



UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI

FACULTÉ DES LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ÉCOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« ESPACES, CULTURES ET DÉVELOPPEMENT »

MÉMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLÔME D'ÉTUDES
APPROFONDIES

SPECIALITÉ : LETTRES MODERNES

OPTION : ÉTUDES THÉÂTRALES

SUJET

**La dramaturgie de la violence chez
Florent Couao-Zotti et Ousmane
Alédji**

Candidat

Dramane OUOLOU

Directeur de recherche

Professeur Pierre MEDEHOUEGNON

Année Académique : 2014-2015

DEDICACE

A mes parents, pour leur amour et leur soutien.

A mes enfants, juste pour vous montrer le chemin du vrai combat, le combat qui doit être le vôtre.

REMERCIEMENTS

Mes sincères remerciements au Professeur Pièrre Mèdéhouègnon, mon Directeur de recherches qui a accepté de stimuler en moi la curiosité scientifique. Merci pour toujours.

Profonde gratitude à tous mes professeurs du Département des Lettres Modernes qui m'ont généreusement appris le savoir et la vertu.

A mes frères EL-HADJ SALIFOU Saliou et ABOUSSAM Adamou qui m'ont toujours encouragé et soutenu.

SOMMAIRE

TITRES

PAGES

SOMMAIRE.....	1
INTRODUCTION.....	3
PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE.....	5
1- Point de la recherche sur le sujet et revue de littérature spécialisée.....	6
2- Champ conceptuel, problématique, objectifs et hypothèses.....	13
3- Résultats attendus et méthodologie	17
DEUXIEME PARTIE : PLAN DETAILLE DU MEMOIRE.....	22
CHAPITRE I : LES MANIFESTATIONS DE LA VIOLENCE DANS LES CREATIONS DRAMATIQUES D’OUSMANE ALEDJI ET DE FLORENT COUAO-ZOTTI :.....	23
1.1. Les manifestations de la violence.....	23
1.2. Le mode opératoire de la violence.....	26
1.3. La violence, une habitude en partage et ses conséquences	29
CHAPITRE II : LA DRAMATISATION DE LA VIOLENCE	34

2.1. La structure dramatique, un engrenage de la violence	34
2.2. La violence par l'espace au théâtre	37
2.3. La matérialisation de la violence dans le temps dramatique.....	42
CHAPITRE III : ACTEURS ET LANGAGES DE LA VIOLENCE ..	47
3.1. Les personnages : expressions de révolte et relations de discorde... .	47
3.2. Le faux dialogue, le dialogue parallèle, le monologue : des crises de communications pour des crises de relations.....	52
3.3. La violence par le langage du décor	58
CONCLUSION.....	62
BIBLIOGRAPHIE	64
TABLE DES MATIERES	68

INTRODUCTION

Depuis l'époque coloniale à laquelle il doit ses origines, le théâtre négro-africain francophone a évolué au rythme des mutations politiques, économiques, sociales, culturelles, religieuses qu'ont connues les sociétés africaines. Ces bouleversantes mutations ont induit, dans la création dramatique, de profonds changements aussi bien au niveau de la thématique qu'au niveau des esthétiques qui la sous-tendent. En effet, depuis son origine à nos jours, l'art dramatique Ouest-africain de langue française a évolué du théâtre classique au théâtre d'engagement socio-politique en passant par le théâtre nationaliste.

Au plan local, les mutations politiques engendrées par les indépendances ont permis au Bénin de connaître son renouveau culturel et théâtral. Influencés par les prédécesseurs de la trempe de Sony Labou Tansi et par les esthétiques occidentales comme celle du théâtre de l'absurde et du théâtre de la cruauté, de jeunes dramaturges béninois comme Ousmane Alédji, Florent Couao-Zotti, Fernand Nouwligbéto émergent avec des pièces modernes qui portent les thèmes de la violence, de démesure et de la dérision...

Au-delà d'une simple dénonciation de ces tares que traînent toujours nos sociétés, nous pouvons approfondir l'analyse des œuvres de ces jeunes dramaturges en s'interrogeant par exemple sur la façon dont ils ont su convoquer la violence au théâtre. Voilà ce qui sous-tend le choix du sujet du présent travail de recherche intitulé : « **La dramaturgie de la violence chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji** ».

Certes, l'art dramatique est une fiction, mais à travers celle-ci sont transposés les problèmes du vécu quotidien, les aspirations réelles d'une communauté. Il n'y a donc pas de productions artistiques ex-nihilo, quand on sait que tout art a pour matière et objet l'homme et la société. Ce principe constitue la motivation du choix de ce sujet. Or, le processus de démocratisation a laissé, au Bénin comme dans la plupart des pays africains, un héritage

douloureux au vu de l'atmosphère politique et des relations sociales suffisamment tendues qui l'ont caractérisé. Pendant ce temps, les peines, les tortures physiques et psychologiques issues de la tradition coloniale continuent de hanter les esprits. Il nous semble donc nécessaire de commencer à scruter la notion de la violence dont la réalité constitue désormais le lot quotidien des sociétés africaines et d'étudier les procédés par lesquels les dramaturges l'ont exprimée et mise en scène.

Deux raisons expliquent le choix porté sur Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji dans le paysage théâtral béninois des années 90 à 2000. D'abord, ces deux dramaturges ont choisi, dans leurs œuvres théâtrales, d'ériger l'obscène en catégorie artistique et de déchiffrer la réalité des liens complexes et pas toujours pacifiés qui se tissent entre les membres d'une même communauté humaine. Ensuite, dans un style aussi bouleversant que les sujets abordés, Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji ont utilisé des méthodes propres au théâtre pour dénoncer la violence. C'est justement ces choix chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji qui ont retenu notre attention et ont suscité en nous l'envie d'étudier leurs œuvres.

Le développement de notre étude sera structuré en deux axes. Le premier axe permettra de présenter le cadre théorique et méthodologique du sujet de recherche. Subdivisée en trois chapitres, la seconde partie présentera, avec plus ou moins de détails, les grandes orientations du contenu du mémoire. Au premier chapitre, nous appréhenderons la notion de la violence dans ses manifestations, son fonctionnement et ses implications. L'étude des procédés et indices de la dramatisation de la violence fera l'objet du deuxième chapitre. Quant au dernier, il sera consacré à l'étude des acteurs de la violence et à l'analyse de la traduction de celle-ci dans le langage théâtral verbal et non-verbal.



PREMIERE PARTIE :

1. Point de la recherche sur le sujet et revue de la littérature spécialisée.

Le présent travail de recherche porte sur le théâtre de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji dont les productions ont intéressé certains critiques littéraires. Nous nous intéresserons essentiellement aux travaux de Mahougnon Kakpo et de Pierre Mèdéhouègnon pour présenter le point des études déjà réalisées sur les deux dramaturges.

Dans son article intitulé « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti », le critique littéraire Mahougnon Kakpo s'est investi à explorer l'univers déconfit dans lequel vivent les personnages, essentiellement marginaux, du dramaturge béninois. Pour mieux appréhender tout le fonctionnement de la violence et de la cruauté devenues le quotidien de ces personnages, Mahougnon Kakpo a pris en compte toutes les catégories génériques publiées par Florent Couao-Zotti. Il s'agit du roman, de la nouvelle et du théâtre. De l'analyse du critique littéraire, il ressort que le théâtre de Florent Couao-Zotti, caractérisé par la violence et l'usure des corps, puis animé par des êtres déshumanisés et délirants, rejoint le Nouveau Théâtre français. Ainsi, l'univers théâtral de cet écrivain rappelle celui d'Eugène Ionesco dans *La cantatrice chauve* qui donne à voir un monde où les mots se mettent à fonctionner à vide parce qu'il est aussi un monde où les choses, les êtres, les sensations et les sentiments ont perdu leur sens.

Au total, cet article de Mahougnon Kakpo a eu le mérite de proposer une étude transversale (du point de vue générique) de la violence et un rapprochement entre l'œuvre théâtrale de Florent Couao-Zotti et le Nouveau Théâtre français à partir des personnages qui l'animent et du cadre physique dans lequel ils évoluent. Dans le cadre de notre sujet, nous envisageons d'étendre l'étude de l'écriture et de la mise en scène de la violence aux autres composantes du théâtre telles que la structure dramatique, le discours des

personnages /acteurs, les didascalies, le décor ; toutes choses qui contribuent à faire du théâtre « *une véritable polyphonie informationnelle (...) une épaisseur de signes* »¹. Tout en restant, de ce fait, une extension de l'étude de Mahougnon Kakpo, notre travail de recherche consistera à l'enrichir en mettant l'accent sur les différentes formes de violence qui s'expriment dans l'œuvre théâtrale de Florent Couao-Zotti.

Dans son ouvrage intitulé *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Pierre Médéhouègnon s'est intéressé aux dramaturgies africaines auxquelles Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti ont contribué à forger des catégories esthétiques. Dans le chapitre 8 de ce livre, le critique béninois a présenté des analyses sur *Zongo Giwa de la forêt déviérgée* de Fernand Nouwligbèto, *Cadavre mon bel amant* et *Certifié sincère*, œuvres respectives d'Ousmane Alédji et de Florent Couao-Zotti. Dans le cadre de ce chapitre, Pierre Médéhouègnon précise que *Cadavre mon bel amant* met en scène le système d'oppression des régimes dictatoriaux qui utilisent l'espionnage, les tortures, la surveillance policière et militaire comme des moyens de leur expansion. La structure en gradation de la pièce, l'expression de la révolte des personnages, l'absence de repères moraux et spirituels, l'obscénité et la grossièreté du langage, etc., sont autant d'éléments qu'Ousmane Alédji convoque dans l'écriture et la mise en scène de la violence politique.

