses succès nationaux et internationaux, à travers les tournées à l'intérieur du Bénin (de 1964 à 1965) et dans la sous-région ouest-africaine, Sagbohan va se donner pour mission de « *rénover l'art africain qui se*

⁴⁷ Pierre Médéhouégnon, Op. Cit., pp.36-37.

⁴⁸ Bienvenu Koudjo, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de Doctorat du 3^{ème} cycle, Université de Paris III, (UER de Littérature Générale et Comparée), 1976, p.29.

meurt ». ⁴⁹ A travers ses représentations dont *Danhomê* et *L'Appel du Fétiche*, la Troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè permettait de faire revivre sur scène les danses de circonstances des cours royales de l'ancien royaume du Danhomê. Les danses *lin*, *sato*, *sinhoun* ou encore *houngan* faisaient partie du répertoire folklorique présenté. Mais comme le remarque Bienvenu Koudjo,

« si on se réfère à ce que fait la troupe, on ne découvre qu'une simple transposition sur scène du folklore dahoméen et cela prend une fois de plus la forme de curiosités artistiques pour étrangers. Ni les comédiens ni leurs dirigeants ne sont capables de s'élever au-dessus de la définition simpliste et du rôle traditionnel du théâtre négro-africain des années 1930 (théâtre = déploiement). » ⁵⁰

A l'image de la troupe de Télésphore Sagbohan, une troupe, cette fois-ci à connotation nationale, verra le jour et connaîtra un succès international. Il s'agit de l'Ensemble National du Dahomey.

1.1.2. L'Ensemble National du Dahomey

Cette troupe reçut ce titre du fait de sa représentativité des multiples aires culturelles existant sur le territoire béninois, et parce qu'elle fut la première troupe nationale digne du nom, en 1962. C'est grâce à Flavien Campbell qu'elle put être constituée. Celui-ci, aidé d'un metteur en scène tunisien, Albert Botbol, détaché spécialement par l'UNESCO, s'attela à sillonner tout le territoire béninois afin de rechercher et de rassembler le plus de groupes de chanteurs, danseurs, instrumentistes pouvant rendre compte des richesses folkloriques du pays. Celles-ci seraient perceptibles à travers la diversité du folklore à représenter sur scène :

« a) *Théâtre populaire (danses de réjouissances).*

b) *Théâtre de cour (ballets historiques).*

⁴⁹ H. Niandou, *le Niger*, 6 novembre 1967, cité par Robert Cornevin, Op. Cit., p.219.

⁵⁰ Bienvenu Koudjo, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, Thèse de Doctorat du III^e Cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, U.E.R. de Littérature générale et comparée, p.30.

c) *Théâtre religieux (cérémonies religieuses ou sacrées).*»⁵¹

Il remporta en 1962, à Paris, le premier prix de la sixième saison du festival dénommé « Théâtre des Nations », une manifestation théâtrale internationale, à laquelle plusieurs nations du monde dont africaines étaient représentées. Mais l'Ensemble National du Dahomey s'éteignit quelques années après, en 1969, faute de moyens financiers suffisants pour gérer une centaine d'artistes exerçant diverses activités sociales et venus de tous les horizons du Bénin. Malgré sa courte existence, cette troupe nationale a pu prouver, à une période où la nécessité se présentait, que l'Afrique possédait des richesses culturelles considérables. Son succès lui a valu de faire partie des troupes invitées à Berlin en 1964, lors du Festival Mondial de Berlin Ouest, au Premier Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar, en avril 1966, et au Congrès International de SKAL-CLUB d'Abidjan, en novembre 1969.

Presqu'au moment où disparaissait l'Ensemble National du Dahomey, émergeait une autre troupe de théâtre populaire, celle de madame Kidjo.

1.1.3. La Troupe théâtrale et folklorique du Bénin

Ancienne actrice au Congo où se déroula sa jeunesse, madame Yvonne Kidjo initia, en 1967, une troupe d'amateurs qu'elle dénomma « Troupe théâtrale et folklorique du Bénin ». Elle réunissait sa troupe les jeudis et jours fériés pour les répétitions et avait dans son répertoire quatre productions dont trois pièces – *Naguézé (ou le royaume d'Oyo)*, *Le Roi* et *Danhomê* – et un ballet, *Oji Kélé* de Myriam Makéba. C'est sur ses ressources propres et celles de son époux qu'elle arrivait à faire vivre la troupe constituée de comédiens bénévoles.

Accusée de présenter du théâtre à l'occidentale, elle s'en est défendue en comparant ses œuvres « à la chanson de geste du Moyen Age (qui avait pour

⁵¹ Flavien Campbell cité par Bienvenu Koudjo, Op. Cit., p.24.

base) les légendes historiques racontant les épopées des rois ou les aventures de certains héros, entrecoupées de chants, de musique, de danse, de récitatifs. »⁵²

Cette troupe avait pour objectif le divertissement et l'éducation en représentant les scènes typiques du folklore, des légendes et danses des anciens royaumes d'Abomey, de Porto Novo et d'Allada. Mais, comme les troupes précédentes, la troupe de Madame Kidjo n'a connu qu'une existence éphémère, à la fois à cause de son maigre répertoire et du peu de ressources financières dont elle disposait.

En analysant ces troupes, nous remarquons que toutes ou presque toutes, dans leur dénomination, intégraient le terme de « folklore ». Cette remarque met en relief leur caractère typiquement folklorique : ces troupes ne visaient, à l'origine, que la valorisation du patrimoine culturel du Dahomey à travers les chants et danses, les récits en rapport avec l'histoire du terroir. A cette époque, c'est-à-dire jusqu'à la première décennie après les indépendances des colonies françaises d'Afrique, le terme de « folklore » présent dans la dénomination de ces troupes révélait, comme le souligne Pierre Médéhouégnon :

« la nouveauté et une certaine originalité, en vogue à l'époque tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays, dans le sillage de l'immense succès des Ballets Africains du Guinée Kéita Fodéba et du Cercle Culturel et Folklorique de Côte d'Ivoire, entre 1955 et 1960.⁵³ »

Cette analyse portant sur l'émergence du théâtre populaire béninois moderne de la période coloniale aux années 1970 nous permet, à présent, d'observer son évolution à partir de 1970.

⁵² Yvonne Kidjo, citée par Robert Cornevin, op. cit., p.220.

⁵³ Pierre Médéhouégnon, « Cinquante ans de pratique théâtrale au Bénin : quel bilan pour le développement culturel ? », in *Indépendance du Bénin cinquante ans après*, Actes du colloque national, Cotonou, 2-5 février 2011, p.767.

1.2. Evolution du théâtre populaire béninois après 1970

Le théâtre populaire béninois, après 1970, connaît diverses transformations en raison des bouleversements intervenus dans la vie sociopolitique nationale entre 1970 et les années 2000. Ainsi, sous la Révolution de 1976 à 1990, les activités culturelles à succès reposent essentiellement sur la promotion du théâtre populaire au détriment du théâtre écrit hérité de l'expérience coloniale. De 1990 à 2000, le renouveau théâtral engendré par la libéralisation de l'espace culturel à la faveur de la Conférence nationale entraîne une explosion des activités théâtrales et, en particulier, la prolifération des troupes populaires. A partir des années 2000, les spectacles populaires prennent le pas sur le théâtre d'art, mais se développent plutôt sous des formes nouvelles de plus en plus marquées par l'intrusion de l'audiovisuel.

1.2.1. Le théâtre populaire sous la Révolution

Les observateurs de la période de la Révolution béninoise, de 1976 à 1990, relèvent deux conséquences majeures de la politique officielle : d'une part, le développement spectaculaire du théâtre populaire, de l'autre, l'embrigadement des autres formes de productions culturelles, y compris du théâtre d'art. En fait, de 1976 à 1990, le paysage culturel a été fortement marqué par une atmosphère d'émulation entre diverses troupes populaires dont les plus célèbres sont, selon Pierre Médéhouégnon⁵⁴ : la troupe Towakonou de Dêhumon Adjagnon, Les messagers du Bénin de Hyppolite da Silva, la troupe féminine Qui dit mieux ? de Grâce Dotou, Le Cercle Artistique et Culturel Zamadi (CACUZ) de Sanny Sarakatou, Les griots du Bénin d'Agbélin'ko ... Dans l'ensemble, les spectacles de ces troupes étaient orientés, à la fois, dans le sens du divertissement populaire et de l'éducation sociale, avec des pièces majoritairement jouées dans un mélange de français et de langues locales : fon,

⁵⁴ Pierre Médéhouégnon, Op. Cit., p. 125.

gun, yorouba, etc. Les principales créations qu'on peut retenir de cette période sont : *Hontonkan to gomè* (1976), *Ari yawo kwoyale* (1978), *Okeke* (1980), *Konton klonmè konlin* (1981) de la troupe *Towakonou* de Dêhumon Adjagnon , *La TRO (Thérapie par Hydratation Orale)* et *Le Sida* (1989) des Messagers du Bénin de Hyppolite da Silva, les diverses pièces de la troupe à composition exclusivement féminine *Qui dit mieux ?* de Grâce Dotou, et les pièces *Attention professeur* et *Décision finale* présentées en 1988 par Le Cercle Artistique et Culturel Zamadi (CACUZ) de Sanny Sarakatou.

L'observation du théâtre populaire pendant la période de la Révolution béninoise nous révèle un aspect remarquable, à côté de l'engouement toujours renouvelé du public pour ce type de spectacle. Il s'agit du remplacement progressif et même total des thèmes ayant trait au folklore par des thèmes relatifs à la vie moderne. Des thèmes tels que : l'hygiène, la gestion du foyer, la polygamie, l'amitié, la scolarisation des filles, le sida, etc. sont plus récurrents.

Deux raisons expliquent, selon nous, cette situation. La première est l'épuisement de l'inspiration dans le traitement des thèmes relevant du folklore. La seconde raison est liée au fait que le théâtre populaire est tributaire de son contexte d'émergence. Par conséquent, si la tendance, en période coloniale, était à la valorisation du patrimoine culturel béninois, pendant la période de la Révolution, la tendance est plutôt à la promotion des faits sociaux dans une société soumise aux mutations de la vie moderne. Ce remplacement des thèmes a une incidence sur les procédés de mise en scène des spectacles. Les représentations se font en respectant une mise en scène sans mélange des genres (dances, chants, chorégraphie, etc.) contrairement à ce qui se voyait lors des représentations mettant en scène des thèmes du folklore.

A la fin de cette analyse portant sur l'évolution du théâtre populaire béninois pendant la période révolutionnaire au Bénin, nous pouvons conclure que cette période a été celle d'un changement dans l'inspiration. Les troupes se

sont particulièrement exprimées en optant pour un théâtre populaire de divertissement ou d'éducation sociale.

La décennie suivante, c'est-à-dire de 1990 à 2000, est celle de la prolifération des troupes du fait de l'explosion dans la création artistique et culturelle.

1.2.2. La prolifération des troupes populaires (1990-2000)

Nous empruntons l'expression d'«explosion théâtrale» à Pierre Médéhouégnon qui, dans son article, « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? »⁵⁵, qualifie ainsi cette période du fait de la multiplication des créations dramatiques en tous genres et surtout dans la veine populaire. En effet, et en nous appuyant à la fois sur son ouvrage et l'article cités plus haut, nous expliquons ce phénomène comme la conséquence de la Conférence des Forces vives de la Nation, en février 1990, qui va permettre la libéralisation de l'espace audiovisuel. C'est le même constat que fait Guy Ossito Midiohouan, dans son article « Théâtres en ébullition »⁵⁶.

En ce qui concerne le théâtre populaire, ses spectacles emportent toujours l'engouement du public, ce qui va expliquer la prolifération des troupes et ensembles théâtraux de diverses colorations. Des troupes comme *Towakonou* (qui va continuer à se produire malgré la disparition, en 1981, de son comédien principal, Babayabo), Qui dit mieux ? de Grâce Dotou, dont la scission va donner en 1995 les Echos de la Capitale dirigée par son ancienne collaboratrice et belle-sœur Marcelline Aboh, la Compagnie du Professeur Mombi, les Très fâchés du Bénin, les Papas Commandos, les As du Bénin, les Super Anges du Bénin, les Griots du Bénin, et autres, vont animer la vie culturelle au Bénin.

⁵⁵ Pierre Médéhouégnon, « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quêtes de repères ? », in, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Adrien HUANNOU, Cotonou, Editions CAAREC, 2008, pp. 29-52.

⁵⁶ Guy Ossito Midiohouan, « Théâtres en ébullition », in *Notre Librairie*, N° 124 Octobre-Décembre 1995, pp.135-142.

Par exemple, en nous référant à l'ouvrage précédemment cité de Pierre Médéhouégnon⁵⁷, la troupe Qui dit mieux ? de Grâce Dotou aura un rythme soutenu dans la production avec des titres aussi révélateurs que sont: *Réaction d'une femme achetée et assujettie* (1992), *Une nuit de confidences* (1992), *Laurancia* (1995), *Le secret d'un mariage heureux* en 1995, *Salomon et la reine de Saba* en 1996, *Un divorce imprévu* (1998), *Balle perdue* (2000). A côté de cette troupe, les Echos de la Capitale se présentant comme une troupe concurrente, va représenter : *Homme, tu comprendras* et *Villageoise ou pas, je suis ta mère* en 1992 ; *Détin Bonsoir* et *Dévaluation* (1995), *La reine démocrate* en 1996, *Quel embouteillage !* (1997), *Les trois femmes terribles* (1998), *Je vous dirai qui je suis* en 2000.

Mais, à partir des années 2000, plusieurs de ces troupes vont disparaître au fur et à mesure, soit à cause de difficultés financières, soit par essoufflement de l'inspiration, soit encore avec le décès de leurs initiateurs.

Les thèmes, comme nous l'avons souligné précédemment, sont tirés du vécu quotidien du public. A ces thèmes s'ajoutent d'autres relatifs à la religion, car les troupes à connotation religieuse et évangélique vont voir le jour.

Notons que si les thèmes et les représentations intéressent le public populaire, c'est notamment du fait de l'usage d'une pluralité de langues autant du terroir qu'étrangères. Ce type de langage permet un accès facile du théâtre au public à majorité analphabète ou semi-analphabète, qui retrouve les usages langagiers de son vécu quotidien, marqués par « *les interférences entre le français et les langues béninoises* »⁵⁸. Ce phénomène multilingue est en quelque sorte une réaction au complexe du « *Béninois lettré [...] toujours soucieux de parler un français châtié [...] fier d'être un ressortissant du Quartier latin*

⁵⁷ Pierre Médéhouégnon, Op. Cit., pp. 134-136.

⁵⁸ Pierre Médéhouégnon, « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois », in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, textes réunis par Adrien Huannou, Actes du Colloque du Grelef (Cotonou, 18-20 mars 1998), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 108.

*d’Afrique (et) Défenseur de la culture et de la langue françaises »*⁵⁹, hérité de l’expérience coloniale.

Le petit-peuple revendique, à sa manière, une certaine reconnaissance de son existence à travers le langage du théâtre populaire au moyen duquel il prend sa revanche sur sa marginalisation de fait par le monde des lettrés adeptes du français châtié. Les comédiens, en ce qui les concerne, se servent de ce langage pour rendre compte des faits sociaux dans des comédies de mœurs ou des drames sociaux.

Mais la prolifération des troupes observée au cours de la période 1990-2000 va se tasser, à partir des années 2000, et sera relayée par un nouveau type de spectacle : le filmage des pièces du théâtre populaire.

1.2.3. Le tassement dans le théâtre populaire et l’intrusion de l’audiovisuel (2000 à nos jours)

Depuis les années 2000, le tassement s’observe avec la baisse de la production théâtrale en général, la disparition progressive des troupes ou leur éclatement et l’absence de renouvellement dans l’inspiration. Dans sa thèse de Doctorat soutenue en décembre 2012⁶⁰, Fernand Nouwligbèto fait un tableau statistique de la baisse du nombre de spectacles présentés entre 1990 et 2010 au Centre Culturel Français de Cotonou et dans d’autres espaces culturels. Pour l’ensemble des troupes, le nombre de spectacles, qui était à la hausse de 1990 à 2000, a été réduit de moitié lorsqu’il n’est pas devenu nul entre 2000 et 2010. En ce qui concerne le théâtre populaire, la plupart des troupes qui animaient la vie culturelle avant les années 2000, comme Les Griots du Bénin d’Agbéli’ko, la Compagnie du Professeur Mombi, Les Très fâchés du Bénin, les Papas Commandos, ont disparu de la scène pour diverses raisons.

⁵⁹ Op. Cit., p.109.

⁶⁰ Fernand Nouwligbèto, *Le théâtre béninois d’expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de Doctorat, Université d’Abomey-Calavi, année académique 2011-2012, pp. 114-121.

Nouwligbèto explique ce tassement également par la diversification des espaces de diffusion sous-régionale et internationale qui rendent moins visibles les activités des troupes. D'autres raisons sont évoquées pour justifier cette situation : d'une part, la réduction des effectifs des troupes par leurs directeurs, d'autre part, le recours aux comédiens indépendants ou « free-lance » qui « *se réunissent, l'instant d'une création, et se dispersent aussitôt le spectacle donné* »⁶¹.

Cependant, certaines troupes populaires vont profiter de cette période de tassement pour continuer à se produire et à se développer. Il s'agit, entre autres, des troupes telles que Sèmako Wobaho de Pipi Wobaho, Gbomayin avoko, Dah Badou d'Ange-Marie Badou et l'Atelier Horizon Pluriel de Gérard Hounnou, dit Toché yomin, nontché yomin, qui doivent leur survivance et/ou leur succès au fait qu'elles ont changé de mode de production en optant pour le filmage et la diffusion sur le marché de leurs spectacles sur des supports numériques VCD, DVD, DVCAM, etc.

En réalité, l'introduction de l'audiovisuel dans les techniques de représentation des œuvres théâtrales au Bénin a commencé avant les années 2000. Nous connaissons la genèse de cette nouvelle conception théâtrale par le biais de l'article de Pierre Médéhouégnon intitulé « Théâtre et audiovisuel au Bénin: entre déclin de l'art et défis transculturels »⁶² et de Fernand Nouwligbèto⁶³ dans sa thèse citée plus haut. Les deux auteurs présentent l'émergence de cette forme de théâtre, d'abord sur les chaînes de l'ORTB et de LC2 avec les émissions telles que *Bio et Kossi*, soutenue par la Fondation Konrad Adenauer, et *Bi so na bi so*, animée par Freddy et Fafa entre 1990 et 2000. L'objectif que s'étaient assigné ces émissions était l'engagement

⁶¹ Fernand Nouwligbèto, Op. Cit., p.120.

⁶² Pierre Médéhouégnon, « Théâtre et audio-visuel au Bénin : entre déclin de l'art et défis transculturels », IMO-IRIKISI, *La Revue des Humanistes du Bénin*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université d'Abomey-Calavi, volume4, n°2, décembre 2012, pp.121-128.

⁶³ Fernand Nouwligbèto, Op. Cit., pp.130-132.

«dans l'action pour l'éveil de la conscience civique et la culture de la démocratie au Bénin, à travers le financement ou la réalisation de divers programmes culturels et de films d'éducation sociale, en partenariat avec plusieurs chaînes de télévision publiques et privées du Bénin et d'Afrique.»⁶⁴

C'est, ensuite, en 2000 que Claude Balogoun, riche de ses expériences de comédien et de réalisateur, fait l'option d'introduire le filmage des scènes dans le théâtre. Il appelle cette forme d'art « le théâtre audiovisuel » dans lequel l'on peut, soit filmer les scènes de spectacles théâtraux en direct, soit les filmer dans un cadre virtuel ou réel. Pour la promotion et la vulgarisation de cette nouvelle conception théâtrale, il va créer successivement « le Musée GANGAN », puis le studio « GANGAN productions ». Cette forme hybride de théâtre a pris de l'ampleur et plus d'importance notamment avec sa prolifération chez le puissant voisin nigérian. Toutes les troupes de théâtre populaire reconnues et celles naissantes ont fait l'option du filmage de leurs scènes dans un cadre virtuel ou réel. Ainsi, que ce soit Les Echos de la Capitale, la troupe Towakonou, la Compagnie Sèmako Wobaho, la troupe Dah Badou et surtout les troupes à coloration religieuse évangéliste, toutes utilisent les avantages de la caméra dans leurs productions et les font appeler abusivement « films » ou « cinéma ».

Pour ces comédiens et metteurs en scène, le filmage présente des avantages non-négligeables. Dans un premier temps, il fait gagner du temps et de l'argent aux producteurs et comédiens. Les producteurs de ces formes de spectacles, en filmant les scènes et en les vendant, s'évitent d'avoir à louer des salles de spectacles de plus en plus inexistantes. Ces productions sont livrées contre de modiques sommes (500 frs ou 1000 frs au plus). Dans un deuxième temps, c'est le public qui économise de l'argent et s'offre du plaisir en famille. En achetant ces pièces présentées sur supports CD, VCD ou DVD, il peut les visualiser sur son lecteur de CD et vivre des moments captivants par le truchement de la télévision.