Cette analyse montre clairement qu'à la différence de la pièce d'Ousmane Alédji qui traite de la violence politique, *Certifié sincère* de Florent Couao-Zotti est un drame sur les mœurs des sociétés urbaines contemporaines. Par sa structure de feuilleton à rebondissements, elle met en scène les dérives criminelles des marginaux. Sur le plan esthétique, Pierre Médéhouègnon établit un rapprochement entre le style de Florent Couao-Zotti et celui de Sony Labou Tansi et de Jean-Luc Raharimanana, écrivain malgache de sa génération avec

¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 182.

qui il partage le même éditeur (Le serpent à plume). En effet, dans *Certifié sincère*, tous les personnages tiennent le langage de la violence et de la rue, un langage grossier et obscène. Pour le critique, la démarche esthétique de Florent Couao-Zotti suit d'abord le sens littéral de la dramaturgie de la cruauté qui consiste à faire de la violence un langage de scène. Ensuite, cette démarche est orientée dans le sens du réalisme social qui amène le dramaturge à décrire la condition des pauvres et des criminels avec le langage dont ils usent eux-mêmes.

De ce point de vue, l'analyse de Pierre Mèdéhounon a eu le mérite d'avoir jeté les bases d'une étude de la création théâtrale chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji. Pour le compte de notre étude, nous envisageons d'étendre cette analyse aux autres pièces des deux dramaturges en vue de déceler les points de convergence et de divergence aussi bien thématique qu'esthétique d'abord, entre les œuvres d'un même auteur, et ensuite, entre les pièces de l'un et de l'autre.

Notre revue de la littérature spécialisée quant à elle, présentera un aperçu sur d'autres études qui nous serviront dans le développement de notre sujet. Il s'agit aussi bien d'études sur l'art dramatique que de réflexions sur la problématique de la violence dans la littérature.

Le premier ouvrage de cette revue de littérature est de Marie Claude Hubert. Il est intitulé *Le théâtre*² et est consacré au théâtre français du Moyen Age au XX^e siècle dont il présente les nombreuses et successives mutations. Les analyses de l'auteur portent sur des démarches historique et formelle. L'orientation historique se lit dans les chapitres II à V qui examinent respectivement le théâtre médiéval, classique, le drame bourgeois et la pièce contemporaine. Les analyses formelles ont permis à Marie-Claude Hubert de déduire l'esthétique de chaque période à partir d'œuvres et d'auteurs qui l'ont

² Marie- Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin (collection cursus), 1988, 187p.

marquée. Ce tour d'horizon du théâtre français depuis la période médiévale jusqu'au XX^e siècle est très édifiant pour un chercheur.

Mais le chapitre I de l'ouvrage de Marie-Claude Hubert a retenu notre attention. Dans ce chapitre, l'auteur a étudié l'action dramatique marquée par le conflit dont il expose les diverses manifestations : conflit physique, verbal, muet ou dialogué. La description de toutes ces situations conflictuelles au théâtre nous intéresse beaucoup dans la mise en relief des indices de violence à travers les œuvres de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji.

La deuxième étude qui nous a intéressé est le livre d'Anne Ubersfeld intitulé *Lire le théâtre I*³. Il comporte six chapitres : « Texte et représentation », « Le modèle actantiel au théâtre », « Le personnage », « Le théâtre et l'espace », « Le théâtre et le temps » et « Le discours théâtral ». Pour une étude réussie de l'art dramatique, l'auteur y propose une approche sémiologique.

Anne Ubersfeld conçoit ainsi la création théâtrale comme un réseau de signes dotés de signification qu'il faut déchiffrer et analyser. *Lire le théâtre I* représente pour nous un ouvrage important dans les recherches théâtrales puisque l'auteur y a focalisé ses analyses sur les composantes essentielles de la création théâtrale.

A la suite d'Anne Ubersfeld, Danielle Chaperon a accordé un grand intérêt au personnage et aux autres éléments du texte de théâtre. « L'œuvre dramatique »⁴, ce cours mis en ligne par cette enseignante au Département de Français moderne à l'Université de Genève, nous présente l'exposé du contenu de l'analyse dramaturgique définie comme une démarche critique de description de la dramaturgie et l'évaluation de ses effets. Danielle Chaperon propose, pour toute analyse dramaturgique, de tenir compte aussi bien de la gestion du cadre temporel que de l'espace. Dans le contexte de notre étude, nous nous attacherons

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions BELIN, 1996, 237p.

⁴ Daniel Chaperon, « *L'œuvre dramatique* », cours mis en ligne sur www.unige.ch, [consulté le 17 novembre 2013].

à rechercher et à analyser les motifs sémantiques et symboliques qui ont présidé au choix de l'espace dramatique dans les œuvres d'Ousmane Alédji et de Florent Couao-Zotti. Les créations de ces deux dramaturges comporteraient aussi des caractéristiques voisines de celles analysées dans *Le théâtre français du XX^{ème} siècle*⁵, une étude de Franck Evrard.

Dans cet ouvrage, Franck Evrard présente un tableau complet du théâtre français du 20^{ème} siècle en insistant sur les caractéristiques nouvelles qui ont introduit certaines ruptures dans cette dramaturgie. La première rupture est relative à la mise en scène et consacre au metteur en scène une autonomie de créateur à partir du texte. Selon Franck Evrard, le XX^{ème} siècle est aussi, dans le théâtre français, l'époque de la vulgarisation du spectacle dramatique désormais ouvert au grand public. Ce siècle consacre enfin la rupture avec le théâtre traditionnel hérité d'Aristote et fait une place de choix au Nouveau Théâtre sous l'impulsion de créateurs comme Samuel Beckett et Eugène Ionesco.

Dans tout l'ouvrage de Franck Evrard, deux chapitres présentent un intérêt évident pour l'étude de la violence. Il s'agit des chapitres III et IV. Dans le chapitre III, intitulé « L'apothéose dans le débat d'idée », l'auteur a montré la richesse de la mise en scène chez les créateurs du XX^{ème} siècle qui exploitent le langage dans toute sa diversité avec des moyens d'expression autres que le verbe. Il s'agit des techniques de collage, de la danse, de la musique, du geste, du jeu de lumière, etc. Les analyses faites par Franck Evrard sur le langage total dans le théâtre français du XX^{ème} siècle nous permettront par exemple de justifier la présence de la musique en fond sonore, distillée par un flutiste invisible. En outre, ce chapitre informe sur la naissance de diverses formes de théâtre sur le plan de la dramatisation et de la défense de certaines philosophies ou visions du monde. Il est notamment question du théâtre dada et du théâtre

⁵ Franck Evrard, *Le théâtre français du XX^{ème} siècle*, Paris, Ellipses, 1995, 117p.

surréaliste, du théâtre de la cruauté, puis du théâtre de l'existentialisme et de l'absurdité de la condition humaine. Par analogie à ces formes de théâtre et les philosophies qui les fondent, nous pourrions chercher à caractériser la vision du monde chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti dont les œuvres présentent certains problèmes comme l'inhumanité ou la cruauté de l'homme, la mauvaise foi et la crise de la morale, surtout chrétienne. D'ailleurs, dans le chapitre IV intitulé « Le langage et l'homme en crise », l'auteur fait observer que le Nouveau Théâtre est la parfaite illustration de cette crise de l'homme, crise qui se traduit par la déconstruction totale du personnage. Il s'agit alors d'une crise de l'identité qui se manifeste d'abord par l'utilisation de nom vague pour désigner un personnage et ensuite par le morcellement de son corps et le règne du cadavre. Chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti, les noms vagues de certains personnages et la communication difficile chez d'autres constituent des spécificités du Nouveau Théâtre dont la connaissance, grâce à cet ouvrage de Franck Evrard, est indispensable dans le cadre du développement de notre sujet de recherche d'autant plus que le Nouveau Théâtre a sans doute influencé de nouvelles dramaturgies en Afrique. Le choix des deux dramaturges d'utiliser des dérèglements du Nouveau Théâtre tels que la dégradation des corps et les faillites de la parole leur a essentiellement permis de rendre la violence invivable et inhumaine par l'écriture théâtrale et la mise en scène.

Sous plusieurs formes et à des degrés variables, la violence s'exprime aussi bien dans les œuvres dramatiques que romanesques et, Mensah Adjé a choisi de l'étudier dans sa thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Lomé et dont le sujet est : *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahamadou Kourouma*⁶. La lecture de cette thèse est d'autant plus importante qu'elle nous édifie sur le champ conceptuel, très vaste et peut-être illimité, de la violence dont nous voulons étudier plutôt la dramatisation. En effet, Mensah Adjé a montré dans sa

⁶ Mensah Adjé, *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahamadou Kourouma* (Littérature Africaine et Comparée), Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Lomé, 2012, 335p.

thèse que la violence revêt plusieurs formes relatives aux domaines dans lesquels elle s'exerce et à l'appréhension qui en est faite. Elle peut être physique, psychologique, politique, sociale, religieuse, sexuelle, morale, etc. Pour lui, la définition de la violence n'est toujours pas évidente ; elle est changeante et reste soumise à l'appréhension que les sciences sociales et politiques se font d'elle.

Aussi, Mensah Adjé envisage-t-il que la violence soit perçue et étudiée sous le double angle à savoir : l'angle de son émission pour en déterminer les motifs et celui de son application pour en appréhender les effets ou impacts sur les victimes. De même, la concordance faite par cet auteur entre le discours et l'écriture de la violence dans l'œuvre romanesque, nous servira de tremplin pour vérifier la corrélation entre l'écriture de la violence et sa mise en scène dans les pièces de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji. Enfin, si Mensah Adjé a démontré que la poétique de la violence est une preuve que la fureur est une structure de la créativité chez Ahmadou Kourouma, il ne peut pas en être autrement de la dramaturgie de la violence chez les deux auteurs dont nous voulons étudier les œuvres.

2. Corpus, champ conceptuel, problématique, objectifs et hypothèses

2-1- Délimitation du corpus

L'étude de la dramaturgie de la violence s'intéressera essentiellement à *Certifier sincère*, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, *La disease de mal-espérance*, *Le collectionneur de vierges* de Florent Couao-Zotti puis au *Pourrissement*, et *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji. Deux raisons expliquent le choix de ces œuvres. D'abord, le corpus choisi nous offre l'occasion d'étudier la mise en scène de la violence politique et sociale. En effet, les pièces de Florent Couao-Zotti sont essentiellement portées sur le domaine sociale alors que celles d'Ousmane Alédji traitent beaucoup plus de préoccupations d'ordre politique. Aussi, tenant compte de cette différence, le corpus choisi permettra d'étudier des caractéristiques esthétiques spécifiques à chaque forme de violence.

2-2- Délimitation du champ conceptuel.

Le sujet « Dramaturgie de la violence chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji » comporte deux concepts clés. Il s'agit de la dramaturgie et de la violence. *Le dictionnaire du littéraire*⁷ précise que le concept de la dramaturgie a connu une évolution sémantique dans le temps. Dès son apparition au XVII^{ème} siècle, le vocable « dramaturgie » s'étend à l'art du théâtre dans son entièreté. La dramaturgie devient synonyme de « théorie du théâtre ». Le mot « dramaturge » prend le sens spécialisé de commentateur averti d'une œuvre théâtrale, associé au metteur en scène. La nouvelle acception du mot dramaturgie naît en 1767 dans l'ouvrage de *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing. Dans cette œuvre, s'inspirant des idées de Diderot, Lessing définit la « dramaturgie » comme « *la science des règles qui doivent présider à la composition d'une pièce de théâtre et à sa mise en scène* »⁸. De cette définition, il ressort qu'entre la fonction d'auteur et de metteur en scène, le théâtre,

⁷ Paul Aron (sous la direction de), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, 814p.

⁸ Ibidem.

notamment le théâtre contemporain, connaît une nouvelle fonction intermédiaire, celle du « dramaturge », mot emprunté à l'allemand *dramaturg* qui désigne une sorte de « spécialiste du théâtre et de conseiller littéraire, chargé de l'analyse du texte préparatoire à la mise en scène ». De cette fonction découle la récente acception de « dramaturgie » au sens d'étude, voire de discipline, qui aurait comme objet une poétique de l'écriture dramatique et de sa représentation. Ainsi, la notion de « dramaturgie » se trouve recentrée sur l'analyse d'une pièce ou d'un spectacle, par laquelle le dramaturge ou le critique cherche à comprendre la mise en forme théâtrale des idées. Cette dernière acception de la « dramaturgie » nous semble beaucoup plus adéquate à notre travail de recherche sur la violence chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji.

Du latin *violentia*, le terme de "violence" « caractérise ce qui se manifeste avec une force intense, extrême, brutale. Il traduit un abus de force avec un caractère (...) aveugle sans relation à l'autre »⁹. A partir de cette définition proposée par Martine Timsitt-Berthier, on retient que la violence se caractérise par la force intense, son abus, la brutalité. Elle est le caractère de l'homme qui exerce une action brutale au même titre que le résultat de cette action sur l'individu qui la reçoit. La violence représente également la force dont on use contre le droit. Dans le cadre juridique, elle désigne les actes exprimant l'agressivité et la brutalité de l'homme dirigées contre ses semblables et leur causant des lésions ou des traumatismes plus ou moins graves. Selon Mensah Adjé,¹⁰ il existe trois principaux types de violence. On distingue d'une part, la violence physique qui désigne tout contact physique intentionnel occasionnant une blessure. D'autre part, tout ce qui crée l'humiliation d'une personne fait appel à la violence

⁹ Martine Timsitt-Berthier: « Définitions de la violence – 2 », [http://www.res-systemica.org/afscet/resSystemica/Violence04/timsit-berthier\[consulté le 2 décembre 2015\]](http://www.res-systemica.org/afscet/resSystemica/Violence04/timsit-berthier[consulté le 2 décembre 2015])

¹⁰ Mensah Adjé, *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat, Université de Lomé, 351p.

psychologique. Enfin, il y a la violence sexuelle qui est relative aux actes sexuels non désirés entre adultes ou un contact entre un adulte et un enfant de moins de seize ans. En dehors de ces trois types de violence, les marginalisations et les maltraitances sont aussi perçues comme de redoutables formes de violence du fait surtout de l'ampleur de leurs impacts.

En relation avec ces types de violence, Yves Michaud propose la définition suivante qui prend en compte plusieurs aspects du phénomène :

« IL y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe , massée ou distribuée , en portant atteinte à un ou plusieurs autres, à des degrés variables, soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles »¹¹ .

Toutes ces assertions renseignent sur les situations de violence mises en scène dans les œuvres dramatiques de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji. L'écriture audacieuse chez ces deux dramaturges répond à la violence. Elle se lit à travers les discours et les actes agressifs, virulents et obscènes des personnages / acteurs. La dramaturgie de la violence est une preuve que la fureur est à la fois une source de création et une structure de créativité.

2-3- Problématique de l'étude.

Cette étude tiendra grand compte du caractère multidimensionnel et composite du théâtre. Pour étudier l'expression de la violence dans le théâtre de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji, il nous faut considérer les composantes suivantes du théâtre: l'action dramatique, le décor, la scène, l'éclairage, les acteurs et leur parole, leur costume, leur geste, etc.

Quelques questions essentielles peuvent résumer la problématique de notre sujet de recherche : Qu'est ce qui fonde la violence dans le théâtre de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji ? Quels en sont les formes

¹¹ Yves Michaud, *Violence et politique*, Paris, Gallimard, (coll. Les essais), 1978, p. 20.

d'expression et les impacts ? Comment la structure de l'action dramatique dans leurs œuvres, ainsi que l'organisation du temps et de l'espace dramatiques, relèvent-elles de l'expression de la violence ? Par leur caractérisation, leur discours, leurs fonctions actantielles et la nature des dialogues qu'ils pratiquent, les personnages des œuvres étudiées n'expriment-ils pas des relations de crises et de conflits violents ? Le décor dans lequel se déploie l'action dramatique ne rend-il pas aussi compte de violents bouleversements intérieurs et extérieurs, physiques et psychologiques ?

2-4- Les objectifs et hypothèses.

Ainsi libellée, la problématique du présent sujet de recherche est motivée par un objectif général et deux objectifs spécifiques. L'objectif général vise la description de la dramaturgie de la violence dans le théâtre de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji, puis l'étude des différents aspects esthétiques qui en découlent. Cet objectif général est soutenu par le souci de démontrer que la nature du regard porté sur le monde par les deux dramaturges tire son sens des différents dérapages et des actes invivables mis en scène.

Ce projet porté par l'objectif général de notre recherche trouve son orientation dans deux objectifs spécifiques. D'une part, il s'agit de l'identification des manifestations de violence dans les créations dramatiques des deux auteurs. D'autre part, nous voulons, par cette étude, faire découvrir les différents aspects de l'esthétique théâtrale convoqués pour exprimer la violence dans les créations de Florent Couao -Zotti et d'Ousmane Alédji. Pour tendre vers ces objectifs, nous avons posé des hypothèses dont nous vérifierons la confirmation ou l'infirmité par les recherches, analyses et interprétations. Au nombre de trois, ces hypothèses sont les suivantes :

Hypothèse n°1 : Chez Florent Couao -Zotti et Ousmane Alédji, la nature des acteurs et des artifices utilisés permet de cerner les différents types de violence, d'en découvrir les convergences entre les deux dramaturges et les

spécificités.

Hypothèse n°2 : La structure de l'action dramatique de feuilleton à rebondissements de même que le temps et l'espace où cette action se déploie, constituent des éléments qui fondent l'esthétique théâtrale de la violence chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji.

Hypothèse n°3 : Le langage des personnages et leurs rôles actantiels concourent à la sublimation de la violence, au même titre que la difficulté, voire l'impossibilité de la communication du discours théâtral et du langage du décor.

3- Résultats attendus et méthodologie

3-1 Résultats attendus

Depuis plus de deux décennies, le Bénin a emboité le pas à la Côte - d'Ivoire, au Burkina-Faso et au Togo dans l'initiative du renouveau théâtral. L'écriture et la mise en scène de la violence forment l'aspect de ce renouveau du théâtre sur lequel porte le présent mémoire de D.E.A.

Cette étude nous permettra d'appréhender le fonctionnement de la violence, sa mise en scène et son expression scripturale dans le renouveau théâtral au Bénin, à l'égard de l'héritage du théâtre colonial. Les deux créateurs choisis appartiennent à la jeune génération de dramaturges béninois. Mais, pendant qu'Ousmane Alédji traite essentiellement de préoccupations politiques, l'œuvre de Florent Couao-Zotti s'inscrit à fond dans le contexte social. Exploitant cette différence des sources d'inspiration, notre étude aboutira à la présentation des diverses techniques d'écriture et de représentation de la violence ainsi que des esthétiques qui en découlent. Aussi, envisageons-nous d'examiner les préjudices démocratiques, religieux et moraux causés par la violence politique et sociale mise en scène. Cette étude sera faite à partir d'une méthodologie.

3 -2- Méthodologie de l'étude

Notre démarche méthodologique s'appuiera sur l'utilisation concomitante de deux approches : la sociocritique et l'analyse dramaturgique.

La sociocritique est une méthode de lecture critique, d'interprétation des textes, qui a vu le jour dans les années soixante-dix. C'est une approche du fait littéraire qui s'intéresse beaucoup plus à l'univers social du texte. Elle vise la compréhension de l'œuvre et la recherche de l'illustration du projet conscient de l'auteur à travers celle-ci. Indépendamment de ses origines lointaines, c'est à Claude Duchet qu'on doit cette méthode d'analyse des textes littéraires. Chef de file de l'école de ParisVIII, Claude Duchet établit qu'on ne peut découvrir la signification objective d'une œuvre philosophique ou littéraire qu'en la plaçant dans l'ensemble de l'évolution historique et de la vie sociale. Dans un article publié en 1971 et intitulé « *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit* »¹², Claude Duchet a formalisé les propositions initiales de la sociocritique. Mais il a fallu attendre les années 80 pour que Pierre Barbéris en fixe les aspects principaux qui la délimitent ainsi qu'il les donne à voir : « *(La) sociocritique désigne (...) la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte* »¹³. On comprend donc que la sociocritique est une approche d'étude du texte qui repose sur la caractérisation de ses structures historique, politique, culturelle, économique et idéologique.

Pour mettre en évidence la structure sociale du réel à partir de la configuration du texte, la sociocritique s'est dotée de deux outils conceptuels : le socio-texte et le co-texte.

¹² On peut consulter sur internet le texte intégral de cet article fondateur. Le lien qui pointe sur la ressource est : http://www.sociocritique.com/fr/pdf/duchet_poursc.pdf. [Consulté le 03-12-2015].