⁶⁴ Op. cit., p.4.

Aujourd'hui, plus d'une centaine de troupes peuvent être répertoriées dans la veine populaire sans avoir forcément une reconnaissance légale ou une existence pérenne. Ce sont des troupes qui, grâce à des émissions comme *Ayessi* de Florent Eustache Hessou ou *Ablode Gbadja* de Jo Holonon, ont l'opportunité de connaître une brève médiatisation de leurs pièces. Si certaines d'entre elles font l'option de représentations à l'occidentale, d'autres s'inspirent du folklore afin d'offrir des spectacles de théâtre total. Des troupes telles que Les Super Anges ou Les As du Bénin s'illustrent dans cette seconde forme de représentations. Une autre tendance s'observe de plus en plus : c'est celle de la comédie musicale qui offre un spectacle de théâtre alternant avec la reprise d'une chanson interprétée par les acteurs.

Au terme de ce chapitre consacré aux origines et à l'évolution du théâtre populaire béninois, nous pouvons conclure que le théâtre dit populaire est une manifestation assez particulière d'expression artistique et culturelle destinée au grand public et adoptée par celui-ci. Pour mieux mesurer son impact sur le public, ce type d'art dramatique mérite qu'on l'analyse particulièrement dans sa contribution au développement socioculturel du Bénin. Telle est la tâche à laquelle nous nous consacrerons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II :

ROLE DU THEATRE POPULAIRE DANS LE DEVELOPPEMENT SOCIOCULTUREL DU BENIN

Dans ce chapitre, notre principal but est d'analyser le rôle du théâtre populaire dans le développement socioculturel du Bénin. Cette analyse nous permettra de mettre en relief des aspects des rapports qu'entretient le théâtre populaire avec sa société d'origine : les aspects thématiques porteurs de messages des pièces et les aspects esthétiques d'où découle la réception positive ou non par le public.

2.1. LES DIFFERENTS THEMES ET MESSAGES DU THEATRE POPULAIRE BENINOIS

Dans cette partie, nous étudierons successivement les différents thèmes que le théâtre populaire béninois privilégie et comment il contribue au développement socioculturel du Bénin. Ces thèmes sont: la valorisation du patrimoine culturel béninois, la promotion des religions (endogènes ou révélées), l'éducation morale, la sensibilisation politique, la lutte contre les forces occultes et notamment contre la sorcellerie.

2.1.1. La valorisation du patrimoine culturel

Pendant la période coloniale et dans la décennie après l'indépendance, la tendance générale était à la valorisation du patrimoine culturel africain en général et béninois, en particulier, ainsi que nous le révèlent Bienvenu Koudjo et Robert Cornevin. Cette valorisation de la culture africaine s'observait à travers les représentations de « *l'histoire et (des) légendes des anciens royaumes d'Abomey, d'Allada et de Porto Novo* »⁶⁵. Le répertoire des pièces était assez restreint de même que les intrigues. Celles-ci étaient très succinctes et étaient complétées par les chants et danses du terroir béninois, comme le suggèrent les

⁶⁵ Bienvenu Koudjo, Op. Cit., p.41.

pièces telles que : *Danhomé* et *L'appel du fétiche* présentées par la Troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè de Téléphore Sagbohan, *Naguézé (ou le royaume d'Oyo)*, *Le Roi* et *Danhomé* créées par la Troupe théâtrale et folklorique du Bénin de madame Yvonne Kidjo.

Par exemple, *Danhomé* présentée par la troupe de Téléphore Sagbohan mettait en scène l'exploit du jeune prince Akaba, souverain d'Allada, qui réussit à tuer le monstre auquel devaient être sacrifiées huit jeunes filles, dont la fille du roi d'Abomey. Devant cet acte de bravoure, le roi lui donna sa fille en mariage. Cette intrigue était complétée par les danses *lin*, *sinhoun*, *sato*, *houngan* des cours royales d'Abomey.

De nos jours, certaines troupes actualisent ce thème de la valorisation du patrimoine culturel en y incluant des préoccupations plus modernes. C'est le cas de la troupe Les Super Anges Hwendo na bua qui, dans le but d'éduquer son public sur les bienfaits de la tolérance, présente une pièce qui explique le début de l'alliance entre les Ouémènous et les Danhomènous. La pièce *Non aux sacrifices humains ou Baba Ayoka* (créée en 2007) est une intrigue presque analogue à celle de la pièce *Danhomé* précédemment résumée. Le roi, Dada Béhanzin, pour apaiser la colère du dieu-serpent Dan, doit faire sacrifier sept jeunes filles, dont sa propre fille Djèhami. En effet, le village connaît une famine sans précédent du fait de la disparition prolongée de la pluie. La consultation de l'oracle révèle la colère du roi Dan, ancêtre fondateur du Danhomè, qui ne serait apaisé qu'à l'issue du sacrifice de sept jeunes filles vierges. Mais les sept jeunes filles seront sauvées grâce à l'intervention courageuse d'un orphelin venu de la région de l'Ouémé, Ayoka. Celui-ci va tuer le dieu-serpent pendant la nuit du sacrifice et obtiendra, comme récompense, la main de la princesse Djèhami. Cette pièce met également en relief le désir des comédiens-chorégraphes de susciter, chez le public, l'intérêt de celui-ci pour la sauvegarde des danses traditionnelles des cours royales d'Abomey identiques à

celles répertoriées par Bienvenu Koudjo, dans sa thèse de Doctorat, pour la pièce *Danhomé*.

A côté de la valorisation du patrimoine culturel, la seconde tendance présentée par le théâtre populaire est la promotion des religions.

2.1.2. La promotion des religions

Dans cette tendance, deux aspects sont privilégiés : la promotion des nouveaux cultes évangéliques apparus dans les années 1990 et la réhabilitation des religions endogènes. *Yatin* (2002) et *Héélou gbèto!* (2007) nous serviront d'illustrations respectivement pour la promotion des nouveaux cultes évangéliques et pour la réhabilitation des religions endogènes.

Le meilleur moyen, pour les nouveaux cultes évangéliques, de faire leur promotion et d'avoir plus de fidèles est de dénigrer ou d'attaquer les religions endogènes qu'ils taxent d'être une engeance de sorciers et des suppôts du diable. *Yatin* créée par Mêvo Christine, produite par Stedafilm et diffusée en 2002, est une illustration de la critique actuelle en faveur des cultes à coloration évangélique. Cette création présente le résultat de l'évangélisation menée par un jeune pasteur, Philippe, dans un village voué au pouvoir du Mal représenté par les adeptes du culte vodou. Ceux-ci, à travers leur pratique religieuse, sont présentés comme appartenant à une confrérie de sorciers qui n'hésite pas à lancer des sorts aux villageois, installant ainsi la psychose dans le village (Images 1 et 2). Le pasteur Philippe, qui vit avec sa famille en ville, va avoir la vision d'un village inconnu de lui et qui appelle au secours. Il se sent investi d'une mission : délivrer ce village des mains des sorciers et convertir les villageois à la foi au Dieu de son église. C'est l'exploit total, car il réussit à convertir non seulement les villageois, mais aussi les adeptes du culte vodou.

Le public visé par cette pièce est, d'abord, l'ensemble des fidèles des cultes évangéliques, ensuite, de nouveaux adhérents parmi les spectateurs potentiels.



Image 1 : La sortie par un tronc d'arbre divisé en deux de la cheftaine de la confrérie des sorciers. (*Yatin*)



Image2 : Les adeptes du culte vodou appartenant à la confrérie de sorciers en adoration devant leur divinité. (*Yatin*)

A l'opposé, la compagnie d'Ange-Marie Badou dit Dah Badou va réhabiliter les religions endogènes et principalement l'oracle traditionnel *Fa*, dans sa pièce *Héélou gbèto !* Finagnon est mariée à Kiké dont la mère est responsable de la chorale de son église. La belle-mère de Finagnon a l'estime de tous du fait de son implication active dans l'église. En dehors de sa charge de responsable de chorale, elle s'investit dans l'évangélisation des païens et parvient à convertir plusieurs personnes dont son beau-fils Finagnon. Peu de temps après le mariage des deux jeunes gens, Kiké tombe enceinte, mais la grossesse dure deux ans sans arriver à terme. En plus, les affaires de Finagnon périclitent et il est obligé de fermer son entreprise. Souffrant énormément du poids de sa grossesse et malgré toutes les prières à l'église, Kiké demande à être conduite chez un prêtre du *Fa*, un *bokonon*, qui la délivre. Son époux Finagnon, qui avait fui entre temps, revient vers sa femme pour se faire pardonner. Kiké accepte de lui pardonner son comportement à la seule condition qu'il retourne voir le prêtre du *Fa* pour lui dévoiler l'identité du responsable de leurs malheurs. Finagnon obéit et découvre, chez le *bokonon*, que la personne responsable des problèmes de son foyer est sa propre belle-mère, la mère de Kiké, qui est une véritable sorcière malgré son statut officiel de responsable de la chorale de son église. En plus d'elle, la femme de l'Imam de la mosquée et d'autres personnes avouent leur implication. Ces aveux causent leur décès foudroyant. A l'issue de ces révélations, le devin éclaire son auditoire sur les bienfaits du *Fa* qui n'est pas de la sorcellerie mais une science au service des religions endogènes. Il explique également que toutes les religions se valent, du moment qu'elles ne sont pas utilisées pour faire le mal.

Tout en faisant la promotion des cultes traditionnels béninois, *Héélou gbèto !* de la troupe Dah Badou vise à éduquer le public à la tolérance religieuse. A la limite, cette pièce critique le syncrétisme et l'hypocrisie de nombre de fidèles locaux des religions révélées respectables comme le christianisme et

l'islam et met en relief le caractère incontournable et conciliateur de la pratique traditionnelle du *Fa*.

En dehors de la promotion des religions, le théâtre populaire joue aussi un rôle important dans l'éducation morale.

2.1.3. L'éducation morale

Le théâtre populaire vise, dans ses fonctions et à travers ses genres (drame et comédie), à la correction des mœurs dans la bonne humeur. De la centaine de pièces que nous avons pu regarder ou visionner, se dégagent les lignes directrices d'une éducation du public à une conduite tolérante, responsable et adaptée aux problèmes sociaux actuels. A travers les spectateurs, chaque membre de la société est interpellé, dans sa conscience, et est invité à réagir face aux questions brûlantes de son environnement: le coût exorbitant de la dot à l'occasion des mariages, l'éducation à la santé, la gestion de la polygamie, l'infidélité conjugale, la cybercriminalité, les grossesses non désirées, etc. Parfois, une seule pièce peut développer plusieurs thèmes à la fois dans une même intrigue. Certaines troupes font explicitement leur sensibilisation quand d'autres la font implicitement.

Dans le cadre restreint de la présente étude, nous allons appuyer notre analyse sur les pièces *Azangbangbandonougan* (1997) de la troupe les Echos de la Capitale et *Le mariage et le Sida* (créée en 2010) de la Compagnie Dah Soglo, pour illustrer les thèmes de la gestion de la polygamie et de l'éducation à la santé.

Dans la première pièce, maman Mélissa qui vit avec son époux et sa coépouse, est répudiée du domicile conjugal avec ses deux filles, sous prétexte qu'elle serait sorcière. Les malheurs s'enchaînent : son commerce périclité, sa boutique est fermée pour non-paiement d'impôts, elle retire ses filles de l'école et va vivre chez sa mère avec qui elle exerce de petits métiers. Grâce à sa

cousine Yoyo qu'elle rencontre, elle devient une femme d'affaires prospère et ses filles, scolarisées à nouveau, deviennent, chacune, magistrate et médecin. Des années plus tard, le mari de maman Mélissa, qui n'a plus revu sa femme et ses filles répudiées, se retrouve dans une situation où il risque d'aller en prison et d'être paralysé pour la vie. Sauvé de justesse par ses filles qui ne le reconnaissent pas, il se rend au domicile de la magistrate, pour exprimer sa reconnaissance. Le domicile de la magistrate est le théâtre des retrouvailles entre le père et maman Mélissa avec ses filles. Le père, accompagné de sa seconde épouse, demande alors pardon. La grand-mère de Mélissa tire les leçons, pour une bonne gestion de la polygamie : le mari ne doit jamais répudier une épouse sur les commérages d'une coépouse et il est nécessaire d'éduquer les enfants quel que soit le sexe.

La seconde pièce, *Le mariage et le Sida* (créée en 2010) de la compagnie Dah Soglo, présente Prisca, une jeune et belle fille, qui entretient un multi-partenariat sans préservatif. Soutenue par sa mère qui n'hésite pas à se disputer avec les voisins, Prisca rencontre, un jour, Soglo, un homme riche, qui veut l'épouser. Malgré son amour pour Prisca, Soglo pose une condition à leur union : elle doit connaître sa situation sérologique, avant toute cérémonie de mariage. Le résultat, à la fin du test se révèle positif, mais la future mariée tait la vérité. Ce n'est qu'à l'issue de la cérémonie de mariage qu'elle avoue à Soglo qu'elle est séropositive. Cette révélation rend le nouveau marié fou qui s'empare d'un coupe-coupe afin de tuer tous les témoins au mariage. Si la pièce précédente donne explicitement les leçons de morale qui transparaissent, ce n'est pas le cas pour cette seconde représentation qui s'achève sur la scène du mari fou.

Nous pouvons pourtant tirer comme leçon, de cette pièce, que la pérennité de l'amour, dans un couple, dépend de la sincérité des conjoints même malades

du sida. De plus, le multi-partenariat n'est pas un comportement sain à avoir, si l'on veut éviter le sida.

Bien que les thèmes de l'éducation morale soient les plus nombreux et les plus récurrents, le théâtre populaire béninois, dans son souci de corriger les comportements, prône également la sensibilisation civique du public.

2.1.4. L'éducation civique et politique

La sensibilisation civique concerne spécifiquement la gestion des affaires publiques. L'observation générale de cet aspect révèle que le théâtre populaire fait très peu cas de la critique de la gestion de l'Etat par les gouvernements, sûrement pour contourner la censure. Seules, quelques rares troupes comme la compagnie Dah Badou et Les Aziza Plus du Bénin en ont fait leur préoccupation. La compagnie Dah Badou présente, dans *Le choix du peuple* (2010), une pièce en deux parties, en prévision des élections de 2011. Dans la première partie, plusieurs tableaux visant à sensibiliser les populations sur les comportements recommandés à adopter en période électorale représentent l'essentiel. Dans la seconde partie de cette pièce de sensibilisation civique, la troupe présente le cas de deux adversaires politiques qui confondent le terrain politique et les intérêts du peuple avec leurs propres intérêts.

Quelques années auparavant, c'est-à-dire en 2008, la troupe Les Aziza Plus du Bénin, pour soutenir le nouveau pouvoir en place au Bénin, présentait *Monsieur le Président*. Cette représentation théâtrale met en scène la bonne foi d'un Président de la République nouvellement élu qui prend à bras-le-corps les problèmes du peuple qui lui a fait confiance, en lui remettant les rênes du pouvoir. Son zèle le pousse à limoger les ministres désignés dans le gouvernement et qui, à ses yeux, ne font pas preuve d'autant de dévouement et de patriotisme que lui, en ne remplissant pas leur contrat de bonne gouvernance. Cette situation de limogeages intempestifs exaspère ses collaborateurs qui veulent lui faire signer un engagement qui garantirait leur maintien à leur poste

ministériel jusqu'à la fin du mandat présidentiel. Mais le Président ne démord pas.

De ces deux pièces, nous pouvons tirer différentes leçons. La première pièce se donne pour mission, en sensibilisant le public sur les comportements à avoir en période électorale, de faire éviter au peuple les heurs et dérapages qui surgissent pendant cette période sensible et dévoiler les véritables motifs de certains candidats aux différents scrutins. Au contraire, la seconde pièce montre plutôt son soutien au Chef de l'Etat nouvellement élu dans cette période, au Bénin.

Dans le même sens que la sensibilisation civique, les pièces du théâtre populaire béninois éduquent aussi le public à travers la critique des pratiques occultes nuisibles, notamment de la sorcellerie.

2.1.5. La sensibilisation aux effets néfastes des pratiques occultes

Nous avons déjà abordé, dans le développement consacré à la promotion des nouveaux cultes évangéliques, le rapport de la société béninoise à la sorcellerie. Nous y revenons, dans le cadre de l'étude des pratiques occultes traditionnelles, parce la sorcellerie imprègne les sujets de la quasi-totalité des pièces de notre corpus.

Que nous observions *Yatin* (déjà citée dans la promotion des cultes évangéliques), *L'homme propose ou Riro ni téda* (créée en 1997) de la troupe Towakonou, *Femme noire dans la nuit noire ou Gnonu yu to zan yu min* (2005) des Echos de la Capitale, *Ma Belle-Mère ou Assouthé non* (créée en 2010) de la Compagnie Gandemey Adokpé, ou encore *Dah Ahizi ou le bien mal acquis* (2011) des Super Anges Hwendo na bua, toutes ces pièces mettent en exergue le recours constant aux différentes pratiques de l'occultisme ou de la sorcellerie. Ses procédés sont assez divers: envoûtement, géomancie, sortilège, incantation, divination, magie,... et sont indifféremment utilisés dans les pièces.

Dans *Yatin*, les adeptes du culte vodou, qui sont également des sorciers, n'hésitent pas à assassiner de façon occulte ceux qu'ils estiment être contre leurs intérêts, comme ce vieil instituteur qui enseignait la prière aux enfants. Il est mort calciné dans sa maison foudroyée par les sorciers qui affirment, par là, leur puissance. *L'homme propose ou Riro ni téda* de la troupe Towakonou met en scène un jeune étudiant brillant qui va devenir fou à cause d'un sorcier jaloux de son intelligence. Ce sorcier va enfermer l'intelligence de l'étudiant dans un cadenas qu'il va enfouir sous un gros morceau de fer.

Une autre situation est celle où des personnages de ces pièces vont consulter des devins pour avoir gain de cause. Ce type d'usage de la sorcellerie révèle le caractère faux des requérants. Lorsque ces personnages, désirant faire du mal à leur prochain, ont recours au service d'un occultiste ou d'un *bokonon*, ils ne lui rendent pas compte de la vérité des faits. Ils préfèrent relater des situations qui les présentent comme des victimes. Lorsque le *bokonon* ne fait pas preuve de clairvoyance, il verse dans la subjectivité, l'émotionnel, et remet au requérant une solution de nuisance. Allara, dans *Ma belle-mère ou Assoutché non*, va convaincre le devin d'éliminer, par des moyens occultes, le véritable père de sa grossesse, Adokpé, sous prétexte qu'il l'empêcherait de vivre décemment. En réalité, elle désire faire porter la paternité de la grossesse à Djimmy, son amant, un homme déçu de son mariage stérile et qui veut coûte que coûte avoir une progéniture. Allara persuade également le devin de sceller son destin à celui de Djimmy, par envoûtement, (cf. image 4) pour qu'il se sépare de sa femme stérile qui est « une coépouse méchante et jalouse de sa grossesse », selon ses dires. La mère de Catherine, dans *Femme noire dans la nuit noire ou Gnonu yu to zan yu min* des Echos de la Capitale, va consulter un *babalao* à qui elle fait croire que sa fille subit les menaces de sa coépouse et doit se protéger de celle-ci. Catherine, par le biais de sa mère, va recevoir des lunettes envoûtées qui vont faire oublier à JB, par amnésie, l'existence de sa véritable épouse (cf. image 3). Celui-ci ne jurera plus que par le nom de Catherine.

Il existe des cas, enfin, où l'occultiste, bien que maîtrisant le mobile, soit dirigé par des intérêts personnels et contribue à nuire à autrui. *Dah Ahizi ou le bien mal acquis* des Super Anges Hwendo na bua développe la cupidité d'un

devin qui va aider à usurper le siège de chef de collectivité, avec la complicité d'un des fils du chef de collectivité défunt. D'une manière ou d'une autre, le recours à l'occulte est dirigé par des mobiles malsains.

Mais le pouvoir de ces pratiques occultes peut être neutralisé de façon naturelle, comme dans *Ma belle-mère ou Assoutché non* où le fantôme d'Adokpé va harceler Allara qui va avouer son crime à Djimmy. Le pouvoir de la sorcellerie peut être aussi neutralisé à coups de versets bibliques, ainsi qu'on l'a déjà vu dans *Yatin* ou comme on peut le voir dans *Femme noire dans la nuit noire ou Gnonu yu to zan yu min* où le *babalao* meurt avec la mère de Catherine sous l'effet des versets bibliques. Les procédés traditionnels de désenvoûtement peuvent enfin annihiler les effets néfastes des pratiques occultes, comme le présentent les Images 5 et 6. Le devin, qui a choisi librement d'aider la femme de l'étudiant fou, va se transporter mystiquement à l'endroit où a été enterré le sortilège. Il va le déterrer, puis le détruire, avant de laver le malade afin de le purifier et de lui permettre de réintégrer la société. Guéri, l'étudiant, qui a pu finir brillamment ses études, trouvera un emploi assez bien rémunéré et fera la connaissance de sa belle-famille, honorant ainsi sa femme.