¹³ Pierre Barbéris, « La sociocritique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, ouvrage publié sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2002, p. 153.

Le socio-texte indique la manière dont le texte littéraire, dans sa composition, reproduit le social. Dans le souci de lire le texte aussi bien dans sa configuration interne qu'en relation avec le monde extérieur réel, la sociocritique a besoin d'un autre outil conceptuel qu'est le co-texte. Claude Duchet et Isabelle Tournier appellent co-texte, tout ce qui tient au texte, tout ce qui fait corps avec lui, ce qui vient avec lui. L'usage de cet outil conceptuel de l'approche sociocritique vise à retrouver ou à établir la relation entre la structure interne du texte et l'extra-texte.

Notre étude, en se proposant de s'appuyer sur le socio-texte, vise à révéler les groupes sociaux qui forment l'univers théâtral de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji. Le socio-texte permettra de découvrir que ces groupes représentent de vrais univers de mise en scène de la violence par l'étude de leurs caractères et des types de relations sociopolitique, religieuse, etc. qu'ils entretiennent.

Le co-texte, quant à lui, permettra d'établir les niveaux de correspondances entre l'univers imaginaire du texte et l'univers réel dans lequel ont grandi Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji. Ce réel qui est aussi bien béninois, africain qu'universel prend en compte les interactions sociopolitiques et les idéologies artistique, philosophie et intellectuelle.

Certes, l'utilisation efficiente de la sociocritique permettra la description interne des œuvres de Florent Couao -Zotti et d'Ousmane Alédji, la mise en relation de ces œuvres avec le contexte de leur production. Elle ne pourra cependant pas nous permettre d'appréhender les caractéristiques de l'œuvre théâtrale. D'où survient la nécessité de recourir à une autre approche critique : l'analyse dramaturgique.

L'analyse dramaturgique est une démarche d'interprétation du texte préparatoire à la mise en scène. Elle permet de construire le sens du texte à partir

de ses indices. *Le dictionnaire du littéraire* présente les objectifs de l'analyse dramaturgique de la manière suivante :

« L'analyse dramaturgique d'une pièce ou d'un spectacle cherche à comprendre comment les idées sont mises en forme théâtralement et sur quel mode est établi le rapport au public (plaire et instruire, reproduire ou dénoncer, conforter ou déranger...), à travers l'étude des didascalies, de la fable ou du traitement de l'action »¹⁴.

A partir de cette définition, on comprend que l'analyse dramaturgique doit tenir compte de certains éléments du texte théâtral que sont les didascalies, la fable et l'action. A ceux-là, Patrice Pavis ajoute d'autres non moins importants. Il s'agit des personnages, du cadre temporel dans lequel ils agissent, de la structure de l'histoire qui est représentée ainsi que des rapports de celle-ci avec la réalité. Ainsi estime-t-il :

« L'analyse dramaturgique examine la réalité représentée dans la pièce et pose les questions suivantes : Quelle temporalité ? Quel espace ? Quels types de personnages ? Comment lire la fable ? Quel est le lien de l'œuvre avec l'époque de sa création, l'époque qu'elle représente, et notre actualité ? Comment interfèrent ces historicités ? »¹⁵

Mais *Le dictionnaire du littéraire* demande de considérer la pièce théâtrale au niveau de l'histoire. L'analyse des faits représentés dans une pièce de théâtre repose sur la fable, sur l'action et sur l'intrigue dont le mode d'agencement présente soit des pièces-machines, soit des pièces paysages. Pour le compte de notre travail, l'étude de la structure dramatique visera à montrer que les pièces choisies, quel que soit le mode d'agencement de leur intrigue, mettent en scène la violence que les personnages vivent comme une machine infernale qui les écrase. Dans ce cas, la violence exerce une influence sur le cadre spatio-

¹⁴ Idem. *Le dictionnaire du littéraire*, p.23

¹⁵ Patrice Pavis, op. cit., p.108.

temporel. Il est donc nécessaire d'étudier l'espace et le temps qui, quelles que soient leurs natures, s'emploient à s'ériger en actants ou symboles de la violence.



DEUXIEME PARTIE :
PLAN DETAILLE DU MEMOIRE

CHAPITRE I

LES MANIFESTATIONS DE LA VIOLENCE DANS LES CREATIONS DRAMATIQUES DE FLORENT COUAO-ZOTTI ET D'OUSMANE ALEDJI

Sous toutes ses formes, la violence suppose toujours la présence d'un agent qui l'exerce et d'une victime qui la subit. On découvrira ici les manifestations, de la violence politique, sociale, morale et religieuse.

1.1. Les manifestations de la violence

1.1.1. La violence politique.

Pourrissement et *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti sont des pièces très critiques à l'égard de l'arbitraire et des assassinats politiques en Afrique. L'examen des discours et gestes des personnages politiques de ces différentes pièces permet d'appréhender et de décrire la violence dans ce domaine.

Dans *Pourrissement*, le personnage du Boucher souligne que l'exercice du pouvoir politique est indissociable du massacre et de l'abomination.

Il précise :

« Vous avez raison, vous qui croyez que tous les pouvoirs s'accommodent des crimes les plus abominables. Je peux les crier : les pouvoirs mangent les hommes, ils boivent du sang humain, du sang frais, du sang fumant. »¹⁶

¹⁶ Ousmane Alédji, *Pourrissement*, pièce inédite, montée et jouée pour la première fois en février 2009 en Allemagne.

Ce témoignage macabre d'un ancien dictateur montre combien le pouvoir politique représente un fétiche qui vit du sacrifice humain, du sang humain. De ce fait, l'autorité politique conçoit le crépitement des armes comme son souffle, une denrée indispensable à sa vie. La violence, non seulement permet à l'autorité politique de se maintenir en vie, mais aussi, elle lui sert de moyen efficace pour assujettir son entourage. Dans *Cadavre mon bel amant*, l'Homme et le Prêtre, en discussion, sont interrompus par de lointains coups de feu qui ont ainsi perturbé leur liberté. Il est donc clair que les armes sont au service des autorités politiques. Elles sont utilisées pour exercer une violence soit contre un opposant politique, soit contre le petit peuple comme c'est le cas dans *Ce soleil où J'ai toujours soif*. Dans cette pièce, la foule qui réclamait la démission du gouvernement a été dispersée et transformée en chair à canon par les soldats qui n'ont fait qu'exécuter les ordres de l'autorité politique.

En définitive, l'exercice du pouvoir politique peut être perçu comme un facteur de la violence. Les tortures et les meurtres constituent des méthodes d'exercice du pouvoir politique qui semblent stimuler l'appétit des autorités politiques qui distillent des frustrations dans des vies humaines.

1.1.2. La frustration comme violence exercée contre le petit peuple

Un régime politique totalitaire, qui vit d'abus et d'abominations maintient le peuple dans des situations matérielles et morales inconfortables. Il fabrique des hommes désarmés à tous points de vue, des hommes déchirés et abimés dans leur âme, des êtres qui subissent la vie, plutôt que de la vivre.

La disease de mal-espérance et *Ce soleil où j'ai toujours soif* mettent en scène les constantes frustrations des démunis et des marginaux comme la norme de la vie sociale. Généralement, ces frustrations se justifient par l'insatisfaction des besoins essentiels et des plaisirs charnels. Ainsi, Séna raconte la misère et le désespoir qu'il a vécu avant son embauchage :

« C'est vrai qu'il y a six mois, j'étais incapable de calmer les aigreurs de ma panse ; incapable de regarder le ciel et lui demander de me faire rêver. »¹⁷

S'il est difficile pour Sèna de calmer sa faim, c'est pratiquement un luxe pour Simon-Léon, un autre chômeur, de se « souvenir de l'odeur d'une femme nue. »¹⁸

Pour ces personnages, penser à une ascension sociale est prétentieux. Bien qu'ils soient nantis du diplôme de licence, ils sont obligés de sacrifier purement et simplement leur amour-propre, de « mettre sous séquestre (leur) fierté »¹⁹, pour accepter d'être « de bons et loyaux Techniciens de surface »²⁰ selon les termes de Rogadi Rogada. Pis, les convenances sociales obligent ces personnages à paraître heureux. Ainsi, poursuit-il :

« Un technicien de surface doit opposer sa présentation à celle des ordures. Il doit être tout parfum et tout buvable. »²¹

En somme, la violence sociale se traduit par une constante frustration infligée au petit peuple. Faute de moyens, celui-ci vit péniblement. Du fait des convenances, les petites gens sont tenus de voiler leurs misères qui, malheureusement ne connaîtront jamais de fin dans un monde où les valeurs morales et spirituelles sont bafouées.

1.1.3. La violence morale et religieuse

Le mensonge et l'instrumentation du sexe constituent les aspects significatifs du vice que montrent Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji. La réponse du Curé à l'inspecteur qui se plaint de le méconnaître illustre éloquemment la promotion du vice par cet homme, à priori

¹⁷ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p.8

¹⁷ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p.8.

¹⁹ Idem, p.10.

²⁰ Idem, p.9.

²¹ Idem, p.10.

insoupçonnable : « *Un saint homme ne devient fréquentable que lorsqu'il s'interdit d'avoir seulement des vertus* »²².

Objet habituellement entouré de pudeur, le sexe connaît un usage perversi et indécent qui bouscule le bon sens et célèbre le vice. Dans *Pourrissement*, le Boucher force sa collaboration avec le docteur en utilisant le sexe comme joker ; l'ex-dictateur impose à sa femme une relation sexuelle avec son hôte. Tenu par le serment de chasteté, le Prêtre, dans *Cadavre mon bel amour*, mord irrésistiblement à l'appât sexuel. Ces différents comportements montrent que l'homme, quel que soit son rang social, est capable de vice. Il profane Dieu et les vertus qu'il recommande. Avec l'avalissement de la morale chrétienne, la violence religieuse consacre la mort de Dieu qu'Ousmane Alédji met en scène dans *Cadavre mon bel amour* par la voix de la Fille :

« *Je ne blasphème pas. J'étais là, j'ai tout vu. Mitraillette automatique, 218 balles la minute. Et Dieu n'a plus bougé, il s'est endormi(...). Ils ont sorti leurs couteaux, des grands couteaux à scie, et ils l'ont coupé en petits morceaux, (...) mais Dieu n'avait pas de sang, sa chair était scintillante comme la lame de leurs couteaux. Ils l'ont mangé sur place. Et ils l'avalent encore. Encore et encore.* »²³

Il est donc certain que la violence morale détruit irrévocablement la religion et Dieu. La mort de Dieu ébranle la chaîne des valeurs qui préexistent. Qu'elle soit politique, sociale, morale ou religieuse, la violence jette le petit peuple dans la misère et l'indécence par un mode opératoire dont nous entreprenons de décrire quelques caractéristiques.

²² Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance*, scène VIII, p.60.

²³ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amour*, p.39.

1.2. Le mode opératoire de la violence

1-2-1- La marginalité et le métier de violence

L'univers théâtral de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji est généralement peuplé de personnages dont le statut dénote soit leur marginalité morale, soit leur marginalité sociale, soit encore les deux à la fois. Certains de ces personnages vivent la marginalité sociale par leur situation et doivent choisir la violence morale comme un moyen de survie, comme « un métier ». Dans *Certifié sincère*, Amélie, mère de trois enfants abandonnés à sa propre mère est une prostituée prête à « *cochonner dans la fange de son choix* »²⁴. Recruté pour abattre Amélie, L'homme est un tueur à gages. Par contre, d'autres personnages cautionnent la violence soit par crainte de la subir, soit pour satisfaire leur cupidité. Dans *Cadavre mon bel amour*, Ousmane Alédji a fait du personnage du Prête un espion au service du pouvoir totalitaire (dont il craint l'oppression), un métier de circonstance qui contraste fort bien avec sa mission sociale et religieuse. Dans *Certifié sincère*, les deux sœurs, Soly et Lola, exercent des emplois apparemment décents dans le secteur de l'information, mais par esprit de cupidité et de gourmandise, elles ont recruté des tueurs à gages pour abattre leur cousine et leur grand-mère, afin de s'emparer de l'héritage familial.

Cette violence entretenue par des auteurs devenus des criminels ou des divorcés sociaux est aussi nourrie de la connivence active entre les acteurs politiques et religieux.

1-2-2- L'exaltation de la violence par la complicité entre les acteurs politiques et religieux

L'œuvre théâtrale de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji fait voir des personnages, responsables politiques et religieux qui se rendent complices des pratiques de violence. C'est le cas de l'Inspecteur, du Ministre et de l'Abbé Fréjus dans *La disette de mal-espérance*. On y découvre l'Abbé, une autorité de

²⁴ Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, séquence II, p.24.

la religion catholique se montrer habitué aux délices de bon vin. C'est plutôt lui qui, au cours de ses fréquentations avec le Ministre de l'intérieur, a pu inculquer à celui-ci « *le goût rassurant et méthodique des vins fins, frais et gouleyants.* »²⁵.

Portée à un degré plus élevé, cette connivence entre la politique et la religion jette l'Abbé dans une bassesse infâme et scandaleuse. Jaloux de l'audience inégalée dont bénéficie Oulima, le religieux ourdit avec l'inspecteur le complot de la mettre aux arrêts. Pendant ce temps, le curé se laisse irrésistiblement emporter par le charme de la peulh :

« *Ton corps est une architecture de Dieu, commente l'homme de chasteté, ton visage une sculpture de chair, tes gestes, des chefs-d'œuvre achevés. Il suffit que ta peau frémisses, que ton corps ondule, que... que tes lèvres s'étirent pour que tous les caleçons soient...soient en feu.* »²⁶

Cette surexcitation émotionnelle, ce violent « ensauvagement » passionnel observé chez l'Abbé viole sa chasteté et le fait passer pour un lupanar prêt à satisfaire sa voracité sexuelle. Pour parvenir à cette fin, il sollicite l'aide et la collaboration de l'Inspecteur pour arrêter Oulima et la garder à la cathédrale où l'Abbé envisage d'invoquer sur elle le Saint Esprit durant sept nuitées. Comme nous pouvons le constater l'homme d'Eglise tient à satisfaire ses besoins charnels au mépris des droits de l'homme. Outre sa connivence avec la religion, l'espionnage est aussi un moyen utilisé par l'Inspecteur pour réaliser ses bas projets.

1-2-3- L'espionnage au service de la violence

La mise en scène de la pratique de l'espionnage par Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji vise essentiellement à montrer l'atmosphère quotidienne faite de peur, de terreur, de méfiance et de violence dans laquelle végète la grande masse des citoyens au sein des régimes totalitaires. En ce sens, l'espionnage constitue sans doute un mode opératoire de la violence. Il est symbolisé dans

²⁵ Florent Couao-Zotti, *La Diséuse de mal-espérance*, scène IV, p.34.

²⁶ Florent Couao-Zotti, *la diséuse de mal-espérance*, scène X, p.69.

l'univers dramatique d'Ousmane Alédji notamment dans *Cadavre mon bel amant* par la radiocassette, retrouvée d'abord sur l'Homme, ensuite sur le Prêtre. Chez Florent Couao-Zotti, on en retrouve les signes, précisément dans *La disease de mal-espérance*, à travers le masque que porte Clodo afin de voiler son identité.

De par son caractère clandestin, donc illicite et illégal, l'espionnage apparaît essentiellement comme un moyen au service de la violence puisqu'il laisse les populations dans une espionnite aigue. Aussi l'espionnage est-il un moyen de violence par les finalités qui en motivent la pratique chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji.

D'abord l'espionnage vise à collecter des informations sur un individu et à les utiliser contre lui ou pour lui. Dans *Pourrissement*, le Boucher, par la pratique de l'espionnage, détient toutes les informations sur la famille du docteur qu'il somme de collaborer au risque de voir la violence s'abattre sur cette famille. Ensuite, l'espionnage est utilisé comme un moyen pour poursuivre quelqu'un à l'improviste après l'avoir endormi et circonvenu. C'est justement par cette manœuvre que l'Inspecteur pense procéder à l'arrestation d'Oulima et la ramener à l'Abbé. Par tous les moyens, la violence tient à se généraliser et à exercer son emprise sur les acteurs.

1-3-La violence, une habitude en partage et ses conséquences

1-3-1-L'emprise de la violence

Chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti, l'expression de la violence ne se limite pas au duel verbal. Elle prend la forme de l'affrontement physique où le recours à la force du muscle ou des armes écarte toutes les autres possibilités d'attaque ou de défense. Les acteurs en sont profondément passionnés que tous les moyens sont bons pour atteindre gravement, voire mortellement leurs victimes. Cette violence physique se manifeste entre autres

par le coup que Soly assène à Amélie dans *Certifié sincère*, par les violents coups de planche de bois que Sèna administre au soldat dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, l'étranglement du Prêtre par l'Homme dans *Cadavre mon bel amant*, le coup de fusil porté par Agbon dans le dos de Bintou dans *Collectionneur de vierges*. Souvent, il arrive même que la violence physique passe à un degré supérieur, celui de la cruauté pour atteindre le cannibalisme.

Désormais mangeurs de la chair humaine, les acteurs de la violence et leurs victimes s'en trouvent avilis et rabaissés au strict rang de bête, d'une « *fauve qui mord* »²⁷ comme Clodo a su nommer Maître Fréjus. La scène du meurtre de la mère de l'homme dont ce dernier se souvient de la douleur, évoque bien le tableau anthropophagique par lequel le dramaturge suggère l'inhumanité des cannibales : « *Mais certifie-t-il à la Fille, j'ai vu pire : ma propre mère éparpillée sur un tas de riz chaud, comme des petites crevettes de mer* »²⁸.

Les univers dramatiques créés par Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji présentent une violence généralisée, qui exerce une forte influence sur les hommes qui finissent par en faire leur apanage, quel que soit leur rang social.

1-3-2- La violence à la verticale et à l'horizontale

L'accomplissement d'un acte de violence nécessite la participation d'au moins deux protagonistes : l'un en est le commanditaire et l'autre la victime. Contrairement à ce qui s'observe généralement, Ousmane Alédji et Florent Couao Zotti ne font pas du plus fort, du plus puissant le porteur exclusif du virus de la violence. Elle est aussi l'apanage du faible qui peut même être redoutable. C'est cette généralisation de la violence (perçue comme un vice) que le Prêtre redoute lorsqu'il affirme : « *le péché gagne les âmes (mêmes) les plus innocentes. Le mal est partout ; dans le jour et dans la nuit...* »²⁹. Il est donc

²⁷. Florent Couao-Zotti, *La diséuse de mal-espérance*, scène V, p.36.

²⁸ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 27.

²⁹ Idem p.38.

important de considérer la violence dans tous les sens, à la verticale comme à l'horizontale.

A la verticale, la violence peut être exercée par un faible contre un fort ou vice-versa. Dans *Cadavre mon bel amant*, les autorités au pouvoir poursuivent inconditionnellement et sans relâche leurs opposants politiques. Par contre, dans *La disease de mal-espérance*, c'est curieux de voir Modo le bossu, le faible marcher sur son maître, lui serrer solidement le cou et le projeter du sommet de la cathédrale au sol. Si la violence des forts sur les faibles est une déviance morale, celle exercée par les faibles sur les forts est perçue dans *Le collectionneur de vierges* par le riche homme Agbon comme une force qui contribue à l'équilibre et à la justice sociale. Ainsi, demande-t-il au petit Oumarou : « *Tu diras à ta mère, tu diras à tes amis, tu hurleras sur le toit du monde que le pauvre a fini par défaire le riche, que le faible a fini par casser le puissant et que la terre a repris l'équilibre sur les déviances de la morale* »³⁰.