Image 3 : Effet du charme des lunettes magiques portées par Catherine sur JB (*Femme noire dans la nuit noire*).



Image 4 : Allara liant son destin à celui de Jimmy, à travers les figurines attachées au moyen d'un fil. (*Ma Belle-Mère ou Assoutché non*)



Images 5 et 6 : Procédés traditionnels de désenvoûtement : exhumation du sortilège, puis purification du malade dans l'eau d'une rivière. (*L'homme propose ou Riro ni téda*).

Mais lorsqu'on observe de près la sensibilisation aux effets néfastes des pratiques occultes, on s'aperçoit du caractère ambivalent de leur usage: d'une part, les personnages des pièces les condamnent et les rejettent dans leurs discours, de l'autre, ils en font constamment et secrètement usage, reconnaissant ainsi le pouvoir indéniable de ces pratiques. Nous interprétons cette situation de

recours constant au pouvoir de l'occulte ou de la sorcellerie par l'influence de la société. Dans les sociétés traditionnelles africaines en général et béninoises en particulier, l'éducation inculque au jeune enfant l'idée de s'en remettre aux pratiques occultes pour avoir l'explication de phénomènes incompréhensibles, trouver des solutions à des situations conflictuelles et se protéger.

Cette perception positive de la sorcellerie dans la société africaine a été développée, avant la création des pièces de notre corpus, par des auteurs tels qu'Olympe Bhêly-Quenum dans sa nouvelle « Le rêve raconté à André Breton »⁶⁶, Fatou Bolli dans son roman *Djigbô*⁶⁷ et Amadou Koné dans son roman *Jusqu'au seuil de l'irréel*⁶⁸.

A l'opposé de ces œuvres, *L'initié*⁶⁹ d'Olympe Bhêly-Quenum démontre que le sorcier est une personne foncièrement nuisible, à l'image de Djèssou qui fait usage de ses pouvoirs surnaturels pour nuire aux autres. Cette conception pourtant fictionnelle est en fait le reflet de la mentalité et de l'attitude habituelle des Béninois. Tout Béninois a une vision si négative du sorcier que personne n'accepte de recevoir ce titre, même en plaisantant. Les dramaturges béninois et les écrivains qui abordent la question le font dans le but d'éduquer le public et de l'amener à un comportement juste et raisonnable à l'égard des pratiques occultes traditionnelles africaines, particulièrement à l'égard de la sorcellerie. Dans ce contexte, l'art dramatique est utilisé comme un outil de communication sociale à des fins de sensibilisation morale et religieuse.

A la fin de l'analyse des différents rapports entre le théâtre populaire et la société béninoise, nous pouvons retenir que la scène permet aux dramaturges populaires de contribuer à la valorisation du patrimoine culturel ancestral, tout en faisant la promotion des nouvelles confessions religieuses et en éduquant le

⁶⁶ Olympe Bhêly-Quenum, « Le rêve raconté à André Breton », in *Promenade dans la forêt*, Editions Monde Global, 2006, pp. 13-25.

⁶⁷ Fatou Boli, *Djigbô*, CEDA, Abidjan, 1981.

⁶⁸ Amadou Koné, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Les Nouvelles Editions Africaines, Abidjan-Dakar, 1976, 143p.

⁶⁹ Olympe Bhêly-Quenum, *L'Initié*, Présence Africaine, Paris, décembre 1979, 345p.

public au changement de comportement tant sur le plan moral que civique et politique. Mais si certaines troupes présentent explicitement les leçons à tirer de leurs pièces, d'autres préfèrent laisser le public responsable des choix qu'il fera par la suite. De même, la complexité des intrigues présentant plusieurs thèmes ne permet pas au public de saisir véritablement le sens de certaines représentations. C'est sur cet aspect esthétique et communicationnel du théâtre populaire béninois que nous focaliserons notre étude, à présent.

2.2. LA QUESTION DE L'ESTHETIQUE DES PIECES DU THEATRE POPULAIRE BENINOIS ET LEUR RECEPTION PAR LE PUBLIC

Dans la perspective d'analyser le rapport communicationnel des pièces du théâtre populaire béninois avec le public national, nous étudierons, d'abord, leur valeur esthétique, puis leur réception par le public.

2.1.1. L'esthétique des pièces du théâtre populaire béninois

Pour étudier la qualité des représentations du théâtre populaire béninois, nous envisageons, dans un premier temps, d'aborder les genres de ce type de dramaturgie, et dans un second temps, d'interpréter leurs éléments constitutifs.

2.1.1.1. Les genres du théâtre populaire béninois

Les genres dominants reconnus dans le théâtre populaire béninois sont la comédie et le drame.

a) La comédie

La définition de la comédie a subi une certaine évolution au fil des siècles, avant de se stabiliser. D'abord, Aristote, le théoricien des genres

dramatiques, depuis l'Antiquité, introduira une certaine négativité à l'égard de ce genre. Il disait dans sa *Poétique*, citée par Michel Corvin, que :

« *La comédie est la représentation d'hommes bas ; cependant elle ne couvre pas toute la bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet, le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction : un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur.* »⁷⁰

En fait, dans sa *Poétique*, Aristote s'applique surtout à définir les règles de la tragédie, en rangeant la comédie parmi les genres mineurs. Le genre comique ne gagnera ses lettres de noblesse qu'à partir du XVII^e siècle, en France, et le grand Molière va défendre avec ténacité son indépendance par rapport aux règles rigides de la tragédie. Ainsi, à l'inverse de la tragédie,

« *les sujets de la comédie sont inventés et non reçus de la tradition, ce qui ne veut pas dire, loin de là, qu'ils sont arbitraires ou fantaisistes ; mais comme ils concernent de petites gens qui n'ont pas laissé de traces dans l'histoire (à la différence des héros de tragédie) toute liberté de création est accordée à l'auteur, avec, comme seul garde-fou infranchissable, le respect de la vraisemblance, c'est-à-dire de l'opinion communément admise quant aux mœurs, au caractère, au langage des personnages placés dans telle ou telle situation.* »⁷¹

Dans la logique de cette analyse, le dénouement doit être impérativement heureux, comme le souhaitait Pelletier qui « *voulait que la comédie ait 'joyeuse fin'* »⁷².

A l'observation de cette définition, nous pouvons déduire que les règles essentielles de la comédie sont le caractère anonyme des personnages, la liberté de création tout en respectant la vraisemblance et surtout le dénouement heureux. Les pièces du théâtre populaire béninois que nous avons retenues obéissent à ces critères. Ce sont *Le Pardon*, produite en 2009 par l'Eglise du Mont Horeb et *La femme adultère* (2008) de la Compagnie Sèmako Wobaho.

⁷⁰ ARISTOTE, *La Poétique*, cité par Michel Corvin, in *Lire la Comédie*, Paris, DUNOD, 1994, pp. 8-9.

⁷¹ Michel Corvin, Op. Cit., p. 13.

⁷² Ibid., p.13.

Le Pardon présente la force du pardon dans les situations les plus insolubles de la vie. Son intrigue commence par la répudiation d'une femme par son époux et se termine, de manière heureuse, par la conversion de l'épouse délaissée au pardon.

Dans *La femme adultère* (2008), la Compagnie Sèmako-Wobaho met en scène une femme harcelée par les esprits des revenants pour cause d'adultère, mais elle sera réhabilitée par le châtement que subissent ces différents amants circonstanciels.

Sur la base des critères énoncés auparavant, nous pouvons dire que le genre comique se justifie, dans ces pièces. Les intrigues qui mettent en scène des personnages anonymes dans des situations de conflit, au début, se dénouent sur un ton plaisant.

Pourtant, parfois, l'on peut assister à des drames, à l'image des productions comme *Les femmes milliardaires* et *Akoba I et II*.

b) Le drame

Le drame est l'acception moderne (XIX^e siècle) qualifiant un conflit ou une émotion intense mis en scène dans la fiction théâtrale ou dans la vie réelle. Autrement dit, parler de drame, c'est faire référence à une situation où le suspense atteint l'acmé, où les personnages impliqués sont soumis à une tension extrême et où l'on ne peut s'attendre qu'à un dénouement tragique. Mais, contrairement à la tragédie, le dénouement est heureux. C'est la forme intermédiaire entre la tragédie et la comédie.

Les pièces que nous avons retenues, comme représentatives de ce genre, sont *Les femmes milliardaires* de la Compagnie Matao et *Akoba I et II* de la Compagnie Vieux Caïman, toutes les deux créées en 2010.

Dans *Les femmes milliardaires*, l'attrait pour le gain facile est la cause du sacrifice de jeunes filles naïves par des femmes sans scrupules, prêtes à tout (même aux sacrifices humains), pour augmenter leurs biens acquis par des

moyens occultes. De manière presque similaire, *Akoba I et II* présente l'assassinat d'une mère par son fils qui l'accuse d'être la cause de la mort subite de son épouse. La mise en scène de ces deux pièces est marquée par le recours à la violence macabre avec des scènes de décapitation au coupe-coupe et d'effusion apparente de sang devant le public. Mais, en fin de compte, dans une pièce comme dans l'autre, les dénouements sont heureux, la société est épurée des criminels et la vie reprend son cours normal. A bien des égards, les pièces du drame populaire béninois obéissent à une intrigue proche de la comédie⁷³ élisabéthaine telle que mise en scène par Shakespeare, à la fin du XVI^e siècle anglais, avec un alliage insolite de comique et de tragique, dans une perspective de réconciliation des forces contraires et d'harmonie de l'ordre naturel.

La brève analyse que nous venons de faire de la comédie et du drame populaires béninois montre bien qu'ils fonctionnent comme des genres sérieux, malgré leur apparence légère ou parfois superficielle, et contribuent à l'enrichissement du théâtre béninois. La reconnaissance des genres dans le théâtre populaire béninois nous permet d'entamer l'étude sémiologique des composantes d'une représentation populaire.

2.1.1.2. L'analyse sémiologique des pièces du théâtre populaire béninois

L'analyse dramaturgique s'appuyant sur la sémiologie servira de base à cette section consacrée à l'interprétation des signes linguistiques et non linguistiques visibles dans une représentation théâtrale. Cette interprétation des éléments constitutifs d'une représentation théâtrale permettra, d'établir les différents systèmes de signification qui existent entre eux et qui facilitent la

⁷³ Forme shakespearienne de la comédie qui ne répond ni à ce qu'était la comédie des Anciens, ni à ce qu'elle sera chez les classiques français et anglais ; elle est à mi-chemin de la tragédie et de la comédie, et offre un alliage insolite où le comique n'est pas recherché pour lui-même, malgré des moments de gaieté poussée, par les bouffons, à la fantaisie et à l'absurde. Elle tend plutôt à la réconciliation des forces contraires dans une sorte d'harmonie cosmique.

compréhension de la représentation par tout spectateur. En nous référant à Patrice Pavis, dans *L'Analyse des spectacles*⁷⁴, les éléments que nous considérerons à cet effet, seront : le texte émis en scène, les acteurs et la scénographie.

a) Le texte émis en scène

Selon Patrice Pavis qui nous sert de référence, dans cette analyse sémiologique, dans la dramaturgie occidentale, le texte existe avant sa mise en scène, il représente l'élément permettant à la mise en scène d'exister, car prenant appui sur lui pour devenir une lecture du texte original. C'est le contraire que nous observons, dans le théâtre populaire béninois. Cette forme de théâtre privilégie plutôt la mise en scène et le jeu d'acteur au détriment du texte écrit. Autrement dit, c'est un théâtre essentiellement oral qui fonctionne à partir d'un scénario de base pouvant servir pour d'autres représentations. Patrice Pavis fait d'ailleurs la remarque, lorsqu'il distingue « *le texte mis en scène* » et « *le texte émis en scène* ». Il précise que « *le texte émis en scène est déjà intégré à une mise en scène, déjà mis en scène, puisque l'acteur, aidé de tous les praticiens, l'a déjà mis en voix, réalisant ipso facto une mise en scène vocale qui fait du texte dramatique l'objet d'une représentation.* »⁷⁵ Cette absence du texte écrit dans la mise en scène est la caractéristique principale du théâtre populaire béninois, pour lequel le texte écrit n'est pas le point localisateur de la représentation. Mais il est possible, en s'appuyant sur la classification proposée dans le même ouvrage⁷⁶, de déterminer le type auquel appartient les pièces du répertoire du théâtre populaire béninois. En considérant que « *le jeu, la scénographie, la diction et le rythme se donnent comme mimésis du réel* », nous pouvons dire que les pièces du théâtre populaire béninois rendent compte de « *la mise en scène naturaliste* » ou la mise en scène réaliste. L'analyse de ces représentations met

⁷⁴ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011, 319p.

⁷⁵ Patrice Pavis, Op. Cit., p.183.

⁷⁶ Op. Cit., p.194.

en relief le désir des metteurs en scène, des comédiens, d'être le plus proche possible de la réalité, d'être la représentation fidèle du réel, sans artifice, ni recherche très profonde versant dans la métaphysique. C'est l'exemple de la pièce des Aziza plus du Bénin, *L'heure de Dieu* (créée en 2007) qui représente la stérilité d'une épouse dans un couple moderne. Epouse stérile depuis onze ans de vie conjugale et devenue la risée de sa belle-famille, Sènamy est au bord de l'inconscience quand le médecin lui découvre une grossesse de deux mois-et-demi. Sa belle-famille et principalement sa belle-mère se couvrent, par conséquent, de ridicule.

Cette pièce est une projection artistique du calvaire que vivent les femmes africaines en général et béninoises en particulier, épouses stériles, dans leur foyer où les belles-mères se donnent le droit de s'immiscer. Dans la mentalité béninoise, il n'est pas toléré l'absence de progéniture dans un couple, car la finalité du mariage est d'avoir des enfants, ceux-là que la grand-mère présentera fièrement comme la preuve de la virilité de son fils. Ainsi, malgré le refus catégorique de son fils de se remarier, au vu de son statut social, la mère va lui trouver une femme dont la renommée d'appartenance à une famille prolifique est reconnue au village. Nous sommes en mesure de reconnaître, à l'analyse de ces différentes données, que cette mise en scène du théâtre populaire béninois, est effectivement réaliste.

Après avoir classifié les pièces du théâtre populaire béninois, nous pouvons envisager la seconde étape dans la compréhension des pièces: l'interprétation du jeu des acteurs à travers leur voix, leur présence dans la représentation.

b) Les acteurs et leur jeu

Toujours en nous référant à Patrice Pavis, c'est grâce à l'acteur que l'on peut décrire un spectacle, car il représente celui par qui le spectacle prend tout son sens. Il donne vie à la représentation par son jeu qui doit imiter, à la

perfection, la réalité. C'est sur cette base d'ailleurs que s'appuient les metteurs en scène pour attribuer un rôle à tel ou tel comédien. Le choix du comédien à même de rendre compte, avec le plus de réalité possible, de son rôle, présage de la réception positive ou non de la représentation. Vu l'importance de l'acteur dans un spectacle théâtral, qui est-il ? L'acteur se définit par son jeu. C'est à travers son jeu sur scène, en effet, que l'on détermine « *une convention fictionnelle* » dans laquelle l'acteur « *joue à être un autre* ». Autrement dit, l'acteur représente cette personne qui sort de sa situation reconnue dans la société pour porter une situation, un rôle, une activité jugés fictifs. Mais pour réussir sa mission, un travail préliminaire sur soi est accompli par le comédien, et Patrice Pavis les énumère. D'abord, le comédien est appelé à être *présent*, c'est-à-dire à remplir un double statut qui consiste à être une personne réelle et en même temps un personnage imaginaire. Ensuite, il doit, tout au long du spectacle, pouvoir rester dans le personnage, c'est-à-dire être maître de lui-même, ce qui doit lui permettre d'entrer et de sortir du jeu théâtral avec beaucoup d'aisance. Un autre critère de ce travail sur soi est la nécessité pour l'acteur naturaliste d'avoir une diction « *rendue vraisemblable, soumise à la mimésis et aux manières de parler du milieu où se situe l'action* »⁷⁷. A ces manières de parler propres au terroir dont rend compte l'acteur, il est astreint d'ajouter le timbre de sa voix, sa carnation ou sa couleur, ce qui répond de sa marque, dans la représentation, une marque différente de celles des autres acteurs.

L'acteur du théâtre populaire béninois est respectueux de cette convention et sait adapter sa diction aux faits langagiers en vigueur dans les localités où il doit se produire. C'est l'aspect multilingue ou plurilingue qui caractérise le théâtre populaire béninois et qui a été observé par Pierre Médéhouégnon dans un

⁷⁷ Op.Cit., p.57.

article cité plus haut.⁷⁸ Cet aspect met en relief la richesse de ce type de théâtre, car il sait s'adapter aux situations langagières définies par chaque localité. Et chaque acteur, de façon improvisée ou préméditée, sait, en plus, faire ressortir « *le grain de la voix* » « *signe de certaines caractéristiques corporelles et/ou caractérielles du personnage* »⁷⁹. Autrement dit, l'acteur du théâtre populaire, en s'appuyant sur son seul talent, et en imitation des caractères sociaux perceptibles dans sa société, est capable de faire prendre à sa voix le caractère qui représente le mieux le personnage joué.

Pour justifier les critères caractéristiques de l'acteur dans la représentation réaliste, nous prendrons la pièce *Dah Ahizi ou le bien mal acquis* (2011) de la troupe Les Super Anges Hwendo na bua. Cette pièce est l'illustration de l'usurpation de pouvoir, dans une collectivité familiale, par l'un des fils de la fratrie. Finagnon, face aux nombreux avantages matériels et moraux que confère le titre de chef de collectivité familiale à celui qui est désigné, va corrompre le devin du *Fa* pour être choisi comme successeur légitime. L'analyse de la présence des acteurs, de leur diction et de leur timbre de voix révèle plusieurs aspects. D'abord, les acteurs que nous avons, dans cette représentation, sont nombreux, mais marquent leur présence par la conscience de leur rôle, cette conscience qui leur permet de rendre compte avec beaucoup de réalisme de leur personnage. Ils se sentent investis d'une mission, celle de donner au public un bon spectacle, en plus de le mettre en garde contre la tentation de l'attrait excessif pour les biens matériels. De plus, leur diction est aisée, car ils s'expriment dans une langue qu'ils maîtrisent bien, la langue en usage dans la localité où ils jouent. Dans notre cas, la représentation s'est déroulée au Musée d'Histoire de Ouidah. La population de cette commune s'exprime spécifiquement en langue fon. Telle était la langue utilisée tout au long de la

⁷⁸ Il s'agit de « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois », in *Francophonie littéraire et identités culturelles* d'Adrien Huannou, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁷⁹ Patrice Pavis, Op. Cit., p.127.

représentation, ce qui a permis une compréhension totale de l'intrigue et la participation du public. Enfin, l'acteur jouant le personnage de Finagnon, afin d'apporter la touche particulière de l'acteur, la carnation, le timbre de voix reconnaissable, ajoutait en français, sur un ton de provocation, après chaque question qui lui était posée : « *Voilà* » ou « *C'est ça* » en traînant sur la prononciation des syllabes. Cette irruption du français dans une mise en scène en langue fon créait un effet insolite sur le public qui en riait, malgré les malversations auxquelles se livrait Finagnon.

Mais quelque fois, le comédien perd le naturel de son jeu, lorsqu'il désire s'exprimer dans une langue mal maîtrisée de lui. C'est le cas des comédiens vedettes de la Compagnie Sèmako Wobaho, Pipi Wobaho et Eléphant mouillé, qui, analphabètes, représentent certaines de leurs mises en scène en français. Ou les mots justes leur manquent et ils improvisent en créant des néologismes, ou ils commettent des erreurs carrément dans les accords, comme cet exemple dans *Scandale au foyer* (représentée en 2012) où Pipi Wobaho dit : « je veux *se marier* ».