La violence horizontale est celle qui oppose des acteurs appartenant à une même catégorie sociale. Il s'agit notamment des faibles, des victimes qui, habitués à subir les actes de violence et à en vivre la cruauté, choisissent d'en porter les germes et d'en devenir de vrais acteurs. Dans *Cadavre mon bel amant*, la Fille explique comment elle pense s'attaquer à l'homme qui vit autant qu'elle-même sous la menace de l'appareil étatique : « *Couchez-le que je m'en occupe. D'abord je vais lui faire bouffer sa merde. Ensuite on va lui faire la fête. Vous allez voir, c'est tout un spectacle* ». Il s'agit justement du spectacle de la violence qu'Ousmane Alédji a voulue omniprésente. Elle fonctionne comme un cercle infernal et vicieux duquel les personnages tentent désespérément de sortir. Pourquoi devraient-ils se gêner si tous les espoirs sont d'avance vaincus ?

³⁰ Florent Couao-Zotti, *Le collectionneur de vierges*, scène VIII pp.47-48.

1-3-3-Le règne du désespoir et de la fatalité

La généralisation de la violence a eu pour corollaire le désespoir des individus et des communautés désormais jetés dans l'inaction et dans l'impasse. Les personnages trouvent bien inutile et vain de se battre pour sortir du cercle infernal de la violence. Du coup, ils se laissent emporter par le fatalisme en se résignant devant l'horreur et en faisant prendre à leur malheur un caractère inéluctable. C'est justement à cette abdication devant le drame social considéré comme un déterminisme qu'Issa le poète invite sa fiancée Bintou :

« *Quoiqu'on fasse pour ne pas ressembler à ce qu'on est, on retournera tôt ou tard d'où on est venu. Le reste n'est que vent, vanité et énergie gaspillée.* »³¹

Chez l'Homme, cette vanité de la condition humaine est plutôt consacrée par les saintes écritures. Précisément dans *l'Ancien testament*, au chapitre III verset 41, du psaume 100 de Esaiï 22 à Jean 4, il lit :

« *En vérité, je vous le dis : l'humain n'a qu'une force ; mourir, partir. Le reste n'est rien que l'expression verbeuse de la vanité à laquelle nous réduit notre état d'homme.* »³²

Désormais, l'avenir des personnages est sans enjeu et leur rêve de connaître une existence améliorée s'évanouit. Le soupirant Sèna, dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* et Modo, dans *La diseuse de mal-espérance* ont caressé leur rêve sans le vivre du fait de la violence ambiante, physique ou morale. Leur espoir d'aimer et de se sentir aimé est violemment brisé du fait de la mort d'Arlette et d'Oulima, l'une et l'autre, objet de leur convoitise mais victimes d'actes de violence. Mieux, Sèna et Modo se trouvent gravement meurtris et désespérés à cause de cette mort qui est intervenue au moment où, chacun des soupirants, après avoir consenti d'énormes sacrifices, pensaient avoir atteint son but. Si

³¹ Florent Couao Zotti, *Le collectionneur de vierges*, scène VII, p.36.

³² Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, pp.18-19.

Sèna et Modo ont désormais le cœur meurtri, c'est qu'Arlette et Oulima, définitivement éteintes, n'ont plus de cœur qui batte pour quelque soupirant.

Au-delà des individus, la violence fait se répandre au sein même des communautés, une image pessimiste du monde. C'est ce règne de la mélancolie que module le flutiste dont l'homme dit qu' « *il siffle la misère, l'anéantissement et l'ensevelissement des gens d'ici, il siffle notre KO.* »³³. Par son art, ce flutiste nous représente un univers où aucune aspiration à la vie et aux délices que celle-ci devait procurer n'est possible.

Cet univers théâtral que nous présente Florent Couao-Zotti dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* peut être rapproché de la réalité de certains pays africains. En effet tous les espoirs du bonheur que se représentait la communauté nationale à la suite de la Conférence Nationale ont fait place à l'incertitude et à l'angoisse avec la violence politique exercée par des « forces réactionnaires ».

Contrairement à l'histoire politique du Bénin dont la marche vers la démocratisation a été plus ou moins concluante, l'action mise en scène par Florent Couao-Zotti serait l'illustration de la situation de certains autres pays francophones Ouest africains. Dans ces pays, le choix du régime démocratique à l'occasion de la Conférence Nationale n'a été pour les dirigeants qu'un trompe-l'œil, un écran pour continuer leur marche résolue dans la dictature. Somme toute, qu'elle soit politique ou sociale, la violence repose sur un mode opératoire qui lui est propre. Elle s'alimente de meurtre, de frustration et de perversion. La violence reste la caractéristique fondamentale des œuvres de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment les deux dramaturges béninois ont su appliquer l'expression de la violence aux caractéristiques propres de l'art dramatique.

³³ Idem p.17.

CHAPITRE II

LA DRAMATISATION DE LA VIOLENCE

Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji ont fait la mise en scène de la violence en se servant des catégories dramatiques telles que : la structure, le temps et l'espace.

2-1- La structure dramatique, un engrenage de la violence

2-1-1- Pièces-paysages ou machines pour une exacerbation de la violence

Les pièces-machines et les pièces paysages sont deux types d'organisation de l'action dramatique. Elles se distinguent par la nature de l'action. Dans la pièce-machine, « *l'action est centrée, unitaire* »³⁴. Par contre, dans la pièce-paysage, « *l'action est acentrée, plurielle. Elle est formée de la juxtaposition d'instantanés reliés de façon contingente* »³⁵. Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji ont exploité avec succès l'esthétique de ces deux types d'organisation de l'action dramatique pour rendre vivant et complet le théâtre de la violence.

La diséuse de mal-espérance et *Pourrissement* prennent l'allure des pièces-machines. Aucune perturbation majeure n'est intervenue dans la progression de leur intrigue. Du coup l'action fait progressivement passer la violence à un degré supérieur. Dans *La diséuse de mal-espérance*, l'Abbé décide d'arrêter Oulima ; il reçoit l'approbation de l'Inspecteur au projet ; celui-ci échoue à son premier essai ; l'Abbé lui remet une fiole pour faire perdre connaissance à Oulima. Dans *Pourrissement*, le Boucher essaie de persuader ; tend un chèque de cinquante millions ; profère des menaces et finit par offrir sa femme que le Docteur couche devant lui. Cet enchaînement de péripéties, rendu nécessaire et résolu par la

³⁴ Michel Prüiner, *L'analyse du texte de théâtre*, p.67.

³⁵ Idem.

structure même des pièces, favorise la montée de la violence. L'Abbé et le Boucher, pris dans l'engrenage de la violence, semblent obsédés et engagés à exécuter leur vil dessein. Ils posent des actes, les uns plus violents et blâmables que les autres.

Ce soleil où j'ai toujours soif et *Cadavre mon bel amant* fonctionnent comme des pièces-paysages. A la quête forcenée d'Arlette par Sèna, Florent Couao-Zotti ajoute l'action d'une infructueuse démocratisation. Aussi de la lutte passionnée entre le Prêtre et l'Homme pour conquérir la Fille, se mêle celle de l'espionnage politique. Ces choix qui dénotent la perturbation de la première action par une deuxième, œuvrent à la mise en place de l'esthétique de la violence par la gradation et les rebondissements de l'action.

2-1-2- La violence par la gradation et les rebondissements de l'action dramatique

On parle de structure en gradation d'une pièce de théâtre lorsque l'action de celle-ci passe successivement, par diminution ou par accroissement, d'un degré à un autre. Dans *Cadavre mon bel amant*, il s'agit plutôt d'une structure en gradation ascendante qui porte la violence d'un degré supérieur à un autre. Décrivant la structure de cette pièce, Pierre Médéhouègnon affirme sans ambages : « *la pièce est structurée en un mouvement ascendant de révolte modulée en musique en fond sonore* ». L'accroissement de l'action se traduit donc par la montée vertigineuse de la violence qui fait successivement passer le lecteur / spectateur des confidences sur les violences politiques à l'explosion de celles-ci jusqu'à l'élimination physique des espions par le système totalitaire. Cette montée de l'action se traduit également par le rebondissement de l'action dramatique. Dans *Certifié Sincère*, l'action se déroule en suivant une structure de feuilleton à rebondissements. Ici, elle est entrecoupée de coups de théâtre qui lui font prendre une tournure imprévisible. Dans cette pièce, les rebondissements ou coups de théâtre qui relancent l'action de violence et la pérennisent sont

légion : l'annonce de l'assassinat de la grand-mère de Soly et de Lola relance l'action et transforme subitement le projet d'éloignement d'Amélie en celui de son assassinat par les deux sœurs. Les rapports de forces qui militaient en faveur des deux sœurs tournent brusquement au profit d'Amélie. Du coup, l'entente qui régnait entre les deux complotistes cède place à un climat conflictuel fait de mutuelles accusations. Cette technique de rebondissements et de manifestes fuites en avant participe résolument de l'esthétique de la violence. Du moment que les différents coups de théâtre dans la pièce sont marqués par la violence, leur fréquence permet de suggérer sa récurrence et sa pérennisation. Ainsi, ces fréquents rebondissements de l'action de violence donnent l'impression aux personnages, mêmes aux lecteurs/spectateurs d'un monde monotone de souffrance interminable. Comment cette monotonie peut-elle être rompue si l'action offre des dénouements qui sont eux aussi violents ?

2-1-3-La violence par les dénouements

Michel Vinaver définit le dénouement comme « *le retour à l'ordre après un désordre initiale.*»³⁶ Pour que cet ordre s'établisse, le dénouement doit être « nécessaire », c'est-à-dire être l'aboutissement logique de l'action. Aussi doit-il être « complet », c'est-à-dire informer le lecteur/spectateur sur le sort de tous les personnages principaux pour ne laisser aucune question sans réponse dans la fable.

Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji se servent de la violence pour obtenir des dénouements complets qui consacrent l'accomplissement tragique des destins. Dans la plupart de leurs pièces, l'action dramatique s'achève souvent par la mort du sujet, victime de violences atroces.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, l'intrigue s'achève sur la violente mort d'Arlette, sous le coup d'une balle tirée par les soldats. Dans *La disease de mal-*

³⁶ Michel Vinaver, cité par Michel Prûner, *L'analyse du texte de théâtre*, p.75.

espérance, Oulima meurt poignardée avec un couteau par l'Abbé qui, à son tour, trépanse, projeté du sommet de la cathédrale par Modo. A la fin de *Pourrissement*, le Bouchet meurt empoisonné. Même si la fille a survécu à la gorgée d'acide qu'elle a bue, ses soupirants et espions politiques sont écrasés par la machine de représailles du régime politique qu'ils étaient appelés à servir dans *Cadavre mon bel amant*. Ces différents dénouements, caractérisés par les meurtres, semblent prendre les personnages dans un cercle vicieux où, la mort reste la seule porte de sortie. Mais, il s'agit d'une mort symbolique qui traduit l'impossibilité de tout espoir à une vie meilleure et l'érection d'un monde sans rêve dans l'espace dramatique.