En somme, dans le théâtre populaire béninois, les jeux des acteurs répondent aux attentes du public, quand les langues utilisées sur scène sont celles qu'ils maîtrisent effectivement. Dans le cas contraire, le public se contente des improvisations linguistiques mal maîtrisées des acteurs qui font perdre la valeur de la représentation. Ainsi, lorsque les membres ciblés du public ont été interpellés sur leur réception de *Scandale au foyer*, ils ont répondu unanimement que Pipi Wobaho aurait mieux fait de jouer cette pièce en langue fon, car il a perdu son naturel, ce qui ne permettait pas non plus aux autres acteurs de porter leur rôle avec aisance. Cette pièce a eu moins de succès que l'on escomptait. La Compagnie Sèmako Wobaho, en décidant de présenter certaines de ses pièces en français, espérait que le public s'y intéresserait du fait du talent supposé des

acteurs vedettes. C'est d'ailleurs cet aspect que critique Blaise Ahouansè, dans son article paru dans *La Nouvelle Tribune* :

« Ce sont généralement des acteurs qui, sur scène, ont chacun un aspect physique ou moral spécifique qu'ils se battent d'exhiber. Soit montrer ses talents à travers des injures, soit montrer combien de fois son ventre est gros, soit passer tout le temps à se battre sur la scène... Des spécificités auxquelles ils donnent priorité et qui leur confèrent leur virtuel professionnalisme. »⁸⁰

Pour Blaise Ahouansè et les professionnels du théâtre en général, certains comédiens du théâtre populaire n'ont pas reçu de formation ou ont peu reçu une formation sur le théâtre et supposent que le talent seul suffit pour répondre aux attentes du public.

Au contraire, la pièce des Super Anges *Hwendo na bua* a su garder le public en haleine jusqu'au-delà de minuit. Malgré l'heure indue, le public est sorti de la salle très satisfait des jeux des acteurs et de l'intrigue. L'heure indue de la fin de la pièce de cette troupe s'explique par les débordements observés, dans le déroulement de l'intrigue. En effet, pour continuer à intéresser le public, lorsque celui-ci appréciait un effet de scène, les comédiens insistaient sur cet effet et improvisaient longuement au point de perdre la notion de temps. Cette situation explique la durée des spectacles qui commencent à une certaine heure après le début et s'achèvent au-delà de trois heures de temps. Cette représentation, annoncée pour commencer à vingt heures, n'a effectivement débuté qu'à 21h30 minutes pour s'achever au-delà de minuit. Cette caractéristique propre au théâtre populaire béninois met, une fois encore, en relief l'absence de formation des comédiens de certaines troupes. Ils supposent que l'improvisation est une technique dramatique non codifiée que tout le monde peut utiliser à volonté. De plus, l'insuffisance de maîtrise des techniques

⁸⁰ Blaise Ahouansè, « Orden Alladatin fait la promotion du théâtre populaire au Fitheb : Quelle contribution pour le développement ? », in *La Nouvelle Tribune* du 03 avril 2010, p.10.

dramatiques a un impact sur la qualité des pièces et les rend non-compétitives hors du territoire national.

Mais l'analyse du jeu des acteurs ne prend tout son sens qu'introduit dans la scénographie, troisième élément important considéré dans la représentation théâtrale du point de vue sémiologique.

c) La scénographie

Selon Patrice Pavis⁸¹ toujours, la scénographie est constituée de différents éléments présents sur la scène et qui lui donnent son sens : la musique, les costumes, le maquillage, l'espace-temps-action, l'éclairage.

-

la représentation qui peut vouloir tout dire et vaut surtout par l'effet produit. Cet effet produit sur le spectateur peut être de plusieurs sortes : soit pour introduire une atmosphère, un thème, soit pour représenter un véritable décor acoustique situant le lieu de l'action, soit pour servir comme une ponctuation de la mise en scène. Pour illustrer cette donnée de la mise en scène, nous nous appuyerons sur la pièce *Dada Awovi* (2008) de Prince Yadjò. Pour cette mise en scène qui représente l'amour rendu impossible entre deux jeunes gens à cause de la sœur aînée de la jeune fille, la chanson qui a été utilisée comme musique de fond est devenue un refrain caractéristique de l'amour. Le public l'a adoptée au point où, jusqu'à présent, on la reconnaît comme l'expression de l'amour constant entre deux amoureux.

- Le costume : il constitue le décor plaqué sur l'acteur et qui joue des fonctions spécifiques que le spectateur s'attelle à retrouver : il peut servir de caractérisation par rapport au milieu social, à l'époque, au style ou aux préférences individuelles. Par ailleurs, le repérage dramaturgique fait usage du costume pour les circonstances de l'action, l'identification ou le déguisement du personnage. Enfin, le *gestus* global du spectacle, c'est-à-dire le rapport de la représentation en général et des costumes en particulier à l'univers social, est déterminé. Dans *Les femmes milliardaires*, pièce étudiée plus haut, les femmes

⁸¹ Op. Cit., p. 221.

et le responsable de la secte s'habillent richement à chacune de leur apparition, signe caractéristique de leur prospérité. Le bourreau qui se charge des exécutions est vêtu d'un costume noir sur lequel figure un squelette humain, signe caractéristique de sa fonction en lien avec la mort.

- Le maquillage défini comme «*filtre, pellicule, fine membrane collés sur le visage*»⁸² permet d'accentuer les traits de l'acteur en déterminant ses émotions ou son statut social. C'est l'exemple du maquillage des sorciers dans l'Image 1. Ce maquillage est si expressif qu'il fait peur à tout spectateur et conditionne son comportement vis-à-vis des sorciers.
- L'espace-temps-action représente trois éléments que Bakhtine, cité par Pavis, appelle chronotopes. Le chronotope est une notion plus ambitieuse que la seule association espace-temps :

*« Dans le chronotope de l'art littéraire, a lieu la fusion des indices spatio-temporels en un tout intelligible et concret. Le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. »*⁸³

En d'autres termes, le spectateur, devant une représentation théâtrale, est capable de déceler et d'établir les liens qui fondent les relations entre l'espace, le temps et l'action. Ces relations permettent d'obtenir des couples de catégorisation scénographiques variables, selon les spectacles. Ainsi, une représentation peut laisser voir le type « espace ouvert+temps infini » qui va s'interpréter comme une action dans un champ libre, une plaine infinie ou le couple « espace global+temps limité » qui concrétise l'action sur une île.

Dans la pièce auparavant citée des Super Anges *Hwendo na bua*, l'espace scénique est censé représenter une maison familiale : un espace fermé. La scène se présente avec deux petites cases sur les deux extrémités, séparées par une grande toile occupant tout le fond de la scène. Sur cette toile apparaît une image de la troupe en pleine démonstration de danses (cf. Image 7).

⁸² Patrice Pavis, Op. Cit., p.167.

⁸³ Mikhaïl Bakhtine, cité par Patrice Pavis, Op. Cit., p.148.



Image 7 : décor dénudé

Le second élément du chronotope, le temps scénique, se situe dans la période moderne du fait de la présence de policiers, du niveau intellectuel acceptable de Dah Ahizi qui s'exprime en français, lorsqu'il reçoit des visiteurs étrangers à la famille. Les références à la moto pour se déplacer ou l'arrivée des policiers signalée par la sirène d'une voiture de police sont autant d'indices qui sous-tendent notre hypothèse. Le troisième chronotope représenté par l'ensemble des actions révèle une discordance entre l'espace et le temps. En effet, l'espace apparemment fermé de la scène, mais qui est en réalité ouvert ajouté au temps illimité ne permet pas la réalisation de toutes les actions. Certaines actions se déroulent difficilement du fait de l'exiguïté et du dénuement de la scène. Toutes les actions de la pièce se déroulent sans changement de décor, alors que certaines actions (comme le combat des devins) se passent hors de la maison familiale. De même, lorsque les acteurs ont besoin de s'asseoir, ou ils s'installent à même le plancher de la scène ou ils s'asseyent à plusieurs sur un banc. Seul, le chef de collectivité a droit à un fauteuil. Ce dénuement de la scène est caractéristique des mises en scène des pièces du théâtre populaire béninois.

Dans ces mises en scène, le décor n'a pas d'importance, il sert juste d'accessoire. Les praticiens se disent que la pièce elle-même est si expressive que le public peut imaginer sans trop d'effort les différents lieux de déroulement des actions. Par conséquent, cette situation de dénuement de la scène explique la bonne adaptation de ce type de dramaturgie à l'audiovisuel. Grâce au filmage, les metteurs en scène et comédiens choisissent des décors de maisons ou filment en pleine nature. Ils atteignent deux objectifs en même temps : le non-investissement dans le décor et le cadre naturel prêt-à-utiliser offert.

- L'éclairage et la couleur sont mêlés pour créer, sur le spectateur, un effet qui est rendu plus perceptible par la musique. L'éclairage est un élément de plus en plus important dans la lecture dramaturgique, car son influence se perçoit autant sur la scénographie, les costumes, le maquillage que sur l'acteur. Grâce à un éclairage bien maîtrisé, un spectacle de théâtre a toutes les chances d'atteindre positivement son public. Quand on considère la représentation des Super Anges que nous venons d'analyser, nous constatons que l'éclairage et les couleurs utilisés au début du spectacle créent une atmosphère intimiste et langoureuse qui influe sur la réaction du public. Celui-ci est attentif aux mouvements des danseurs qu'il perçoit dans la semi-obscurité de la scène. (cf. Image 8)



Image 8 : chorégraphie avec musique lente et éclairage sombre

Cette analyse sémiologique précédée de la classification en genres des œuvres du théâtre populaire béninois permet d'aboutir à deux remarques consécutives: les œuvres du théâtre populaire sont bel et bien des productions artistiques mais qui sont peu respectueuses des convenances dramaturgiques du fait du manque ou du peu de formation de certains praticiens. Ce qui porte parfois préjudice à la réception positive des spectacles par le public.

2.2.2. La réception des pièces du théâtre populaire par le public

Bien que nous ayons implicitement abordé la réception des pièces du théâtre populaire béninois précédemment, cette section lui est particulièrement consacrée afin d'analyser, dans le détail, la réaction du public par rapport aux spectacles populaires. C'est Bakary Traoré qui nous présente l'engouement du public africain pour les pièces du théâtre populaire. Pour cet auteur, le public africain, à majorité analphabète et semi-analphabète, reçoit positivement ces spectacles populaires, parce qu'ils rendent la cohésion sociale plus solide. Il dit :

« [...] cet art contribue à la cohésion de la communauté par "une chaîne qui attache les uns aux autres" selon l'expression de Platon. [...] (car) La fonction essentielle du comique négro-africain est le renforcement de la cohésion du groupe. »⁸⁴

Cet engouement du public est le même également, pour les spectacles du théâtre populaire béninois moderne. Déjà, à l'entrée de la salle, les spectateurs sont nombreux et se bousculent, particulièrement à la première d'une pièce autour de laquelle une grande publicité médiatique a été faite. Le public, qui a pu difficilement avoir accès à l'intérieur de la salle du fait du nombre important de personnes à l'entrée, est réuni dans une salle où doit se produire la troupe. Parfois, à cause du nombre important de spectateurs restés à l'entrée, les promoteurs du spectacle promettent, dans le meilleur des cas, une autre programmation du même spectacle. Dans le cas contraire, ils permettent à

⁸⁴ Bakary Traoré, Op.Cit., pp.91, 92.

presque tous de se retrouver à l'intérieur, créant une chaleur étouffante à laquelle on s'habitue à un moment donné. Malgré la chaleur excessive dans la salle, la durée souvent longue des spectacles, les débordements de certains spectateurs sur la scène, le public sort généralement satisfait d'avoir passé une bonne séance récréative. L'ensemble de nos enquêtés (100%) ne regrette pas, en général, de s'être déplacé. Actuellement, les spectacles sont de plus en plus visualisés dans les maisons ou dans des salles restreintes à partir des supports DVD et VCD, mais l'engouement et la satisfaction du public sont identiques à ceux ressentis en salle.

En nous appuyant sur les résultats de notre enquête effectuée, nous pouvons dire que la satisfaction du public s'explique par le fait que les uns ont pu communier avec les autres (50%), que plusieurs spectateurs (48%) ont pu ressentir avec les acteurs sur scène, les mêmes émotions qu'avec les autres. Par contre, quelques-uns parmi eux, trop intellectualisés (2%), ont jugé puéril le comportement des autres. Cette caractéristique enthousiaste de la réception du théâtre populaire par le public béninois est l'une des observations faites dans l'article intitulé « L'attitude spectatrice du public béninois et la création théâtrale contemporaine » d'Ayayi Togoata Apedo-Amah, enseignant de théâtre à l'Université du Bénin (Togo). Il souligne : « *Dans notre culture, le spectacle est synonyme de fête, laquelle, sur le plan de l'affectivité, suscite émotions et communion entre les participants.* »⁸⁵ Le public africain en général et béninois en particulier ne peut se retrouver à un spectacle, qui représente ce qu'il vit avec autant de réalisme, sans réagir. Il communique par des murmures approuvateurs ou désapprouvateurs, selon les situations, par des applaudissements, des rires et mêmes des pleurs. Il peut également se retrouver sur la scène avec les acteurs pour leur témoigner son soutien et son empathie. Toutes ces manifestations

⁸⁵ Ayayi Togoata Apedo-Amah, « L'attitude spectatrice du public béninois et la création théâtrale contemporaine », in *Arts et Culture au Bénin*, jeudi 28 juillet 2011.

enthousiastes sont mises sous le vocable de *participation* des spectateurs. Cette attitude est de rigueur en Afrique, à l'opposé des Occidentaux à qui il n'est pas permis d'exprimer publiquement leurs émotions, comme le souligne Patrice Pavis lorsqu'il dit :

« [...] dans la culture occidentale, le spectateur de théâtre (adulte, du moins) [...] n'est guère autorisé à manifester à haute voix et à corps perdu ses impressions, réactions et commentaires ; il est censé attendre la fin de la représentation pour les exprimer. »⁸⁶

L'aspect le plus intéressant de l'effet esthétique des spectacles populaires sur le public béninois, c'est qu'il en sort généralement en gardant la satisfaction émotionnelle ressentie. Nous avons, par exemple, effectué une enquête auprès des spectateurs, à la fin de la représentation de *Riro ni téda* de la troupe Towakonou. Tous ceux qui ont été interrogés, sans exception, nous ont fait part de leur satisfaction totale pour la mise en scène, le jeu des acteurs, l'intrigue, la richesse des paroles fortes et incantations, les costumes variés. Ce qui confirme le pacte implicite d'adhésion entre le théâtre populaire et le public béninois et confère à ce type de spectacle son caractère d'art au service du développement socioculturel.

En conclusion à ce chapitre consacré à la place du théâtre populaire béninois dans le développement socioculturel, nous avons pu exposer les différents rapports entretenus par cette dramaturgie avec sa société, l'esthétique de ses pièces et leur réception par le public. La valorisation du patrimoine culturel, la sensibilisation morale et civique, la promotion des religions, la sensibilisation contre les pratiques occultes nocives sont autant de thèmes et messages qui sont développés dans les comédies ou les drames, en respectant plus ou moins les conventions dramaturgiques. Grâce à leur accessibilité à la compréhension du public du fait des mises en scène réalistes, les spectacles populaires créent l'attrait du public qui est presque toujours satisfait. Mais

⁸⁶ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, p.11.

l'absence de formation et l'insuffisance de professionnalisme de certains comédiens ne permettent pas au théâtre populaire béninois de répondre pleinement aux attentes du public. Ce problème et d'autres constitueront avec les approches de solutions la substance du dernier chapitre.

CHAPITRE III :

PROBLEMES ET PERSPECTIVES

3.1. Problèmes

Dans cette section du dernier chapitre où nous nous fixons comme objectif d'examiner les difficultés observées dans le théâtre populaire béninois, nous aborderons deux aspects: d'abord les problèmes exogènes, ensuite les problèmes endogènes.

3.1.1. Problèmes exogènes

Nous avons considéré comme problèmes exogènes ceux qui ne relèvent pas du théâtre en tant que tel, les aspects extérieurs au domaine du théâtre populaire béninois, mais qui ont une influence sur sa gestion.

3.1.1.1. La mauvaise gestion de la politique culturelle

Selon les textes officiels revus en 1990⁸⁷, l'Etat a le devoir d'instaurer une politique culturelle à même de protéger les intérêts des artistes tout en faisant la promotion de leur art. La Charte culturelle existe bel et bien, mais c'est principalement au niveau des structures étatiques chargées de valoriser cette activité socioculturelle, en l'occurrence le Ministère de la Culture, que les difficultés sont les plus nombreuses.

Or, nous avons relevé, dans l'évolution du théâtre populaire béninois, l'implication effective des autorités dans la régulation des activités artistiques et culturelles au Bénin autant pendant la période coloniale que pendant celle de la Révolution. Mais le contraire se remarque, de nos jours. Depuis 1990, année marquant le début du processus démocratique au Bénin, un certain désordre s'observe avec la mauvaise gestion de la politique culturelle des gouvernements. D'une part, aucune salle nationale digne de ce nom pour la promotion des

⁸⁷ Loi n°91-006 du 25 février 1991 portant charte culturelle en République du Bénin, in Journal Officiel de la République du Bénin, n°7 du 1^{er} avril 1991.

activités théâtrales n'est visible sur le territoire national. Le Hall des Arts et de la Culture de Cotonou ne remplit pas les critères exigés pour une bonne représentation dramatique. Les centres culturels érigés pendant les deux périodes précédant celle démocratique sont à l'abandon, quand ils n'ont pas tout simplement disparu. Les seules initiatives de promotion théâtrale sont des initiatives privées (nous pensons à la création du centre culturel polyvalent du dramaturge et directeur de troupe, Ousmane Alédji⁸⁸) ou étrangères comme les Instituts Français qui ne font nullement la promotion du théâtre populaire. D'autre part, un certain laisser-aller gouvernemental en général et ministériel en particulier caractérise le théâtre populaire et les autres domaines artistiques et culturels. Comme l'a souligné Bienvenu Koudjo, l'Etat ne pouvant empêcher l'exercice d'une activité culturelle, il a le devoir de la soutenir : « *On ne régent pas la culture, on la prend et on l'assimile.* »⁸⁹ Dans cette remarque, Bienvenu Koudjo fait allusion à l'existence du « Milliard culturel » qui semble créer des malentendus au sein de la corporation des artistes. Ces malentendus sont le fait de la gestion opaque auquel est soumis ce milliard. Cet apport financier étatique ne doit pas représenter un moyen de pression sur le rayonnement de la culture ou être à la base de sa disparition. Or, ce « Milliard culturel », depuis son instauration, en 2007, par le gouvernement en place, n'a réellement connu une clé de répartition plus ou moins claire qu'en 2012. Au cours de cette période de cinq (5) ans, l'on n'a jamais été en mesure d'obtenir d'informations fiables auprès des autorités sur le mode de gestion auquel a été soumis cet apport financier censé promouvoir la culture béninoise. Le « Milliard culturel » est plutôt à la base du climat de suspicion créé au sein de la corporation des artistes où chacun soupçonne l'autre de bénéficier des bienfaits de l'Etat⁹⁰. Cette

⁸⁸ Cet aspect sera abordé, de façon explicite, dans le chapitre consacré aux approches de solutions.

⁸⁹ Bienvenu Koudjo, entretien sur la Paroisse Sacré-Cœur, 13/03/2011, Cotonou.

⁹⁰ Marcelline Aboh, Mister Okeke, Allougine Dine, Adolphe Cofi Alladé, Nicolas Houénou de Dravo sont unanimes pour dire que cet apport est loin de combler les attentes des artistes comédiens et du monde théâtral béninois. Seuls les comédiens qui savent louer les qualités du Gouvernement en place en bénéficient.

négligence des différents gouvernements de l'ère démocratique dans la gestion du théâtre populaire est à la base de l'expansion dangereuse de la piraterie des œuvres.

3.1.1.2. Le piratage des œuvres

Lorsqu'il s'agit d'observer le problème du piratage des œuvres de l'esprit, l'on pourrait soutenir qu'il est la résultante de la défaillance de l'Etat qui n'a pas pu prendre des dispositions afin de protéger les productions culturelles. Les œuvres des artistes, du fait de la porosité des frontières et de la non-maîtrise des nombreuses voies de communication, sont exposées à la contrefaçon par les circuits les plus tentaculaires de piratage. Il suffit d'avoir en sa possession un lecteur DVD, un graveur de Disc Compact et le processus de piratage peut s'effectuer. Avec un seul CD original de l'artiste, l'on est en mesure de le démultiplier plusieurs fois. Ces œuvres contrefaites reviennent deux fois moins chères que celles produites et distribuées par le Bureau Béninois des Droits d'Auteurs (BUBEDRA). Par conséquent, les artistes sont obligés de produire, à leurs frais, leurs œuvres et de les distribuer à partir de leurs propres structures. Cela se remarque avec la Compagnie Sèmako Wobaho qui distribue ses œuvres, après leur réalisation.

Au terme de cette analyse axée sur les problèmes exogènes du théâtre populaire béninois, la conclusion que l'on est en mesure de tirer est que l'Etat semble avoir abandonné le secteur culturel à son sort et au piratage. Et laissé à lui-même, le secteur culturel en général et le théâtre populaire en particulier ne peut que s'étouffer dans ses propres difficultés.

3.1.2. Problèmes endogènes

Les difficultés, à ce niveau, concernent aussi bien les comédiens eux-mêmes que la qualité des œuvres du théâtre populaire.

3.1.2.1. L'amateurisme des comédiens

L'amateurisme est un problème très important en lien avec les comédiens eux-mêmes. Le statut de comédien du théâtre populaire au Bénin relève de l'improvisation, à partir du moment où l'on se découvre un talent de comédien. Ainsi, dans les premières troupes de théâtre populaire, à savoir *Towakonou*, *Qui dit mieux ?* ou encore *Les Echos de la Capitale*, les acteurs étaient des analphabètes de la scène ou des analphabètes tout court. Interrogée, Marcelline Aboh des *Echos de la Capitale*, par exemple, nous a avoué n'avoir jamais été scolarisée, ni avoir suivi de cours en art dramatique. C'est lors des cultes du dimanche à l'Eglise Protestante, que l'idée lui est venue— avec sa belle-sœur Grâce Dotou de la troupe *Qui dit mieux ?* – de faire partie de la troupe de théâtre qui ne regroupait que les femmes de la paroisse, afin de pouvoir représenter les mystères bibliques et se retrouver entre femmes, car n'ayant aucun loisir en dehors de leurs familles. Toutes les comédiennes de la troupe ont été initiées à cet art de façon informelle.⁹¹ Le cas de la troupe *Towakonou* est plus ou moins identique à part le fait que la base n'est pas religieuse. L'initiateur de la troupe, en la personne de Dêhumon Adjagnon dit Babayabo, l'a créée sur le tas avec des amis du quartier afin de réjouir le peuple. D'où l'appellation *Towakonou* qui signifie littéralement: « Que le peuple vienne se réjouir ! ». C'est le même constat pour bon nombre d'ensembles théâtraux, de nos jours, dont la marque caractéristique est l'improvisation et les débordements dans le déroulement des spectacles. Plusieurs comédiens confirmés et directeurs de troupes comme Masta Cool, Ignace Yétchénou, Nicolas Houénou de Dravo et surtout Dine Allougbine ont déploré, au cours de nos différents entretiens, l'amateurisme qui s'est érigé en règle dans le théâtre populaire.

La conséquence incontournable de cette absence de formation se ressent dans la qualité des spectacles présentés au public, spectacles qui souffrent de la

⁹¹ Marcelline Aboh, entretien à Porto Novo, 21/08/2010.

redondance des thèmes et faussent leur réception effective. Pour permettre à cette forme de distraction de satisfaire le public et en s'inspirant du Nigéria qui le valorise, le filmage des pièces a supplanté la mise en scène *in vivo* du théâtre populaire au Bénin.

3.1.2.2. L'implication de l'audiovisuel dans le théâtre populaire béninois

Depuis les années 2000, comme nous l'avons fait remarquer plus haut dans l'évolution du théâtre populaire béninois, les comédiens populaires ont opté, sous l'initiative de Claude Balogoun, pour l'introduction du filmage des scènes à la place des représentations en direct. Mais Pierre Médéhouégnon dans son article cité⁹² plus haut reconnaît que ce procédé de retransmission des pièces dramatiques par le biais des médias ne date pas de cette période. Déjà, pendant la période coloniale et après les indépendances, les Africains ont été habitués à la diffusion radiophonique des pièces de théâtre. La caractéristique majeure de ce type de théâtre appelé « théâtre audiovisuel », c'est qu'il permet de filmer, « *dans un décor virtuel ou naturel et sans spectateur* »⁹³ tout le spectacle qu'il reproduit ensuite sur des supports VCD ou DVD que le public peut s'offrir en échange d'une modique somme et sans avoir à se déplacer vers les salles de spectacles. Par conséquent, ce type de théâtre qualifié d'« hybride », du fait de son appartenance à la fois au théâtre et au cinéma, permet d'atteindre plusieurs objectifs : esthétique, communicationnel, didactique et ludique tout en répondant aux attentes du public grâce au rapprochement qu'il crée.

L'analyse sémiologique des pièces appartenant à cette catégorie d'art dramatique révèle des similitudes avec le théâtre traditionnel à part des modifications observées au niveau du décor qui est ou virtuel ou naturel et le filmage des séquences pour leur montage. Sinon, les thèmes, le talent consommé

⁹² Pierre Médéhouégnon, « Théâtre et audiovisuel au Bénin : entre déclin de l'art et défis transculturels », Op. Cit., p.1.

⁹³ Op. Cit., p.6.

des comédiens, la truculence des scènes et autres caractéristiques propres au théâtre populaire béninois sont visibles.

Mais les observateurs avertis et autres praticiens du théâtre y voient plutôt le déclin progressif du théâtre traditionnel, car le côté vivant du théâtre se perd au profit du montage de séquences. Ils sont pessimistes, quant à l'avenir incertain du théâtre. Car ce théâtre audiovisuel suscite le même engouement et la même satisfaction chez le public, ce qui fait perdre de vue aux comédiens la nécessité de la recherche dans la qualité des spectacles. Ces comédiens qui arrivent à vivre de leur art délaissent la qualité pour ne se préoccuper que du bénéfice que leur procurent les pièces filmées.

3.1.2.3. La recherche effrénée du gain par les comédiens populaires

Selon plusieurs observateurs avertis, notamment les personnes ressources comme Dine Allougbine, Nicolas Houénou de Dravo, les comédiens du théâtre populaire béninois sont beaucoup plus préoccupés par le bénéfice pécuniaire que leur rapportent les représentations que par leur qualité et leurs effets sur le public. Ce goût un peu trop prononcé pour le gain économique fait perdre aux comédiens la recherche du changement de comportements chez le public encore moins la qualité artistique de leurs œuvres. Les pièces du théâtre populaire béninois moderne traitent pourtant de thèmes de plus en plus actuels en rapport avec les faits de la société, complexifient autant que possible les intrigues et se font le plus proches possible du public par l'audiovisuel avec la vente des supports électroniques. Mais la richesse des intrigues, bien que créant la prospérité chez ses praticiens, ne pallie pas pour autant la pauvreté de la qualité artistique des pièces. La conséquence de cet état de chose est la disparition progressive du véritable impact qu'avait le théâtre africain traditionnel sur son public au profit du lucre, aspect que déplore Blaise Ahouansè dans son article auparavant cité. Il souligne :

« Du coup, l'achat des supports électroniques des pièces devient important. Par conséquent, la vente marche très bien, vraiment bien et très bien encore. Les acteurs qui s'adonnent au théâtre populaire font donc un chiffre d'affaires non négligeable. Ce qui réduit le taux du chômage dans le pays et, permet à ceux-ci de prendre en charge l'instruction et l'éducation de leurs enfants. »⁹⁴

Cette préoccupation économique de certains comédiens populaires les éloigne de leur objectif moral et leur réception est superficielle auprès de leur public, exception faite des spectacles de promotion religieuse.

3.1.2.4. L'influence pragmatique des pièces diversement perceptible sur le public

Les spectacles qu'offre ce type de théâtre suscitent l'engouement et la satisfaction d'un public constitué à majorité d'analphabètes et de gens peu instruits. Cette catégorie de spectateurs recherche une forme de spectacles qui ne pousse pas à une réflexion profonde, car les intrigues sont en général réalistes, mettent en scène des situations en rapport avec les problèmes quotidiens du petit peuple et font naître des sentiments chez un public qui réagit spontanément du fait des acquis socioculturels. Du coup, l'on peut se faire une idée de l'intrigue de la plupart des pièces tirées du répertoire des troupes populaires, au point que l'effet d'habitude est créé chez le public. La conséquence à laquelle l'on aboutit à la fin de chaque spectacle est que, comme le remarque Blaise Ahouansè, *« bon nombre de spectateurs se passent du contenu ou de la leçon. »⁹⁵*.

Nous le disons ainsi, puisque lorsque nous analysons les avis, à la fin d'une représentation théâtrale populaire, nous nous rendons compte que le public considère l'intrigue comme fictionnelle (90%). Le jeu des acteurs est en général consommé, selon 75% des spectateurs, mais l'implication du public

⁹⁴ Blaise Ahouansè, idem.

⁹⁵ Ibidem.

s'arrête à sa participation au cours du déroulement des actions. Comme l'a reconnu Ayayi Togoata Apédo-Amah, dans son article cité plus haut, le public béninois réagit positivement devant les spectacles de théâtre du fait des acquis socioculturels qui poussent l'Africain, en général, à exprimer ses sentiments de façon ostensible, à communier ouvertement avec les acteurs sur scène. Pourtant, cette communion n'est qu'apparente, ainsi que cela se passe avec toute production fictionnelle. Prenons des aspects comme l'immixtion de la belle-mère dans la gestion des couples du (beau-) fils ou l'implication de plus en plus grandissante des jeunes dans la cybercriminalité. Ces comportements continuent d'être récurrents et portent préjudice à l'évolution de la société béninoise.

Mais à l'opposé de cette remarque, l'impact religieux est incontestable, vu le nombre de conversions à la fin des représentations sur la promotion des nouvelles religions. Une petite enquête réalisée auprès de l'Eglise de la Mission Evangélique de la Foi (MEF) de Ouidah, en 2013, nous a permis de relever le fort impact de cette promotion des nouveaux cultes. Pour une seule représentation, lors de la campagne d'évangélisation effectuée, du 09 au 15 septembre 2013⁹⁶, il y a eu plus d'une vingtaine de conversions et les témoignages recueillis auprès de nos enquêtés, toutes religions évangéliques confondues, n'ont fait que confirmer nos hypothèses. Parmi ces enquêtés, certains nous ont avoué qu'ils n'étaient pas croyants avant leur conversion (25%), d'autres étaient sceptiques avant leur arrivée et ont été édifiés par les miracles (62%). Les avis sont partagés (13%), mais se rejoignent pour confirmer la présence spectaculaire de Dieu à ces séances de représentations doublées de prêches. Tous les enquêtés reconnaissent que la fiction présentée est conforme à la réalité et avouent que la méthode utilisée par les évangélistes est la meilleure pour valoriser la croyance : affichage de prospectus pour promouvoir la soirée d'évangélisation, tapage médiatique plusieurs jours à l'avance, publicité dans la

⁹⁶ Pasteur Tossavi Eugène, l'un des responsables de l'Eglise de la MEF à Ouidah.

zone où se déroulera la soirée récréative évangélique le jour-même, explication du thème à développer pendant la soirée avant le début de la séance, représentation théâtrale ou visionnage d'une pièce traitant du thème choisi, reexplication de la pièce, puis témoignages. Notre observation est la suivante : les pièces du théâtre populaire béninois influencent de façon plus marquante les mentalités des populations, lorsqu'elles touchent aux croyances religieuses et notamment aux nouveaux cultes chrétiens. Du coup, se pose la question de la limite de la portée pédagogique du théâtre populaire béninois moderne en dehors du domaine religieux.

Face à toutes ces insuffisances, que pouvons-nous proposer comme approches de solutions pour aider à relever le niveau de cette pratique artistique?

3.2. Le théâtre populaire béninois : un art à rénover en considérant de nouveaux paramètres ?

Cet état des lieux du théâtre populaire béninois peut pousser au pessimisme en ce qui concerne son avenir. A notre avis, cette manifestation culturelle et artistique a besoin d'être rénovée afin d'atteindre à un rayonnement plus vaste, ne serait-ce que dans la sous-région ouest-africaine dans la perspective d'une plus large internationalisation. Pour ce faire, plusieurs paramètres peuvent être considérés.

3.2.1. Au plan politique

Les artistes, conscients de la politisation de la structure étatique en charge de la culture, se sont préparés à toutes les éventualités. Ils ne rêvent pas de lendemains meilleurs pour leur art, sauf si la politique met à la place qu'il faut l'homme de la situation. Ce vœu a pu se réaliser, pendant un laps de temps, avec la nomination au poste de ministre de la culture de M. Soumanou Toléba. Homme de culture, il avait entrepris de s'investir pour la réhabilitation de la

culture béninoise, mais son passage à la tête de ce ministère fut de courte durée, ce qui ne lui a pas permis de développer les grandes lignes de la politique culturelle qu'il envisageait.

Cette situation amène plusieurs artistes à se tourner vers les partenaires extérieurs afin de financer leurs créations. C'est le cas de la troupe Les Super Anges Hwendo na bua de Coffi Adolphe Alladé qui a signé un accord de partenariat avec l'Ambassade de Chine au Bénin et ne s'investit que pour cette institution étrangère, en dehors des spectacles privés. Ainsi, il est prévu, dans cet accord de partenariat, plusieurs activités, entre autres, des voyages entre la Chine et le Bénin pour les grandes occasions culturelles se déroulant tant sur le sol chinois qu'au Bénin, le financement des différents festivals organisés par la troupe, notamment le festival « Danse Agogo » qui se déroule à Ouidah, pendant les fêtes de fin d'année.

C'est aussi dans cette même logique que s'inscrit la compagnie Sèmako Wobaho de Pipi Wobaho et d'Eléphant mouillé, qui a signé des accords de partenariat avec les ONG de promotion sociale, comme PSI ABMS dans ses campagnes pour la vulgarisation des comportements sains devant protéger les populations contre la pandémie du Sida.

Toujours dans cette logique de prise en charge privée, des initiatives individuelles sont observées, à l'image de celle d'Ousmane Alédji. Cet homme de culture a érigé, à Cotonou, le

« premier espace culturel polyvalent privé du Bénin, un immeuble à trois niveaux incluant une grande salle de spectacles de cinq cents à sept cents places assises, des studios d'enregistrements audiovisuels, une bibliothèque, une galerie d'exposition d'œuvres d'art, des bureaux, des chambres de résidences d'artistes, etc. »⁹⁷

Ousmane Alédji, par ce geste, espère pouvoir donner au public béninois un espace culturel digne de ce nom. L'Etat béninois peut envisager de lui emboîter

⁹⁷ Pierre Médéhounon, Op. Cit, pp.773-774.

le pas en construisant un autre centre culturel, cette fois-ci national, soit à Cotonou, soit à Porto Novo. La gestion de cet établissement serait confiée à une commission qui serait composée, à la fois des représentants du ministère de l'économie et des finances, de ceux du ministère de la culture et des artistes eux-mêmes. Ces derniers, en étant impliqués dans la gestion de cet ouvrage étatique qui leur est dédié, pourront mesurer à sa juste valeur, son importance et décideront, de façon responsable, de la meilleure politique à adopter pour sa pérennité. L'érection de ce centre culturel national représenterait l'un des volets dans la répartition du « Milliard culturel ». Comme nous l'avons souligné plus haut, cet apport de l'Etat à la promotion culturelle a subi une gestion opaque qui vient d'être corrigée en 2012. Mais il n'est aucunement envisagé la construction d'un espace culturel subventionné par le gouvernement. Or, posséder un espace de ce genre pour la promotion culturelle permettrait de canaliser les esprits, de mieux gérer les potentialités des artistes qui pourraient s'exprimer dans un endroit approprié, au lieu de squatter ou de quémander perpétuellement les locaux de l'Institut français. Le rayonnement culturel béninois en bénéficierait et les différents festivals béninois, comme le FITHEB, connaîtraient une plus grande envergure. Il ne suffit pas d'avoir un festival sous-régional ouest-africain financé par l'Etat quand on ne possède pas de centre culturel national. Ces potentialités que sont le festival et le centre culturel nationaux sont des atouts permettant d'évaluer, à juste titre, la maturité d'un pays en matière culturelle.

Au vu de ce qui précède, nous pouvons conclure que les artistes du théâtre populaire, en particulier, et du monde culturel béninois, en général, sont conscients que la culture ne peut disparaître du fait d'une mauvaise gestion culturelle étatique. Afin d'éviter cette disparition et pour pouvoir vivre de leur art, ces artistes prennent leurs dispositions en répondant aux attentes du public. C'est ce qui explique la forme actuelle que présentent les pièces au répertoire du théâtre populaire béninois : la forme filmée.

3.2.2. Un théâtre proche des populations : le théâtre audiovisuel

La population béninoise est touchée par les nombreuses mutations que subit le monde et précisément par l'implication de l'audiovisuel dans la diffusion des pièces du théâtre populaire. Le recours à l'audiovisuel est un moyen de rapprocher le théâtre des populations en s'adaptant aux mutations sociales internationales.

Parlant d'adaptation, nous nous permettons de faire un bref retour en arrière, dans le passé colonial du Bénin. A l'instar des anciennes colonies françaises d'Afrique, le théâtre béninois traditionnel a connu l'influence de l'Occident et a dû s'adapter à la nouvelle forme d'art dramatique imposé, à savoir à l'occidentale. Le lieu des représentations, la forme de la scène, la position des spectateurs, le contenu des pièces, en gros, tout l'univers théâtral africain a connu une nouvelle formulation. Ce bref retour en arrière nous permet de dire que les adaptations culturelles, consenties ou non, font partie des principes d'actualisation des cultures et des peuples. Patrice Pavis parle de « *créolisation culturelle* » qui se définit comme : « *le mélange des sources et des traditions, la production d'une nouvelle culture à l'image des sociétés caribéennes* ». ⁹⁸ Par conséquent, il nous est impossible, aujourd'hui, de retrouver nos racines authentiques en matière d'art et de cultures. Toutes nos réalités socioculturelles ont fusionné avec d'autres pour donner celles que nous vivons actuellement. A cet effet, le théâtre audiovisuel n'est qu'une résultante des échanges transculturels actuels et non le déclin de l'art dramatique traditionnel. Le théâtre populaire béninois se devait de répondre au nouveau goût artistique de son public influencé par l'audiovisuel.

Nous sommes en mesure de dire qu'à chaque époque, ses réalités. Telle est l'option du théâtre populaire béninois en introduisant l'audiovisuel dans ses

⁹⁸ Patrice Pavis, Op. Cit, p.257.

représentations, surtout en considérant l'influence de son puissant voisin nigérian qui en fait la promotion. De ce fait, le théâtre populaire permet aux comédiens de pouvoir vivre de leur art, d'où son adaptation à l'audiovisuel, aspect assez lucratif. Mais la nécessité, pour les comédiens du théâtre populaire béninois, de rendre leur activité plus compétitive, au plan international est plus qu'évidente. A ce niveau, il apparaît impérieux que ces comédiens se forment effectivement, dans la connaissance des normes de l'art dramatique afin de lutter efficacement contre le problème du renouvellement de l'inspiration.

3.2.3. La question de la formation des comédiens du théâtre populaire béninois

Les besoins du moment mettent en relief plusieurs objectifs à atteindre par le théâtre populaire béninois: celui de pouvoir éduquer les populations tout en veillant à la cohésion du groupe et aux mutations internationales, celui d'être reconnu à l'extérieur à travers l'exportation des œuvres produites et enfin celui, pour les comédiens, de pouvoir vivre de leur art. Le paramètre pédagogique doublé du goût actuel du public est respecté. Quant à l'exportation des œuvres, nous remarquons qu'elle n'est possible que si les spectacles présentés reflètent une qualité incontestable avérée. Cette qualité s'évalue aussi bien à travers le choix des thèmes développés, que dans le traitement qui en est fait.

De nos jours, il est important de présenter une maîtrise effective de son talent en le travaillant et non d'improviser avec maladresse pour espérer se faire accepter des publics étrangers. A ce niveau, nous voulons surtout mettre l'accent sur la nécessité, pour le public extérieur, de comprendre les messages transmis par les comédiens d'autres cultures. Le paramètre linguistique représente alors une des données incontournables pour la promotion des œuvres à l'extérieur. L'époque est passée où l'exotisme était une donnée qu'offraient les peuples africains pour extasier les publics occidentaux. L'aspect essentiellement

folklorique (chants, danses, hauts faits historiques), qui permettait de découvrir pour la première fois le fonds culturel d'une région, était alors de mise et l'on parlait de « nouveauté ». La compréhension intuitive des spectacles par le public étranger était exploitée par les troupes et les comédiens. Aujourd'hui, les comédiens sont obligés de rendre compte, avec précision et exactitude, des thèmes développés dans leurs spectacles. C'est le cas des spectacles de théâtre-forums ou de théâtre-débats, formes de théâtre populaire au Burkina Faso, représentées par les troupes de Jean-Pierre Guingané et de Prosper Kompaoré. Lors des spectacles, les comédiens savent adapter leur style oral à celui des populations avec lesquelles ils sont en contact. Cela sous-entend qu'ils ont la maîtrise de la langue et savent comment en faire usage, quand la situation se présente, grâce à leur niveau scolaire ou académique. Ils ont reçu une formation adéquate dans le jeu des acteurs. Ils savent utiliser l'espace scénique à bon escient.

La troupe Les Super Anges Hwendo na bua fait cette expérience, avec le directeur de la troupe qui est un ex-membre du Ballet national du Bénin. Son expérience représente un atout non-négligeable permettant d'avoir un rayonnement bénéfique au-delà des frontières béninoises. Cet exemple a fini par être suivi au cours de cette année 2014 par Pipi Wobaho, Eléphant mouillé et d'autres comédiens qui sont allés aux Etats-Unis d'Amérique dans le cadre d'un cycle de formation professionnelle. Ce qui a entraîné une nette amélioration dans les prestations de ces comédiens.