2-2- La violence par l'espace au théâtre

2-2-1- L'immixtion de la violence dans des espaces dramatiques cléments

L'espace scénique et dramatique dans la plupart des œuvres de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji ne présage rien de contraignant et de violent. Dans *Le collectionneur de vierges*, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, *La disease de mal-espérance*, *Cadavre mon bel amant* et *Certifié Sincère*, les didascalies renseignent respectivement que « *La pièce se déroule dans une banlieue* », « *une rue...* », sur l'« *Esplanade d'une église* », « *une gare* », à l'« *Intérieur d'un appartement...* ». L'analyse de ces différents espaces scéniques et dramatiques ne présente rien de contraignant. Une banlieue réserve plus de repos que la grande ville qu'elle entoure. En principe, la rue et la gare sont des espaces qui favorisent les libres déplacements des personnages d'un lieu à un autre, leurs rencontres et leurs brassages. L'esplanade d'une Eglise est un terrain découvert et ouvert sur l'extérieur. Elle fait penser à la quiétude et à la virginité.

Mais dans le souci de mettre en œuvre l'esthétique de la violence, Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji ont attribué à ces différents espaces une portée qui contraste avec leur sens intrinsèque. La banlieue, au lieu de procurer le repos

aux personnages, leur fait plutôt vivre « *La saison du deuil* » avec au bilan, « *Deux mort ! En un seul jour...* »³⁷, par assassinat, selon le constat d'Issa dans *Le collectionneur de verges*. Dans la rue, espace dramatique dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Sèna passe désespérément son temps à monologuer sans rencontrer le moindre interlocuteur. L'esplanade de l'Eglise, espace scénique dans *La diseuse de mal-espérance* offre des scènes de violence, verbale et physique, horrible et mortelle. C'est un terrain de prédilection pour l'accomplissement des entreprises malsaines. A la gare, l'homme et le prêtre n'ont pas réussi à s'enfuir comme souhaité. Mieux, leur communication qui est tombée dans un dialogue de sourd n'a pu permettre aux deux personnages de se connaître. En somme, les actions et les degrés de violence portées par les espaces dramatiques de la banlieue, de la rue, de la gare, de l'église sont incompatibles, voire opposées à la quiétude qu'on devrait s'y attendre. Une fois encore il s'agit d'une expression de la violence qui, par immixtion, semble investir tous les cadres de vie, même les plus naturellement cléments. Il s'agit donc moins d'espaces que de symboles.

2-2-2- Les espaces symboliques

L'étude de l'espace dramatique permet de découvrir sa fonctionnalité. Sa caractérisation participe à la construction du sens de l'œuvre dramatique. A ce sujet de la construction du sens par l'espace, Anne Ubersfeld affirme :

« *Si le théâtre, [...] construit son propre référent spatial, cette activité de construction fait passer l'espace (référentiel), d'un ensemble de signes désordonnés sur lequel nous n'avons pas de prise intellectuelle immédiate, à un système de signes organisés, intelligibles.* »³⁸

Du coup, en examinant sa caractérisation, on s'aperçoit que l'espace acquiert une valeur symbolique et devient un actant qui évoque un aspect de la

³⁷ Florent Couao-Zotti, *Le collectionneur de verges*, scène VIII, p. 50.

³⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.123.

portée de l'œuvre. C'est pourquoi l'auteur de *Lire le théâtre I* estime que « *la scène représente toujours une symbolisation des espaces socioculturels.* »³⁹

Cadavre mon bel amant, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Instincts primaires... Combats secondaires* semblent constituer des exemples patents de productions dramatiques dont la dimension spatiale revêt une portée symbolique. L'espace dramatique de la gare, curieusement sans animation et sans mouvements, est comparable à un lieu de deuil. Un tel espace semble ainsi traduire le contexte d'immobilisme et de pessimisme dans lequel les abus politiques ont cantonné les personnages de *Cadavre mon bel amant*. La rue, espace scénique de *Ce soleil où j'ai toujours soif* et lieu de travail de Sèna est devenue un cadre infernal du fait de la canicule qui y sévit, de la poussière et des bruits dont elle regorge. Le choix d'un tel espace dramatique traduit l'intention de Florent Couao-Zotti de mettre en relation la condition sociale de son personnage et la qualité de son cadre de vie professionnelle. Aussi par la « rue », Florent Couao-Zotti entend-il suggérer l'univers des afflictions et des préjudices de la société mise en scène. La portée symbolique de l'espace dramatique dans *Instincts primaires... Combats secondaires* semble plus apparente. Il s'agit d'un camp de réfugiés, une installation non permanente ou rudimentaire destinée à l'hébergement de secours. Mais la particularité de ce cadre est qu'il devient le prolongement de la misère à laquelle les personnages ont voulu échapper.

Il est l'image d'un monde dégénéré et mis entre parenthèses de la mort, comme le présente Eléonore :

« (...) Ici, nous sommes dans une grosse merde de parenthèses. Ni ville, ni village. Pas même un camp de réfugiés mais un centre de refoulés. Avec, pour

³⁹ Idem, p.117.

seule compagne, la mort »⁴⁰. Cet état de chose traduit le règne absolu et irrévocable du pessimisme qui s'est abattu sur les personnages.

En définitive, les espaces dramatiques de *Cadavre mon bel amant*, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Instincts primaires ...Combats secondaires* sont des symboles qui représentent l'immobilisme, l'impasse, la misère, le pessimisme. En dehors d'être un symbole, l'espace peut être un adjuvant à la cruauté par sa configuration d'espace fermé.

2-2-3- Espaces fermés, adjuvants à la violence

Au théâtre, l'espace peut prendre plusieurs dispositions. Il peut être fermé ou ouvert. Quelle que soit sa configuration, le lieu scénique est toujours mime de quelque chose. A ce sujet, Anne Ubersfeld précise :

« *Les structures spatiales définissent (...) l'image que font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports.* »⁴¹

Le dramaturge peut donc jouer sur la qualité du lieu dramatique pour suggérer une réalité. Ainsi, un espace fermé renvoie à un lieu de cruauté. *Certifié sincère*, *Pourrissement* et *Instincts primaires...Combats secondaires* dont les actions se déroulent respectivement à « *l'intérieur d'un appartement* », dans « *un grand salon* » et dans « *un camp de réfugiés* » correspondent bien à ce que Michel Prünner appelle le « *théâtre de chambre* » à l'opposé du « *théâtre du monde* » qui se déroule dans un cadre ouvert. Dans ces lieux clos, l'action crée des conditions propices à la tension et à l'affrontement entre les personnages. Que cet enfermement soit volontaire ou imposé, les personnages y développent leur agressivité. Dans *Certifié Sincère*, par exemple, les personnages de Solly, Lola, Amélie, etc. enfermés dans un appartement, souvent à clé ou sous le contrôle d'un vigile, se livrent âprement aux actes de violence aussi bien physique que

⁴⁰ Florent Couao-Zotti, *Instincts primaires...combats secondaires*, p. 119.

⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, pp. 116-117.

morale et finissement par découvrir, un peu à la différence de ceux de Sartre dans *Huis-clos* que « *l'enfer est bien familial.* »⁴² Cadre fermé, l'espace réel de *Pourrissement* est autant un lieu d'étouffement que de séquestration. Dans le salon privé du dictateur déchu en reconquête du pouvoir, le docteur est pris en otage ; il n'est plus libre de ses mouvements sous l'autorité du Boucher, maître des lieux qui le désillusionne en ces termes : « *on ne vous ouvrira la porte que sur mon autorisation* »⁴³. Ce salon se révèle particulièrement cruel du point de vue physique et moral. C'est dans ce palais qu'on retrouve des têtes humaines sans corps. C'est également là, que le Boucher tombe dans l'objection d'offrir sa propre femme à l'appétit sexuel de son hôte dans le but de le corrompre pour obtenir de lui la promesse de travailler désormais à aider l'ancien dictateur à reprendre le pouvoir.

Cadre de sécurité et de secours par essence, le camp des réfugiés, univers physique de l'action dramatique dans *Instincts primaires... Combats secondaires* demeure un lieu d'enfermement et d'isolement qui exile les personnages dans un monde dégénéré, en proie aux traitements les plus inhumains et à la mort. Dans cette installation rudimentaire, destinée à l'hébergement de secours, règne paradoxalement en maître la loi des plus forts qui, devant les regards nécessiteux et malheureux du plus grand nombre, commercialisent les vivres jusqu'à l'épuisement. Plutôt qu'un camp de secours, il s'agit d'un camp d'extermination, d'un camp de mort qui ensevelit les personnages de Géralde, ses frères Chabi et Kaba, de même que Fuella, la femme de ce dernier et Mouléro, l'oncle d'Eléonore. Au total, par sa configuration d'espace fermé et de lieu de cruauté, l'espace théâtral dans *Certifié Sincère, Pourrissement et Instincts primaires... Combats secondaires* est perçu comme un actant, un adjuvant à l'accomplissement des plans lugubres,

⁴² Florent Couao-Zotti, *Certifié Sincère*, p.52.

⁴³ Ousmane Alédji, *Pourrissement*.

cruels et immoraux avec la complicité du temps dramatique dans lequel se réalisent les actions.

2-3- La matérialisation de la violence dans le temps dramatique

La question de l'inscription de l'œuvre théâtrale dans le temps reste fondamentale pour son analyse. Anne Ubersfeld en a fait une des préoccupations majeures dans *Lire le théâtre I* où elle indique qu' « il y a dans le "fait théâtral" deux temporalités distinctes : celle de la représentation et celle de l'action représentée. »⁴⁴ Encore appelé temps de la fiction ou temps dramatique par Patrice Pavis, le temps de l'action peut suggérer entre la lenteur ou la rapidité, une plongée dans le passé, une projection dans le futur ou un ancrage dans le présent, selon l'usage et le traitement qui lui sont faits.