Toujours dans la logique de parfaire le talent inné, les acteurs du théâtre populaire se recrutent, de nos jours, parmi les jeunes hommes et femmes détenteurs de diplômes avoisinant le baccalauréat. Certains cumulent parfois avec le baccalauréat soit deux ans de formation universitaire, soit plus. Par exemple, pour l'année académique 2012-2013, l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin (EITB) d'Alougbine Dine a recensé, parmi ses stagiaires, des

détenteurs du baccalauréat et même de la licence en droit. Toutes ces personnes sont conscientes que le talent ne suffit plus pour prétendre à une reconnaissance internationale : il faut en plus un bagage intellectuel certain.

Par ailleurs, les réalisateurs et techniciens de formation s'associent à ces comédiens afin de combler un tant soit peu ces lacunes en matière d'art dramatique et offrir au public tant béninois qu'international des œuvres d'un niveau acceptable. Ces paramètres entrent en ligne de compte dans la qualité des œuvres proposées et dans le renouvellement de l'inspiration. De plus, afin de donner au théâtre populaire la facture de crédibilité qui lui manque dans la création de ses œuvres, le Département des Arts créé en 2010 sur le campus d'Abomey-Calavi, propose, dans ses filières de formation, une formation en art dramatique et offre à ses étudiants la possibilité de se spécialiser dans plusieurs options de production dramatique. Dans cette perspective, la base intellectuelle est assurée et le renouvellement de l'inspiration peut être envisagé.

Dans la même logique, l'on peut prévoir la formation des élèves, dès le cours primaire, en art dramatique, afin de dénicher et cultiver les talents dans les écoles. Toutes ces initiatives permettront le renouvellement dans l'inspiration.

3.2.4. Le renouvellement de l'inspiration

Cet aspect du théâtre populaire que représente le renouvellement de l'inspiration est primordial, car il concerne l'essence même de la production artistique et culturelle. En effet, il est reproché au théâtre populaire béninois de souffrir de l'absence de renouvellement dans l'inspiration. En d'autres termes, les comédiens du théâtre populaire béninois ressassent à l'infini les mêmes thèmes sans offrir un quelconque dépassement dans leur traitement. Un esprit d'innovation n'est nullement envisagé, l'appropriation de données extérieures et enrichissantes ne constituent aucunement une préoccupation pour les praticiens de cette forme d'art dramatique. Cependant, ils doivent pouvoir s'ouvrir aux

expériences extérieures, non seulement en vue d'exporter leurs productions, mais principalement dans la perspective de découvrir d'autres réalités à expérimenter.

Lorsque nous prenons en compte la sous-région ouest-africaine, les expériences de Jean-Pierre Guingané et de Prosper Kompaoré prennent en considération les problèmes de leur aire géographique et culturelle et permettent aux populations concernées de s'exprimer dans la résolution des situations qui leur sont présentées, lors des spectacles. Cette donnée de la communication n'existe pas dans le théâtre populaire béninois. Les acteurs se présentent au public en donneurs de leçons et repartent, à la fin de leurs spectacles, pensant avoir pris en compte tous les problèmes de la situation considérée. Or, un bref sondage nous a révélé que le public béninois s'intéresse beaucoup moins au didactisme des pièces qu'à leur côté distrayant ou délassant. Pourtant, instaurer un débat devant la situation-problème offerte par la pièce oblige le spectateur à se considérer comme acteur dans la suite heureuse ou malheureuse. Il se sent responsable et se voit valorisé, car il sait qu'il peut décider du sort de l'autre. Son esprit de maturité est sollicité dans la résolution d'un problème qui le concerne et le pousse à réagir. La donnée imaginaire n'est plus la seule donnée exploitée, elle se double de celle de la responsabilisation pour se mettre au service des personnes victimes des situations représentées. Pour cela, les comédiens doivent, dans leur partenariat avec les institutions et ONG œuvrant pour la sensibilisation des populations, envisager l'option de la discussion entre le public et les acteurs, dans une perspective interactive. Car une même situation peut être le résultat de plusieurs autres contraintes que le public maîtrise. Ces multiples contraintes non-exploitées, lors d'une représentation, le seront devant d'autres collectivités.

D'où, d'une part, l'assurance du renouvellement du répertoire pour les troupes et, d'autre part, l'enrichissement que l'on pourra observer du côté du

public : celui-ci va être plus intéressé par les spectacles théâtraux, parce qu'il sait que ses suggestions et apports seront pris en compte dans d'autres spectacles et permettront d'informer et de former d'autres publics.

Un autre enrichissement, socioculturel, est celui qui permettra aux spectacles de théâtre populaire d'être fréquents et poussera les autorités à créer ou à décider d'une meilleure gestion des centres des jeunes et des loisirs laissés à la dégradation, à cause de leur non-utilisation.

CONCLUSION

Au terme de notre étude portant sur le théâtre populaire béninois et intitulé : **Contribution du théâtre populaire au développement socioculturel du Bénin**, nous nous sommes efforcée d'observer cette manifestation typiquement orale depuis ses origines et son évolution. A partir de cette base, nous avons été amenée à poursuivre notre analyse afin d'aboutir à la proposition de solutions à même de répondre aux différents problèmes auxquels ses comédiens et autres praticiens sont confrontés.

Dans cette entreprise intellectuelle, nous avons eu à présenter la partie théorique et méthodologique en la structurant en plusieurs sous-sections telles que l'état de la question, la revue de la littérature spécialisée auxquels se sont ajoutés la délimitation du champ conceptuel, la problématique sous-tendant le travail, les différents objectifs et hypothèses de recherche. Les résultats et la méthodologie ont représenté le complément à cette base méthodologique. Rappelons que la méthodologie a été constituée de plusieurs méthodes allant des plus théoriques aux méthodes pratiques. En effet, en nous intéressant au théâtre populaire béninois, nous avons eu à nous référer non seulement aux théories sociocritique, sociolinguistique et sémiologique, mais nous avons eu également à vérifier l'impact des pièces sur le public, grâce à l'enquête de terrain. Dans la logique de vérification de nos objectifs de départ, nous nous sommes également rapprochée de certaines personnes ressources du monde du théâtre, en général, et du théâtre populaire béninois, en particulier. Ainsi, nous avons recueilli leurs avis diversifiés sur le théâtre populaire béninois.

La partie consacrée au plan détaillé de notre travail a été subdivisée en trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous nous sommes intéressée au contexte d'émergence et à l'évolution du théâtre populaire béninois moderne. Le chapitre deux nous a permis de montrer le rôle du théâtre populaire béninois dans sa société, à travers ses genres, les différents thèmes et messages qu'il

véhicule, l'esthétique utilisée dans les pièces et leur réception par le public. Nous avons constaté que les genres du théâtre populaire sont essentiellement comiques et dramatiques, les thèmes et les messages sont variés allant de la valorisation du patrimoine culturel à la sensibilisation sur les effets néfastes des pratiques occultes néfastes en passant par la sensibilisation civique et morale sans oublier la promotion des religions. Ces spectacles populaires créent l'engouement du public, quel que soit le mode de représentation en direct ou par lecteur VCD et DVD. Mais nous avons noté que l'intérêt du public ne dépasse pas, en général, l'émotion ressentie sur le vif, le plaisir partagé avec les autres au moment du déroulement du spectacle, excepté pour les spectacles populaires à connotation religieuse. Lors des spectacles religieux, le public convié se sent beaucoup plus impliqué et l'impact est plus durable, car l'on assiste à des conversions à la foi en Dieu. Le changement de comportement est peu perceptible, dans le cas des spectacles populaires en général, malgré les leçons de morale données à la fin des représentations par certaines troupes populaires. Dans le chapitre trois, nous avons analysé les différents problèmes que rencontrent les praticiens de cette forme dramatique et apporté des approches de solutions à la sauvegarde du théâtre populaire béninois et à son épanouissement. Les difficultés sont perceptibles autant au niveau étatique - avec l'absence de politique culturelle véritable, ce qui expose les œuvres produites au piratage massif – qu'au niveau de la gestion interne des praticiens. En effet, certains parmi eux, non seulement n'ont aucune instruction ou en ont peu, mais également sont à la base de la disparition du théâtre populaire *in vivo* tel que reconnu par le public, à cause de l'intrusion de l'audiovisuel et du mercantilisme à outrance dans la diffusion des œuvres représentées. L'amateurisme ayant pris de l'ampleur avec la prolifération des troupes aussi éphémères les unes que les autres, la qualité des œuvres s'en ressent. En outre, l'intrusion de l'audiovisuel dans les représentations théâtrales populaires ne permet plus au public de se

rendre dans les salles pour vivre en direct les spectacles. Il préfère se confiner dans les maisons où se font les visionnages des pièces sur supports VCD et DVD par le moyen d'un lecteur et d'une télévision. En d'autres termes, l'on est en train d'assister à la disparition progressive du théâtre populaire tel qu'il se concevait traditionnellement.

Mais toute analyse faite, nous nous sommes rendue compte que le théâtre populaire béninois moderne est un art, une manifestation culturelle, qui se veut proche des populations autant à travers les thèmes abordés que par les modes de diffusion. Les thèmes et les messages assez variés qu'il transmet sont le reflet des préoccupations des populations ; les moyens de diffusion des pièces eux aussi variés, notamment audiovisuels, sont l'expression de sa proximité avec les attentes du public. De nos jours, les praticiens du théâtre populaire ne peuvent se mettre en marge de l'évolution du monde et faire fi des mutations qui régissent la vie de leur public, s'ils recherchent une audience étendue et le succès de leurs œuvres.

Malgré cet aspect positif, il est indéniable que le théâtre populaire a plus besoin de faire corps avec son public en rendant ses représentations plus accessibles par la création d'un cadre de discussion en vue d'échanger avec lui et renouveler l'inspiration, ainsi que procèdent les promoteurs des nouveaux cultes évangéliques, lors des campagnes d'évangélisation.

Cette étude qui, comme on peut le remarquer, est très sommaire du fait de l'échantillon restreint de pièces (une vingtaine) sur lequel nous avons réfléchi, pourra s'enrichir d'autres perspectives. Nous pourrions envisager, par exemple, d'élargir notre échantillonnage à plus d'une centaine de pièces, afin de mieux apprécier les aspects perçus dans cette étude. Une autre perspective d'élargissement pourrait être exploitée en observant les innovations expérimentées dans le théâtre populaire au niveau de la sous-région ouest-africaine et pouvant s'actualiser au Bénin. Nous pourrions également observer les possibilités de création d'une forme qui serait le résultat de la conjugaison du théâtre d'art et du théâtre populaire.

VIDEOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE SPECTACLES VUS/VISIONNES ET EXPLOITES

- 1- Compagnie Adokpé Gandémey, *Assoutché non ou ma Belle-mère*, 2010.
- 2- Compagnie Dah Badou, *Héélou gbèto !*, 2007.
- 3- Compagnie Dah Badou, *Le choix du peuple*, 2010.
- 4- Compagnie Dah Soglo, *Le Mariage et le sida*, 2010.
- 5- Compagnie Matao, *Les femmes milliardaires*, 2010.
- 6- Compagnie Sèmako-Wobaho, *La femme adultère*, 2008.
- 7- Compagnie Sèmako-Wobaho, *Scandale au foyer*, 2012.
- 8- L'Eglise du Mont Horeb, *Le Pardon*, 2009.
- 9- Les Aziza Plus du Bénin, *L'heure de Dieu*, 2007.
- 10- Les Echos de la Capitale, *Azangbangbandonougan*, 1997.
- 11- Les Echos de la Capitale, *Femme noire dans la nuit noire ou Gnonou you to zan you min*, 2005.
- 12- Les Super Anges Hwendo na bua, *Non aux sacrifices humains ou Baba Ayoka*, 2007.
- 13- Les Super Anges Hwendo na bua, *Dah Ahizi ou le Bien mal acquis*, 2011.
- 14- Mêvo Christine, *Yatin*, 2002.
- 15- Prince Yadjò, *Dada Awovi*, 2008.
- 16- Compagnie Vieux Caïman, *Akoba I et II*, 2010.
- 17- Towakonou, *L'homme propose ou Riro ni téda*, 1997.

I- OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE THEATRE

1- Ouvrages

- CORNEVIN Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970, 335p.
- CORVIN Michel, *Lire la comédie*, Paris, DUNOD, 1994, 273p.
- Institut Culturel Africain (ICA), *Quel théâtre pour le développement de l'Afrique ?*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles Editions Africaines, 1985, 149p.
- HUANNOU Adrien, *La littérature béninoise de langue française (des origines à nos jours)*. Paris, Editions Karthala/Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1984, 327p.
- MEDEHOUEGNON Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, Editions CAAREC, 387 p.
- TRAORE Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958, 153p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Tome II, *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, 318p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Tome III, *Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1997, 217p.

2- Articles

- APEDO-AMAH Ayayi Togoata, « L'attitude spectatrice du public béninois et la création théâtrale contemporaine », in *Arts et Culture au Bénin*, jeudi 28 juillet 2011, p.5.
- AHOUANSE Blaise, « Orden Alladatin fait la promotion du théâtre populaire au Fitheb : Quelle contribution pour le développement ? », in *La Nouvelle Tribune* du 03 avril 2010, p. 10.

- KOUDJO Bienvenu, « La pratique théâtrale au Bénin », in *Notre Librairie: littérature béninoise*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.132-136.
- MEDEHOUEGNON Pierre, « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois », in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, (textes réunis par Adrien Huannou), Paris, L'Harmattan, 2000, p.99-111.
- 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, 2008, p.29-52.
- MEDEHOUEGNON Pierre, « Cinquante ans de pratique théâtrale au Bénin : quel bilan pour le développement culturel ? », in *Indépendance du Bénin cinquante ans après (1960-2010)*, Actes du colloque national, Cotonou, 2-5 février 2011, pp.765-776.
- MEDEHOUEGNON Pierre, « Théâtre audiovisuel au Bénin : entre déclin de l'art et défis transculturels », IMO-IRIKISI, *La Revue des Humanistes du Bénin*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université d'Abomey-Calavi, volume 4, n°2, décembre 2012, pp.121-128.
- MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Théâtres en ébullition », in *Notre Librairie: littérature béninoise*, n°124, octobre-décembre 1995, pp.137-142.

II- OUVRAGES DE METHODOLOGIE

- BERGEZ Daniel et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1999, 181p.

- HUANNOU Adrien, *La dissertation de culture générale aux examens et concours. Bac, niveau Bac et plus*, Cotonou, Collection Education, Editions CAAREC, 148p.
- SOUFFI Gilles, RAEMDOCK Dan Van, « la sociolinguistique », in *100 Fiches pour comprendre la linguistique*, Rosny, Editions Bréal.
- TADIE Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXème*, Paris, Belfond, 1990, 318 p.
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011, 320p.

III- OUVRAGE DE REFLEXION SUR LE DEVELOPPEMENT

- KABOU Axelle, *Et si l'Afrique refusait le développement ?*, Paris, L'Harmattan, 1991, 209 p.

IV- THESES DE DOCTORAT ET MEMOIRE DE MAITRISE

1- Thèses de Doctorat

- KOUDJO Bienvenu, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de Doctorat du 3^{ème} cycle, Université de Paris III, (UER de Littérature Générale et Comparée), 1976, 325 p.
- NOUWLIGBETO Fernand, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de Doctorat, Université d'Abomey-Calavi, année académique 2011-2012, 447p.

2- Mémoire de Maîtrise

- AKAKPO Ablavi Rose, *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : panorama et étude sociocritique*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, FLASH, Université d'Abomey-Calavi, Année Académique 2001-2002, 89p.

V- DICTIONNAIRES

- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991
- *Microsoft® Encarta® 2009*. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.
- *Encyclopédia Universalis*, Paris, Editions Larousse, 1998.
- *Nouveau Larousse Encyclopédique*, Dictionnaire en deux volumes, Paris, Editions Larousse, 1994.

VI- ARTICLES CONSULTES SUR INTERNET

- « Entretien exclusif avec une grande dame du théâtre béninois : Marcelline Aboh fait des révélations sur sa vie et sa carrière », par Donatien Gbaguidi, <http://www.levenementprecis.com>, consulté le 09/05/2014.
- « Grâce Dotou, lauréate du prix pour l'éradication de la pauvreté », <http://www.paanpress.com>, consulté le 10/05/2014.
- « Carnet noir : hommages à Grâce Dotou », par Chérif O. Riwanou, <http://www.jolome.com>, consulté le 10/05/2014.

TABLE DES MATIERES

TITRES	PAGES
SOMMAIRE	1
IN MEMORIAM	2
DEDICACE	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE	9
1- Etat de la question et revue de la littérature spécialisée	10
2- Champ conceptuel, problématique, objectifs et hypothèses	18
2.1. Délimitation du champ conceptuel	18
2.2. Problématique	23
2.3. Objectifs et hypothèses	24
3- Résultats attendus et méthodes	26
3.1. Résultats attendus	26
3.2. Méthodes	26
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU MEMOIRE	34
Chapitre I : Historique et évolution du théâtre populaire béninois	35
1.1. Origine du théâtre populaire béninois	35
1.2. Le théâtre populaire béninois moderne : des origines à la première décennie après l'indépendance	36
1.2.1. La troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè	36
1.2.2. L'Ensemble National du Dahomey	37
1.2.3. La troupe théâtrale et folklorique du Bénin	38
1.3. Evolution du théâtre populaire béninois après 1970	39

1.3.1. Le théâtre populaire sous la Révolution	40
1.3.2. La prolifération des tr opulaires (1990-2000)	41
1.3.3. Le tassement dans le théâtre populaire béninois et l'intrusion de l'audiovisuel (2000 à nos jours)	44
	43
Chapitre II : Rôle du théâtre populaire dans le développement socioculturel du Bénin	48
2.1. Les différents thèmes et messages du théâtre populaire béninois	48
2.1.1. La valorisation du patrimoine culturel	48
2.1.2. La promotion des religions	50
2.1.3. L'éducation morale	53
2.1.4. L'éducation civique et politique	55
2.1.5. La sensibilisation aux effets néfastes des pratiques occultes	56
2.2. La question de l'esthétique des pièces du théâtre populaire béninois et leur réception par le public	61
2.2.1. L'esthétique des pièces du théâtre populaire béninois	61
2.2.1.1. Les genres du théâtre populaire béninois	61
a) La comédie	61
b) Le drame	63
2.2.1.2. L'analyse sémiologique des pièces du théâtre populaire béninois	64
a) Le texte émis en scène	65
b) Les acteurs et leur jeu	66
c) La scénographie	70
2.2.2. La réception des pièces du théâtre populaire béninois par le public	75
Chapitre III : Problèmes et perspectives	79

3.1. Problèmes du théâtre populaire béninois	79
3.1.1. Problèmes exogènes	79
3.1.1.1. La mauvaise gestion de la politique culturelle	79
3.1.1.2. Le piratage des œuvres	81
3.1.2. Problèmes endogènes	81
3.1.2.1. L'amateurisme des comédiens	82
3.1.2.2. L'implication de l'audiovisuel dans le théâtre populaire béninois	83
3.1.2.3. La recherche effrénée du gain facile	84
3.1.2.4. L'influence pragmatique des pièces diversement perceptible sur le public	85
3.2. Le théâtre populaire béninois : un art à rénover en considérant de nouveaux paramètres?	87
3.2.1. Au plan politique	889
3.2.2. Un théâtre proche des populations : le théâtre audiovisuel	
3.2.3. La question de la formation des comédiens du théâtre populaire béninois	91
3.2.4. Le renouvellement de l'inspiration	93
CONCLUSION	95
VIDEOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE	98
ANNEXES	
TABLE DES MATIERES	

ANNEXE I : RESUMES DES SPECTACLES

VUS/VISIONNES

- **Les Echos de la Capitale**, *Azangbangbandonougan*, 1997.

Maman Mélissa qui vit avec son époux et sa coépouse, est répudiée du domicile conjugal avec ses deux filles, sous prétexte qu'elle serait sorcière. Les malheurs s'enchaînent : son commerce périclité, sa boutique est fermée pour non-paiement d'impôts, elle retire ses filles de l'école et va vivre chez sa mère avec qui elle exerce de petits métiers. Grâce à sa cousine Yoyo qu'elle rencontre, elle devient une femme d'affaires prospère et ses filles, scolarisées à nouveau, deviennent, chacune, magistrate et médecin. Des années plus tard, le mari de maman Mélissa, qui n'a plus revu sa femme et ses filles répudiées, se retrouve dans une situation où il risque d'aller en prison et d'être paralysé pour la vie. Sauvé de justesse par ses filles qui ne le reconnaissent pas, il se rend au domicile de la magistrate, pour lui exprimer sa reconnaissance. Le domicile de la magistrate est le théâtre des retrouvailles entre le père et maman Mélissa avec ses filles. Le père, accompagné de sa seconde épouse, demande alors pardon. La grand-mère de Mélissa tire les leçons, pour une bonne gestion de la polygamie : le mari ne doit jamais répudier une épouse sur les commérages d'une coépouse et il est nécessaire d'éduquer les enfants quel que soit le sexe. (langues : gun, français, durée : 1heure 45')

- **Towakonou**, *L'homme propose ou Riro ni téda*, 1997.

Un jeune étudiant très brillant devient la victime d'un sorcier jaloux de son intelligence. Ce sorcier enferme l'intelligence de l'étudiant dans un cadenas qu'il enfouit sous un gros morceau de fer. L'étudiant, devenu malade mental, se voit marié à une femme à qui le père veut prouver que l'amour filial est le plus grand des amours sur terre. La jeune femme avait soutenu que c'est plutôt

l'amour conjugal qui prime sur l'amour filial. Maltraitée par ce mari qui ne la connaît pas, la jeune femme va le suivre partout, le protégeant des quolibets des populations.

Un jour, le chemin de ce couple particulier rencontre celui d'un devin qui décide d'aider le jeune homme à retrouver la santé mentale. Il fait subir plusieurs traitements occultes à son malade qui guérit peu de temps après et retourne dans la vie active. Il achève brillamment ses études et occupe un poste de responsabilité assez bien rémunéré dans une société. Cet avantage lui permet de faire la connaissance de sa belle-famille et de redonner l'honneur à son épouse. (langues : gun, français, yorouba, durée : 1heure 50min).

- **Mêvo Christine**, *Yatin*, 2002.

C'est l'histoire des habitants d'un village, Yatin, où règne le pouvoir du Mal, du Diable. Il n'est pas de jour où un événement malheureux ne se produise du fait des sorciers qui ont scellé la vie des habitants : alcoolisme, mort subite, stérilité...

Mais, un jour, un jeune pasteur vivant en ville, reçoit une vision des malheurs de ces villageois qui appellent au secours. Le pasteur a le soutien de ses paroissiens qui lui permettent le voyage sous la protection de Dieu. Son arrivée bouleverse les données dans le village : tous les méfaits programmés par les adeptes de la confrérie échouent et cela fait monter leur colère. Ils décident de tuer le pasteur, mais c'est le fiasco. Ils se convertissent alors au christianisme. (langues : fon, français ; durée : 1h 50min).

- **Les Echos de la Capitale**, *Femme noire dans la nuit noire ou Gnonou you to zan you min*, 2005.

Amanda est une jeune villageoise qui va profiter de la visite de sa tante maternelle au village pour venir tenter sa chance en ville. Sa tante accepte d'être

sa tutrice en ville et va l'encourager à exercer de petits métiers dans le marché pour pouvoir subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère restée au village. Contrairement à Amanda, Catherine, sa cousine, n'exerce aucune activité lucrative et attend l'homme idéal à qui elle va se marier. Sa mère la soutient dans son projet.

Un jour, un homme célibataire, JB, remarque le courage d'Amanda et l'embauche comme domestique de maison, puis décide de l'épouser. Après le mariage béni par sa mère et sa tante maternelle, Amanda rejoint son époux. Prises de jalousie, devant la chance d'Amanda, Catherine, qui n'est toujours pas mariée, et sa mère décident de faire partir la jeune mariée du domicile conjugal. Pour cela, elles vont solliciter l'aide d'un *babalao* qui va remettre des lunettes envoutées à Catherine pour qu'elle rende JB amnésique et le pousse à renvoyer Amanda du domicile conjugal. L'effet des lunettes envoutées est incontestable et Amanda, désespérée, rentre chez sa mère.

C'est la mère de JB qui, à coups de versets bibliques, va ramener la mémoire et la raison à son fils, ce qui va faire revenir son épouse légitime. Catherine et sa mère vont s'entêter dans leur entreprise malsaine et vont vouloir tenter à la vie du fœtus que porte Amanda enceinte de JB. Cette fois-ci, et le *babalao*, et Catherine avec sa mère vont mourir, sous l'évocation des versets bibliques par la mère de JB qui tient à sauver son fils et son foyer. La leçon que donne la belle-mère d'Amanda, à la fin, est que Jésus est plus fort que toutes les pratiques de sorcellerie.

- **Compagnie Dah Badou, *Héélou gbèto !*, 2007.**

Finagnon est mariée à Kiké dont la mère est responsable de la chorale de son église. La belle-mère de Finagnon a l'estime de tous du fait de son implication active dans l'église. En dehors de sa charge de responsable de chorale, elle s'investit dans l'évangélisation des païens et parvient à convertir

plusieurs personnes dont son beau-fils Finagnon. Peu de temps après le mariage des deux jeunes gens, Kikè tombe enceinte, mais la grossesse dure deux ans sans arriver à terme. En plus, les affaires de Finagnon périclitent et il est obligé de fermer son entreprise. Souffrant énormément du poids de sa grossesse et malgré toutes les prières à l'église, Kikè demande à être conduite chez un prêtre du *Fa*, un *bokonon*, qui la délivre. Son époux Finagnon, qui avait fui entre temps, revient vers sa femme pour se faire pardonner. Kikè accepte de lui pardonner son comportement à la seule condition qu'il retourne voir le prêtre du *Fa* pour lui dévoiler l'identité du responsable de leurs malheurs. Finagnon obéit et découvre, chez le *bokonon*, que la personne responsable des problèmes de son foyer est sa propre belle-mère, la mère de Kikè, qui est une véritable sorcière malgré son statut officiel de responsable de la chorale de son église. En plus d'elle, la femme de l'Imam de la mosquée et d'autres personnes avouent leur implication. Ces aveux causent leur décès foudroyant. A l'issue de ces révélations, le devin éclaire son auditoire sur les bienfaits du *Fa* qui, n'est pas de la sorcellerie, mais une science au service des religions endogènes. Il explique également que toutes les religions se valent, du moment qu'elles ne sont pas utilisées pour faire le mal. (langues : fon, français, gun ; durée : 1h 45min).

- **Les Aziza Plus du Bénin**, *L'heure de Dieu*, 2007.

Sènamì vit, depuis onze, un mariage stérile. Cette situation pousse sa belle-mère, malgré le refus de son fils, à lui prendre une femme au village, sous prétexte que dans la famille de celle-ci, les femmes sont très fécondes. Pour la réussite de cette entreprise, la belle-mère reçoit le soutien de son fils cadet. La mère et le fils cadet se rendent au domicile du fils et frère et lui présentent la nouvelle femme, après avoir brimé l'épouse légitime, Sènamì. Celle-ci, sous la pression des injures et autres menaces, tombe inconsciente. Le médecin appelée

d'urgence, leur annonce que la femme dite stérile est, en réalité, enceinte de deux mois et demi. La belle-famille se couvre, par conséquent, de ridicule. (langues : français, gun, fon ; durée : 45min)

- **Les Super Anges *Hwendo na bua*, *Non aux sacrifices humains ou Baba Ayoka*, 2007.**

Ayoka, un jeune Yoruba, orphelin de père et de mère, a dû s'enfuir de sa région, dans l'Ouémé, à cause de ses oncles et tantes qui, convoitant son héritage, cherchent à le tuer.

Après une longue période d'errance, il se retrouve à Abomey et est recueilli par un paysan qui l'adopte. Un jour, toute la population est invitée au Palais où elle assiste aux démonstrations de danses des jeunes filles dont celle de la princesse Djèhami. Ayoka s'éprend de la princesse et désire l'épouser, ce qui pousse son tuteur à vouloir le renvoyer de chez lui, pour ne pas s'attirer le courroux du roi. L'intervention des voisins permet au jeune Ayoka de revenir chez son tuteur. Mais la chance sera de son côté.

Le roi, Dada Béhanzin, pour apaiser la colère du dieu-serpent Dan, doit faire sacrifier sept jeunes filles, dont sa propre fille Djèhami. En effet, le village connaît une famine sans précédent du fait de la disparition prolongée de la pluie. La consultation de l'oracle révèle la colère du roi Dan, ancêtre fondateur du Danhomè, qui ne serait apaisé qu'à l'issue du sacrifice de sept jeunes filles vierges. Mais les sept jeunes filles seront sauvées grâce au courage de l'orphelin, Ayoka. Celui-ci va tuer le dieu-serpent pendant la nuit du sacrifice et obtiendra, comme récompense, la main de la princesse Djèhami. (langues : fon, yorouba ; durée : plus de 2h de spectacle de ballets et de théâtre).

- **Compagnie Sèmako Wobaho, *La femme adultère*, 2008.**

La femme de Roger est harcelée par les esprits des revenants, parce qu'elle aurait des choses secrètes à révéler, sinon elle mourrait. Elle se confesse alors et reconnaît avoir été la victime de plusieurs viols sur sa personne par les hommes de son entourage, du cousin de son mari au chef de la collectivité en passant par tous les autres hommes valides de la famille. Tous ces viols se sont passés dans des conditions différentes, mais confèrent à cette femme le statut de femme adultère. A l'issue de chaque aveu, le fautif était châtié par le chef de collectivité qui ne savait pas que son tour arriverait. Quand toute la collectivité sut qu'il était aussi fautif, le Vigan prit la décision de le châtier, comme il l'avait fait pour les précédents coupables. Il ne doit son salut qu'à la fuite. (langues : français, fon, durée: 47min)

- **Les Aziza Plus du Bénin**, *Monsieur le Président*, 2008.

Cette pièce met en scène la bonne foi d'un Président de la République nouvellement élu qui prend à bras-le-corps les problèmes du peuple qui lui a fait confiance, en lui remettant les rênes du pouvoir. Son zèle le pousse à limoger les ministres désignés dans le gouvernement et qui, à ses yeux, ne font pas preuve d'autant de dévouement et de patriotisme que lui, en ne remplissant pas leur contrat de bonne gouvernance. Cette situation de limogeages intempestifs exaspère ses collaborateurs qui veulent lui faire signer un engagement qui garantirait leur maintien à leur poste ministériel jusqu'à la fin du mandat présidentiel. Mais le Président ne démord pas. (langues : fon, français ; durée : 45 min).

- **Prince Yadjô**, *Dada Awovi*, 2008.

Lydie, la demi-sœur moins âgée de Rose, prépare son futur mariage avec Yadjô et l'annonce à sa sœur. Celle-ci en devient jalouse et fait part de ce projet à sa mère. Les deux femmes se rendent chez un devin qui crée la séparation

entre les deux amoureux en rendant Lydie folle, peu de temps avant le mariage. Elle disparaît alors de la circulation, sans laisser de traces. Yadjô recherche sa fiancée désespérément, puis se console de la perte de son amour en épousant Rose, selon les vœux de celle-ci et le plan du devin.

La mère de Lydie recherche sa fille, dans tous les coins de la ville et la retrouve enfin, grâce à l'aide de personnes inconnues qui l'ont reconnue. La mère ramène sa fille à la maison et la fait garder par un vigile. Rose apprend que sa sœur est revenue et paie le vigile pour qu'il assassine Lydie. L'entreprise échoue, grâce à une intervention divine. Peu de temps après, la mère de Lydie arrive à convaincre Yadjô de revoir sa fille, ce qui désenvoute Lydie qui entend la chanson que lui chantait Yadjô et qui représentait leur pacte d'amour éternel.

Devant la guérison de Lydie et l'amour plus intense de Yadjô pour sa sœur, Rose retourne voir le devin pour qu'il tue, par des moyens occultes, cette sœur qui dérange ses projets. Le devin meurt, au contraire, de la même manière que la mère de Rose, entretemps, en tentant de tuer Lydie. Rose va annoncer à Yadjô qu'elle est enceinte de lui, afin d'éloigner définitivement sa sœur. Celle-ci accepte de se sacrifier pour le bonheur de Yadjô et Rose.

Mais une nuit, le fantôme du devin vient harceler Rose et elle perd la grossesse qu'elle portait. Face à autant d'échecs dans sa vie et désirant se venger de sa sœur, Rose arrive à récupérer les papiers des biens de Yadjô qu'elle spolie. Ruiné, celui-ci est recueilli par Lydie. Mais Rose décède, dans un accident, en tentant de s'enfuir avec l'argent recueilli de la vente des biens de Yadjô.
(langues : fon, français ; durée : 4h30min)

- **L'Eglise du Mont Horeb, *Le Pardon*, 2009.**

Rose et Jean s'aiment et mènent une vie sans nuage. Mais un jour, Jean se retrouve en prison pour son implication dans une affaire d'escroquerie. Rose est

obligée d'user de pratiques immorales pour payer la caution de Jean et le faire libérer de prison. Jean sort de prison et veut comprendre sa bonne fortune. Elle lui explique alors ce qu'elle avait été obligée de faire pour le sauver : commettre l'adultère avec un riche homme d'affaires prêt à payer la caution. Jean ne lui pardonne pas cet écart de conduite et la répudie. Rose souffre le martyr et est sur le point de se suicider, quand elle est sauvée in extremis par la vendeuse de médicaments de la rue qui ne comprend pas qu'une aussi belle femme désire se donner la mort. Rose lui raconte son histoire et cette femme en est touchée. La vendeuse de médicaments la conduit chez un pasteur qui la délivre du mal de suicide.

Rose reprend une vie normale, mais avec cette blessure dans le cœur. Jean, de son côté, fait la connaissance d'Estelle qui devient son épouse, peu de temps après, sur la bénédiction du futur beau-père, Monsieur Tombi, un riche homme d'affaires. Mais la grossesse que contracte Estelle n'arrive pas à terme, au bout de trois ans. Chaque membre masculin de la famille, à savoir Monsieur Tombi et Jean, s'interroge sur la cause de cette situation incompréhensible et va consulter, chacun de son côté, un voyant: à Monsieur Tombi, le père d'Estelle comme à Jean, l'époux d'Estelle, il est révélé la même cause, celle d'avoir lésé, dans leur vie, une personne en difficulté. Ils ne comprennent pas cette révélation et continuent à mener leur vie. Estelle, de son côté, est désespérée de cette grossesse qui n'arrive pas à terme. Dans le marché où elle s'est rendue pour faire des courses, son chemin croise celui d'un vieil homme qui lui révèle, en termes voilés, la cause de sa souffrance : elle doit poser la question à ceux de sa famille. La jeune femme se sent abusée par les êtres chers qu'elle a et préfère errer dans la ville, toute la nuit.

C'est le pasteur, qui avait sauvé Rose auparavant, qui retrouve Estelle, dans un état pitoyable, le lendemain, devant le portail de l'église. Elle est

transportée à la clinique où travaille Rose, en tant qu'infirmière. De leur côté, Jean et son beau-père tentent de retrouver Estelle, mais celle-ci a coupé tout contact avec sa famille en éteignant son téléphone portable.

Le pasteur arrive à joindre la famille d'Estelle. A la clinique, c'est la rencontre entre Rose et Jean, puis entre Rose et Monsieur Tombi, l'homme avec qui elle avait été contrainte de commettre l'adultère pour sortir Jean de prison. Mais le jour de cet acte adultère, l'actuel beau-père de Jean avait envouté l'utérus de Rose, afin qu'elle ne tombe jamais enceinte ou qu'aucune grossesse qu'elle contracterait aboutisse à un accouchement. Cet envoutement lui ouvrirait les portes d'une prospérité éternelle. Au contraire, c'est Estelle qui payait le prix de la répudiation de Rose, puis de son envoutement. Dépassée par ces révélations, Rose refuse de les pardonner. Mais le pasteur la sensibilise et Rose accepte de les pardonner pour libérer Estelle qui est en réalité la véritable victime de cette situation. Le pardon de Rose à Jean et à monsieur Tombi permet la délivrance d'Estelle qui accouche d'une petite fille. Rose devient la marraine du nouveau-né et le jour de son baptême consacre la réconciliation de tous. (langue : français ; durée : 1h 30min)

- **Compagnie Adokpé Gandémey**, *Assoutché non ou ma Belle-mère*, 2010.

Le couple Jimmy/Chami est stérile, malgré 12 ans de mariage. Cette situation intrigue les parents de Jimmy qui décident de connaître la vérité. La mère de Jimmy va consulter une voyante qui lui annonce que la cause de la stérilité de son fils vient d'elle-même, la mère : Jimmy est le fils naturel d'un homme qu'elle aurait connu avant son mari actuel. Le mensonge qu'elle traîne est l'obstacle à la procréation de Jimmy, son fils aîné.

Revenue de cette consultation, la mère ne peut avouer la vérité à son fils et va plutôt proposer un marché à sa belle-fille, Chami : celle-ci doit commettre

l'adultère à l'issue duquel elle fera adopter l'enfant adultère par son fils. Intriguée et malgré la promesse de garder le secret, Chami va annoncer cette proposition indécente à ses parents. Ceux-ci ne la croient pas et vont demander des explications à Jimmy qui se met en colère. Il décide alors de chercher le réconfort et la progéniture hors de son foyer. Allara devient sa compagne, mais il ne peut se douter qu'elle avait préalablement consulté un charlatan, afin qu'il fasse conjuguer les deux destins.

En réalité, Allara est enceinte de son précédent amant, Adokpé, qui refuse de reconnaître la paternité de la grossesse, sous l'argument qu'il a toujours entretenu des relations protégées, hors de son foyer. C'est la plainte au commissariat d'une autre de ses amantes enceintes de lui, puis l'arrestation d'Adokpé qui permettent de découvrir la vérité : sa femme perçait auparavant les préservatifs pour prouver à sa belle-famille l'infidélité de son mari.

La famille d'Adokpé le convainc de devenir polygame, en acceptant les grossesses de ses amantes. Mais cette situation risque de contrecarrer le projet d'Allara de devenir la femme unique de Jimmy qui a décidé de répudier sa femme Chami, depuis qu'il se sait futur père. Allara repart voir le charlatan pour le convaincre de tuer le véritable père de sa grossesse par des moyens occultes.

Pourtant, une nuit, Allara est réveillée par le fantôme de son amant qu'elle a fait assassiner. Effrayée, elle avoue à Jimmy la véritable histoire de sa grossesse. Celui-ci se rend compte de son erreur et la répudie. Il décide d'être véritablement fixé sur sa situation et va consulter une voyante. Elle lui donne la même réponse qu'à sa mère : il doit retrouver son véritable père pour pouvoir jouir des joies de la procréation. Il invite sa mère à une sortie et là, lui pose la question fatidique : qui est son père ? Elle réfléchit et lui demande un ultimatum de trois jours, avant de lui avouer sa véritable filiation. (langues : français, fon, mina, yorouba ; durée : 1h 45 min)

- **Compagnie Caïman, Akoba I et II, 2010.**

Caïman et Péguy sont deux enfants qui, du fait du commerce commun de leur mère respective – elles sont vendeuses de charbon dans le marché -, vont passer une partie de leur enfance ensemble. Mais à l'issue d'une dispute des mères, ils se séparent. La mère de Caïman, insatisfaite de l'issue de la dispute en sa défaveur, jure de se venger. Elle a recours à la sorcellerie qu'elle pratique avec d'autres confrères pour se débarrasser de sa rivale, dans le commerce, la mère de Péguy. Par leurs agissements, également, ils arrivent à semer le désordre dans le village : la folie à certains, la prostitution à d'autres ou encore la séparation dans les couples.

Caïman et Péguy ont grandi et se retrouvent : ils décident de se marier. Informée du projet de son fils, la mère de Caïman s'y oppose sans donner de raison valable. Dans sa confrérie, elle informe ses acolytes de la nouvelle et décide de contrecarrer ce mariage : elle rend Péguy malade d'un mal inconnu qui la rend inconsciente. Désespéré, Caïman cherche de l'aide dans toutes les directions, mais c'est l'échec. Il perd son emploi, ses amis, tous les moyens dont il dispose sont investis dans cette maladie, en vain. En désespoir de cause, il va consulter un *bokonon* qui lui promet de faire quelque chose : celui-ci découvre que c'est la mère de Caïman qui est à la base de tous ses problèmes. Caïman décide de tuer sa mère, mais cette tentative d'assassinat échoue : la mère, informée intuitivement, disparaît mystérieusement. Une nuit, le père de Péguy rencontre la mère de Caïman et apprend que c'est elle la belle-mère de Péguy. Se souvenant de la mort mystérieuse de sa femme, 19 ans plus tôt, il met cette femme de mauvais augure en garde. Mais la sorcière a prévu la disparition définitive de sa belle-fille. La confrérie programme la mort de Péguy.

Mais c'est au moment du sacrifice que l'âme de la victime est enlevée, à travers la puissance de la prière d'un pasteur. Péguy sort de la maladie et se

rétablit. Cela ne décourage pas la mère de Caïman qui rend visite au jeune couple et assène le coup de grâce à la femme de son fils. Cette fois-ci, Péguy ne peut être sauvée et décède. Excédé, Caïman va surprendre sa mère chez elle et la décapite. Il est arrêté et emprisonné pendant 10 ans. La mort de cette mégère est la délivrance dans le village de tous ceux qui avaient été envoutés. A la sortie de prison de son père, le neveu de Caïman vient lui rendre visite avec sa fiancée. C'est à cette occasion que Caïman raconte son histoire. (langues : français, fon, yorouba, durée : plus de 4h)

- **Compagnie Dah Badou, *Le choix du peuple* (2010).**

Pièce en deux parties. Dans la première partie, plusieurs tableaux visant à sensibiliser les populations sur les comportements recommandés à adopter en période électorale représentent l'essentiel. Dans la seconde partie de cette pièce de sensibilisation civique, la troupe présente le cas de deux adversaires politiques qui confondent les intérêts du peuple et leurs propres intérêts. (langues : fon, gun, français : durée : 1 heure15min).

- **Compagnie Dah Soglo, *Le Mariage et le sida*, 2010 :**

Prisca, une jeune et belle fille, entretient un multi-partenariat. Soutenue par sa mère qui n'hésite pas à se disputer avec les voisins, Prisca rencontre, un jour, Soglo, un homme riche, qui veut l'épouser. Malgré son amour pour Prisca, Soglo pose une condition à leur union : elle doit connaître sa situation sérologique, avant toute cérémonie de mariage. Le résultat, à la fin du test se révèle positif, mais la future mariée tait la vérité. Ce n'est qu'à l'issue de la cérémonie de mariage qu'elle avoue à Soglo qu'elle est séropositive. Cette révélation rend le nouveau marié fou qui s'empare d'un coupe-coupe afin de tuer tous les témoins au mariage. (langues : mina, fon, français ; durée : 1h 15min)

- **Compagnie Matao, *Les femmes milliardaires*, 2010.**

Jimmy, pour conjurer le mauvais sort qui rend son couple stérile, va consulter une prêtresse de la divinité de l'eau. Celle-ci, après des sacrifices coûteux, permet au couple d'avoir une fille. Mais il leur est exigé, pour ne pas perdre cet enfant, d'offrir, chaque année, un mouton mâle castré à la divinité de l'eau, sinon l'enfant mourrait. Le couple respecte cette exigence pendant plusieurs années, puis ne l'honore plus. La fille grandit et tombe amoureuse d'un jeune homme apparemment riche qui l'offre à une secte occulte.

Dans cette secte occulte, les femmes qui y adhèrent deviennent immensément riches, grâce aux sacrifices continuels de jeunes filles à la divinité tutélaire. Jimmy et sa femme, après plusieurs recherches infructueuses, retournent voir la prêtresse de la déesse de l'eau. Celle-ci leur avoue que c'est le non-respect de leur promesse qui a fait perdre à leur fille la protection que la déesse de l'eau lui apportait. Mais pour retrouver leur enfant, les parents doivent refaire d'autres sacrifices coûteux. C'est à la suite de ces sacrifices que la déesse de l'eau va se rendre dans la secte afin de délivrer la jeune fille. C'est un combat mortel entre les divinités, puis la mort de la divinité de la secte et le démantèlement de cette dernière par la police. (langues: français, fon, yorouba, mina ; durée : 2heures 30min)

- **Les Super Anges *Hwendo na bua, Dah Ahizi ou le Bien mal acquis*, 2011.**

Un devin va aider, par cupidité, à usurper le siège de chef de collectivité, avec la complicité d'un des fils du chef de collectivité défunt. A l'issue de la fausse intronisation de Finagnon, le fils usurpateur de siège, les malversations et les morts subites vont se succéder. En effet, Finagnon ou Dah Ahizi (nom fort adopté le jour de l'intronisation) n'entend pas que ses frères et sœurs se plaignent de sa gestion unilatérale du patrimoine familial. Koukpodé Dénakpo,

fils devant légitimement succéder au père défunt, est soutenu par un devin qui accepte de le protéger des agissements de son frère usurpateur. Dah Ahizi, face à la menace que représente ce frère, décide de le tuer, par des moyens occultes. Mais c'est un combat à mort que vont se livrer les deux devins, sur le plan mystique. Le devin cupide représentant Finagnon ou Dah Ahizi va décéder, des suites de ce combat. La police va arrêter le chef de collectivité usurpateur et Koukpodé Dénakpo va retrouver son siège. (langues : fon, français, durée : plus de 2 heures de spectacles de chants, danses et théâtre).

ANNEXE II : QUESTIONNAIRE ADRESSE AU PUBLIC

Bonjour Monsieur (ou Madame). Je m'appelle Sondjo Mawa Romaine et j'effectue une enquête auprès du public afin de recueillir ses impressions, à la fin d'un spectacle de théâtre populaire.

1- Comment avez-vous été informé(e) du spectacle ?

- Par les médias
- De bouche à oreille
- Par curiosité
- Autres (précisez)

2- Que recherchez-vous en venant à ce spectacle ?

- Le plaisir et la détente avec les autres
- La réponse à un problème
- Une leçon pour changer de vie
- Autres (précisez)

3- Avez-vous été satisfait(e) ?

- Entièrement
- Pas du tout
- Un peu
- Autres (précisez)

4- Que préconisez-vous, pour les fois prochaines, si vous pensez qu'on peut améliorer ? (possibilité d'avoir plusieurs réponses)

- Donner la parole au public
- Respecter les heures de début
- Ne pas trop improviser
- Ne pas permettre au public de réagir à tout moment
- Le jeu des acteurs doit être amélioré
- Autre (précisez)

MERCI ET BONNE JOURNEE

ANNEXE III : QUESTIONNAIRE ADRESSE AUX

PERSONNES RESSOURCES DU THEATRE

Bonjour Monsieur (ou Madame). Je m'appelle SONDJIO Mawa Romaine et je désirerais m'entretenir avec vous au sujet du théâtre populaire béninois.

- 1- Quelle est votre profession et expliquez-nous comment vous êtes arrivé(e) au théâtre ?
- 2- Comment est né le théâtre populaire, au Bénin ?
- 3- Quelles sont les troupes qui l'ont animé au début ?
- 4- Comment a-t-il évolué, avec le temps ?
- 5- Quels sont ses différents rôles, dans la société ?
- 6- Que pensez-vous de la forme filmée qu'il a adoptée, à présent ?
- 7- Quels sont les problèmes qui empêchent son développement, actuellement ?
- 8- Que préconisez-vous pour sa survie ?

MERCI ET BONNE JOURNEE.

ANNEXE IV : ENTRETIEN AVEC Nicolas HOUENOU

de DRAVO, 30 octobre 2008, Centre Culturel Français de Cotonou (CCF).

Bonjour Monsieur. Je m'appelle SONDJIO Mawa Romaine et je désirerais m'entretenir avec vous au sujet du théâtre populaire béninois.

1- Dites-nous votre profession et expliquez-nous comment vous êtes arrivé au théâtre.

- ✓ Je suis enseignant de formation, mais actuellement, je suis devenu comédien, puis metteur en scène, après avoir suivi une brève formation en art dramatique. Je ne suis plus enseignant, parce que j'ai jugé qu'il y avait trop de contraintes, contrairement au métier de comédien, qui permet beaucoup plus de liberté. On y enseigne également, mais pas avec autant de coercition que dans l'enseignement.

2- Comment est né le théâtre populaire, au Bénin ?

- ✓ Le théâtre populaire se définit, de façon générale, comme le théâtre des rues, le théâtre du vécu quotidien. Au Bénin, à l'origine, il est né dans les palais royaux, dans les couvents traditionnels, dans les familles. En effet, pour s'adresser au peuple, le roi passe par ses messagers qui font usage de toute une théâtralité. De même, pour chanter le panygérique du roi, les kpanlingan font preuve d'une maîtrise parfaite de leur instrument.

Des cours royales, le théâtre se retrouve dans les couvents où les

vodounsi, dans les rituels, les paroles et gestes, font montre de théâtralité.

Dans les familles, l'on fait usage de théâtralité, lors des différentes cérémonies (sorties de bébé, circoncision,...). Ajoutons que dans la tradition, il est difficile de voir un monogame. Les situations de polygamie sont des occasions de monstration de son talent de coépouse maîtrisant la langue et les gestes de provocation à l'endroit des autres coépouses.

En somme, le culturel et le cultuel font usage du beau pour rendre compte des faits et gestes.

3- Comment a-t-il évolué, avec le temps ?

- ✓ Avec le temps, il évolué vers les rues et, de nos jours, l'on a plus un théâtre travaillé, mais fabriqué sur place, moins réfléchi et jeté, livré au public.

4- Quels sont ses différents rôles dans la société ?

- ✓ Le théâtre est un instrument, une manière de se vider de ce qu'on a au fond de soi pour permettre à chacun de se mirer et de se poser ces questions : qui suis-je ?, où suis-je ?, et que dois-je faire ? Autrement dit, le théâtre populaire permet d'éduquer le public pour qu'il se corrige. De plus, le théâtre est un art de communiquer.

5- Quels sont les problèmes qui empêchent son développement, actuellement ?

- ✓ Les raisons qui expliquent les problèmes du théâtre populaire se résument au fait que tout le monde s'improvise comédien, l'improvisation est la règle et dépasse le travail sérieux. On inculque au peuple le phénomène de la violence et le peuple devient la violence.

6- Que préconisez-vous pour sa survie ?

- ✓ Les solutions à envisager sont :
 - Former les comédiens, les journalistes culturels, les metteurs en scène.
Les auteurs des pièces du théâtre populaire doivent s'intéresser aux problèmes de leur milieu, maîtriser leur art.
 - Amener les comédiens à accepter les critiques et à changer.
 - Faire des recherches pour savoir ce qu'il faut représenter sur scène et ce qui est proscrit.
 - Former les élèves dans les établissements scolaires.
 - Créer des salles de spectacles sur l'étendue du territoire national.

- Monter des spectacles typiques à chaque zone du pays afin de sensibiliser les populations de ces zones.

MERCI ET BONNE JOURNEE.

ANNEXE V : ENTRETIEN AVEC M. Bienvenu

KOUDJO, Paroisse du Sacré-Cœur de Cotonou, le 13 mars 2011.

Bonjour Monsieur. Je m'appelle SONDJIO Mawa Romaine et je désirerais m'entretenir avec vous au sujet du théâtre populaire béninois.

1- Dites-nous votre profession.

- ✓ Je suis Professeur, Maître de Conférences spécialiste de théâtre sur le Campus d'Abomey-Calavi.

2- Comment est né le théâtre populaire, au Bénin ?

- ✓ Le théâtre populaire est le théâtre traditionnel, à l'image de la révolte des *zangbéto* ou des manifestations *xoman*. Par exemple, les manifestations *xoman* sont des pratiques corporelles qui permettent de réparer un sacrilège commis par une personne dans la société. Afin de châtier un contrevenant aux lois sociales, les membres de la société se déguisent, se mettent dans l'état de ceux qui sont perturbés et vont saccager ses biens. Chacun joue un rôle différent de ce qu'il est habituellement. A l'issue du saccage des biens du contrevenant, les membres déguisés vont rencontrer les autorités traditionnelles et exiger le paiement d'une amende qui peut être soit un sac de mouches, soit un sac de moucheron, selon la gravité de l'acte commis. Ainsi, dans le théâtre, de façon générale, l'on joue à être un autre, l'on se met dans la peau d'un autre.

C'est ce théâtre qui a été récupéré pour être présenté sur scène. Il s'est nourri de la désacralisation d'un rituel sacré. Le théâtre se veut un rituel auquel le public n'a pas participé. Dans le théâtre populaire, ce sont surtout des créations collectives qui sont représentées. Celles-ci évoluent avec le temps et subissent des variations d'une représentation à une autre, selon les réactions du public. C'est ce qui explique les improvisations

collectives que l'on observe, au cours de ces représentations. Le théâtre populaire tel qu'il est pratiqué, au Bénin, peut être apparenté à la Commedia dell'arte, forme canonisée ailleurs et improvisée sous d'autres cieux.

3- Comment a-t-il évolué, avec le temps?

- ✓ Le théâtre populaire béninois a connu deux formes d'évolution : d'abord, la première forme, le théâtre populaire de Flavien Campbell*, a été récupérée par les Centres Culturels Français (CCF) devenus Instituts Français, aujourd'hui. Cette forme dramatique faisait la promotion des manifestations culturelles ancestrales, présentait le goût prononcé des Africains pour les danses et chants rituels développés dans les cours royales. Ensuite, la seconde forme de théâtre populaire était l'apanage des troupes comme *Towakonou*. Cette forme a été vulgarisée par les Maisons du peuple. Le Hall des Arts et Loisirs de Cotonou a été d'un grand apport également dans sa vulgarisation, parce que ce théâtre n'avait pas sa place dans les CCF qui font la promotion du théâtre de recherche, du théâtre moderne.

4- Quels sont ses différents rôles dans la société?

- ✓ Le théâtre populaire vise au changement de comportement. L'influence du théâtre populaire est perceptible, lorsqu'un comportement a évolué vers un autre comportement plus social. Le théâtre populaire représente un fait social qui doit pousser au changement de comportement

5- Que pensez-vous de la forme filmée qu'il a adoptée, à présent ?

- ✓ Le théâtre est d'abord un art vivant, qui se joue sur scène. Je dis que le théâtre est un art *in vivo*, parce qu'il permet la communication entre les acteurs et les spectateurs. Le théâtre est un art qui est vécu réellement, qui est en vie. Les déviations s'observent à partir du moment où le théâtre populaire est consigné par écrit ou est filmé. Le théâtre filmé est une

représentation faite et filmée, sur la scène. C'est différent de ce qu'on observe, actuellement, où le théâtre est figé et travaillé ou monté sur des supports VCD. Mais cette forme prise par le théâtre peut être considérée comme un genre nouveau à analyser en considérant des règles d'analyse scientifiques.

6- Que pensez-vous que l'Etat puisse faire pour la survie du théâtre populaire?

- ✓ Les autorités n'ont rien à voir dans la réglementation de ce théâtre. Le théâtre populaire est une manifestation culturelle qui se suffit à elle-même. Par conséquent, les autorités étatiques n'ont pas le droit d'influer sur lui, car on ne régent pas la culture, on la prend et on l'assimile. « Le milliard culturel » se présente comme un moyen, pour le Gouvernement de récupérer la culture pour l'étouffer et non pour son développement.

MERCI ET BONNE JOURNEE.

*Flavien Campbell : directeur de la troupe du Dahomey qui a représentée le pays au Théâtre des Nations, en 1962. Voir dans le Chapitre I de notre mémoire, la partie concernant l'évolution du théâtre populaire béninois moderne.

ANNEXE VI : ENTRETIEN AVEC Marcelline ABOH,

Porto Novo, le 21/08/2010.

Bonjour Madame. Je m'appelle SONDJIO Mawa Romaine et je désirerais m'entretenir avec vous au sujet du théâtre populaire béninois.

1- Quelle est votre profession et expliquez-nous comment vous êtes arrivée au théâtre ?

- ✓ Je m'appelle Marcelline Akinocho épouse Aboh. Je suis d'ethnie Yorouba. Je suis comédienne, ancienne membre fondatrice de la troupe Qui dit mieux ? avec ma belle-sœur Grâce Dotou. Actuellement, je suis la fondatrice de la troupe Les Echos de la Capitale que j'ai montée en 1990, après mon départ de la première troupe pour cause de problèmes interpersonnels. J'aime la distraction, faire rire les personnes de mon entourage, à l'image de ma mère. J'ai passé quatre ans de mon enfance au Sénégal où j'y étais avec ma petite tante. C'est après son décès que je suis rentrée au Bénin. Mais déjà au Sénégal, j'amusais les personnes de mon quartier, par mes chants, mes danses et autres. Les soirs, au clair de lune, je racontais des contes, comme mes oncles le faisaient avec les enfants, dans notre maison familiale, au Bénin. Au retour au Bénin, c'est au sein de l'Eglise protestante méthodiste que j'ai continué à chanter, dans la chorale. Il y avait un groupe de femmes qui faisait du théâtre au sein de la paroisse. J'ai intégré cette troupe théâtrale exclusivement féminine, les hommes avaient refusé d'en faire partie, jugeant le cadre théâtral peu sérieux. C'est ainsi que la troupe représentait les mystères religieux bibliques sur la scène, puis progressivement, a intégré les scènes de la vie quotidienne. Cela nous divertissait et nous permettait de sortir du cadre familial. Puisque la troupe n'était composée que de femmes, nous jouions également les rôles des hommes. A cette occasion, on s'habillait en

conséquence. C'est ma belle-mère, la mère de Grâce Dotou, qui jouait les rôles du père dans les pièces.

En somme, c'est par mon talent inné que je suis devenue comédienne du théâtre populaire béninois.

2- Comment est né et a évolué le théâtre populaire, au Bénin ?

- ✓ Le théâtre populaire au Bénin, c'est notre théâtre, le théâtre de ceux qui ne sont pas allés à l'école, à l'opposé des comédiens de la troupe Zama Hara, à l'époque. Cette troupe était composée d'intellectuels et leurs pièces étaient d'un niveau élevé pour nous. Les femmes du marché ne s'expriment pas en français. C'est pour celles-là que nos troupes, en l'occurrence *Towakonou* et nous, à l'époque, *Qui dit mieux ?*, puis *Les Echos de la Capitale*, faisons du théâtre. Il faut souligner qu'au début de la troupe *Qui dit mieux ?*, nos représentations intégraient les chorégraphies. Mais on a dû abandonner la chorégraphie, car elle est plus élaborée, donc trop difficile.

3- Quelles sont les troupes qui l'ont animé au début ?

- ✓ Il y avait *Towakonou* de Babayabo avec Mister Okeke, ensuite notre troupe. Les autres troupes de cette époque étaient des troupes de personnes lettrées.

4- Quels sont ses différents rôles, dans la société ?

- ✓ Notre théâtre, le théâtre populaire, présente des scènes pour que les gens changent de comportement ; il y a toujours une leçon de morale qui est donnée, à la fin d'une représentation. Par exemple, dans ma troupe, tous les membres sont obligés d'avoir un comportement exemplaire, car pour moi, le théâtre doit éduquer la population. Par conséquent, l'on ne peut inculquer un bon comportement à l'autre qu'en étant soi-même exemplaire. C'est pourquoi, je n'accepte pas que mes comédiennes, sous l'effet de la célébrité, se laissent prendre au piège du multi-partenariat.

C'est d'ailleurs parce que les hommes connaissent ma rigueur qu'ils permettent à leurs épouses de faire partie de la troupe.

A part l'éducation, le théâtre doit divertir le public, lui permettre de se libérer de ses problèmes. C'est pourquoi, même si nous visons à l'éducation, nous le faisons dans la bonne humeur.

5- Que pensez-vous de la forme filmée qu'il a adoptée, à présent ?

- ✓ Nous sommes obligés, nous comédiens, d'adopter cette forme, parce que cela nous permet de mieux toucher le public et de vendre nos spectacles. Si après avoir vu une pièce, une personne est intéressée, elle peut prendre contact avec nous, pour une représentation privée, à l'occasion des baptêmes, anniversaires, inhumations... Les gens n'ont plus le temps de se rendre vers les salles de spectacles. Donc, nous nous chargeons de les divertir, dans leur cadre familial. Mais cela n'est pas sans problèmes.

6- Quels sont les problèmes qui empêchent son développement, actuellement ?

- ✓ D'abord, le premier problème, c'est celui de la piraterie. Nous ne pouvons plus produire un CD sans être piratés. Nos œuvres sont constamment reproduites de façon illicite et l'Etat ne fait rien. Au contraire, il empire nos difficultés surtout depuis qu'il a institué le « milliard culturel ». ce sont ses partisans, ceux qui savent chanter ses louanges qui reçoivent leur part dans ce milliard. D'ailleurs, pour en bénéficier, il faut accepter de verser les 10% de commission exigés pour tout marché comme pot-de-vin. Cela est vraiment pénible et nous oblige à nous rapprocher des personnes généreuses pour financer nos productions.

De plus, les comédiens ne travaillent plus bien leurs pièces. Il y a des pièces carrément amORAles, qui ne visent au changement de comportement et créent plus de problèmes au public. Mais parce qu'il y a de l'argent au bout, les comédiens se laissent convaincre et jouent ces pièces peu

recommandables. C'est tout cela que le théâtre populaire est en train de perdre de sa notoriété.

7- Que préconisez-vous pour sa survie ?

- ✓ Dans le cas des troupes féminines, il faut qu'on pense à en former d'autres, car il faut relever que les troupes de femmes sont en train de disparaître. La troupe de Grâce Dotou n'existe plus que de nom, depuis son décès. La mienne va sûrement disparaître à ma mort aussi, car la relève n'est pas assurée. Mes propres filles qui font partie de ma troupe n'ont pas le tempérament que j'ai pour diriger une troupe de femmes. Elles préfèrent faire du free-lance qui demande moins d'investissement de leur personne.

De façon générale, l'Etat doit penser à mieux nous protéger pour que nos œuvres ne soient pas piratées. Le théâtre populaire est aussi un théâtre important pour le Bénin et les comédiens ont besoin de vivre de leur art. Il faut qu'on sache précisément la répartition du « Milliard culturel » pour ne pas nous leurrer et trop compter sur l'Etat.

MERCI ET BONNE JOURNEE.