2-3-1- La remémoration du passé pour l'actualisation des atrocités

L'action et surtout le discours des personnages de Florent Couao- Zotti et d'Ousmane Alédji renvoient régulièrement au passé ou s'inscrivent dans « *un déjà fait, déjà vécu* »⁴⁵, selon les termes d'Anne Ubersfeld.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Sèna se rappelle ces longues années de chômage au cours desquelles « *(il) était incapable de calmer les aigreurs de (sa) panse ; incapable de regarder le ciel et lui demander de (le) faire rêver.* »⁴⁶. De même, il se remémore ses « *trente printemps étranglés par trente cris de misères et de promesses violées (...) de rêves coincés dans (sa) tête.* »⁴⁷ Intensément affecté par ce passé fait de misères et de violence, le personnage est hanté par la possible répétition de l'horrible histoire de sa vie passée. Craignant ce rebondissement, Sèna juge illusoire l'attitude consistant, par exemple, à croire que la Conférence Nationale augure de lendemains meilleurs pour le peuple. Ainsi, confie-t-il à la voix de la conscience :

⁴⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, chap. v, p. 151.

⁴⁵ Idem, p. 154.

⁴⁶ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p.8.

⁴⁷ Idem, situation première, séquence II, p.25.

« Tu veux parler sans doute de la Conférence Nationale ? J'ai douté, j'ai hésité au début ... Mais j'ai fini par m'y faire. J'y ai alors risqué de nouveau mon dernier espoir »⁴⁸.

Dans *Cadavre mon bel amant*, la Fille se rappelle encore les horribles scènes du meurtre de ses parents. L'affrontement entre le Prêtre et l'Homme rappelle à la Fille la scène de la mort de son père et la plonge dans un affolement comme si elle vivait un second meurtre de son géniteur :

« Au secours ! Ils sont là ! Au secours ! Assassin ! (...) C'est lui. Assa...ssin ! Ils ont tué mon père de la même façon. Ils l'ont tué en riant, le même rire de fauve. »⁴⁹ Cet affolement du personnage traduit bien une crainte de revivre une seconde fois cette scène exécrable.

Les faits passés que se rappellent les différents personnages sont incontestablement cruels. Leur évocation, par le biais du retour au « déjà fait » et au « déjà vécu » les rend omniprésents et, leur durée indéfinie traduit la récurrence et le retour des déterminations psychiques chez les personnages. Autant ces personnages sont tenus en esclavage par le retour au passé, autant ils le sont par l'urgence de l'action dramatique.

2-3-2- L'enfer par l'urgence de l'action dramatique

L'urgence exige l'exécution d'un travail ou la réalisation d'une tâche sans délai, impérieusement. Chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji, les personnages accomplissent ou font accomplir d'urgence les actes de violence aussi bien physique que morale. Ils semblent animés d'une envie obsessionnelle et endiablée de commettre des actes, les uns plus cruels que les autres.

Dans *Le collectionneur de verges*, Oumarou, jugeant infâmes les relations entre Agbon et Bintou, conçoit un plan d'urgence pour Issa. Il s'agit pour Issa,

⁴⁸ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 25.

⁴⁹ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 25.

déjà fiancé de Bintou, de l'épouser en toute hâte et sans délai, au détriment d'Agbon pour qui elle est déjà enceinte. Ainsi, confie-t-il à son exécutant :

*« L'urgence est d'unir ta destinée à celle de ma sœur. Ce doit être désormais ton unique projet. »*⁵⁰

Pour épouser Bintou, Issa doit affronter l'assaut du temps à défaut de pactiser avec lui. A ce sujet, les propos d'Oumarou sont sans ambages : *« Le temps est notre ennemi. Il faut à défaut d'en faire un allié, se moudre dans ses plis pour avancer et poser les gestes les plus hardis. »*⁵¹

Dans *La disease de mal-espérance* et *Pourrissement*, l'Abbé et le Boucher (personnages respectifs de ces deux œuvres) sont tenus par l'urgence. Pour éviter *« le grand piège qu'elle (Oulima) ourdit pour saper les assises de notre foi »*⁵², l'Abbé Fréjus estime qu'il faut immédiatement arrêter Oulima :

*« Vous devriez l'arrêter, Inspecteur. (...) L'arrêter ou l'empêcher de bordéliser davantage la ville. C'est l'urgence que je vous demande de griffer sur votre calepin »*⁵³.

Du Docteur, le Boucher doit avoir *hic et nunc* l'accord de faire disparaître le rapport dont le contenu, diffusé dans l'opinion publique, compromettrait le dictateur déchu qui, à nouveau, aspire au pouvoir. Personnellement, le Boucher est conscient qu'il ne dispose pas d'assez de temps pour atteindre son but : *« Vous n'avez pas beaucoup de temps, m'a-t-on dit. Rassurez-vous, je ne prendrai qu'une minute. »*⁵⁴

Comme on le constate, Issa, l'Abbé et le Boucher, par l'urgence de l'action dramatique, réalisent ou sont appelés à réaliser au plus pressé leur projet respectif. L'accélération du rythme de temps de l'action dramatique les pousse à

⁵⁰ Florent Couao-Zotti, *Le collectionneur de vierges*, p. 22.

⁵¹ Florent Couao-zotti, *La disease de mal-espérance*, scène I, p. 11.

⁵² Ibidem.

⁵³ Idem, scène IV, p. 34.

⁵⁴ Ousmane Alédji, *Pourrissement*.

enfreindre les règles morales et professionnelles. Quel sens moral transmettra Issa qui doit épouser Bintou qu'il sait bien enceinte d'un autre ? Quelle moralité pour le Boucher qui, à la faveur d'une seule rencontre, veut contraindre à céder par la violence, la corruption ou le sexe ? Il s'agit d'une infraction chez l'Inspecteur qui a à peine commencé de réunir les preuves ou d'établir le flagrant délit a plutôt choisi de répondre à l'appel de l'Abbé qui lui remet une fiole à administrer à Oulima. Si l'urgence est un moyen efficace chez les personnages d'Ousmane Alédji et de Florent Couao-Zotti dans la mise en œuvre de leur plan vicieux, celle-ci semble par contre inopérante pour les faire espérer. Agir au plus pressé semble inefficace pour tenir tête au temps et éviter de le subir. C'est pourquoi, la VOIX DE LA CONSCIENCE qui en connaît le secret interdit d'aller « *plus vite que le cours des choses.* »⁵⁵

En provoquant l'accélération de l'action dramatique, l'urgence marque, comme le précise Anne Ubersfeld « *la propulsion vers l'avenir* »⁵⁶. Elle peut connoter paradoxalement « *l'absence d'avenir, (...) montrant un futur qui ne se réalisera pas, ou la psychologie de l'incertitude.* »⁵⁷

L'urgence de l'action dramatique vient donc renforcer l'idée d'évanouissement des espoirs, d'absence de perspective et du règne de l'aléatoire déjà suggérée par la série de meurtres (dont nous avons parlé précédemment) qui marquent les dénouements de *La disease de mal-espérance*, de *Ce soleil où j'ai toujours soif*, de *Pourrissement* et de *Cadavre mon bel amant*.

L'accélération du rythme du temps de la fiction dramatique est sans nul doute une dimension de l'esthétique de la violence chez Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji.

⁵⁵ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence II, p.27.

⁵⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.162.

⁵⁷ Ibidem.

Au total, dans ce chapitre consacré à la dramatisation de la violence, nous espérons avoir pu montrer que la structure de l'action, de l'espace et du temps théâtraux servent de moyens par lesquels Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji ont su théâtraliser la violence. Ils ont montré, par la structure de l'action que la violence, comme un système planifié, mène irrésistiblement les personnages au chaos. Terrain d'accomplissement d'actes de cruauté, l'espace se veut aussi un moyen d'expression métaphorique des plaies de la société. Enfin, l'urgence accélère le temps de l'action dramatique, favorise l'accomplissement des actes de violence et provoque le désespoir. Chez ces deux créateurs béninois, la violence semble prendre d'assaut toutes les composantes et dimensions de l'art dramatique. Les personnages, le langage verbal et non-verbal ne sont donc pas épargnés.

CHAPITRE III

ACTEURS ET LANGAGES DE LA VIOLENCE

Selon Michel Prüner, l'origine du mot personnage est *persona*, qui signifie en latin « masque ». Etre de fiction, le personnage est une entité significative par ce qu'il est et par ce qu'il dit. Mais il faut reconnaître que les personnages ne disent pas tout. C'est pourquoi nous étudierons les attributs relevant de la violence à travers le décor (langage non-verbal) après avoir montré comment les personnages épousent cette violence par leurs relations et leurs discours.

3-1- Expressions de révolte et relations de discorde chez les personnages

Les formes de révolte dans les œuvres de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji se traduisent essentiellement moins par les actes des personnages que par leurs particularités langagières que Michel Prüner appelle les idiolectes. Si les expressions atypiques des personnages se structurent d'une manière peu habituelle ou brutale de dire l'indicible et de nommer l'innommable, elles ne manquent pas d'informer sur les relations, combien conflictuelles qui les lient.

3-1-1- L'expression de révolte des personnages.

Il est établi que dans les situations de privation de liberté et d'oppression incessantes, « *la dégradation des valeurs et des comportements s'installe, l'homme s'ensauvage progressivement en absence de repères moraux et spirituels. Son langage devient grossier, voire obscène.* »⁵⁸ En perte de repères spirituels, les propos des personnages de l'Abbé dans *La disease de mal-espérance* et du Prêtre dans *Cadavre mon bel amant* qui sont censés assurer les responsabilités religieuses chrétiennes et donc incarnés la décence, ont beaucoup

⁵⁸ Pierre Médéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, p. 268.

pu retenir notre attention. Leur statut religieux que révèle leur nom contraste fort bien avec leurs propos qui renvoient souvent à ce qui touche l'impudicité et la satisfaction des besoins de la chair. Dans cet élan, l'Abbé se proclame un habitué de bons vins lorsque, du ministre de l'intérieur, il dit : « *C'est moi qui lui est inculqué le goût rassurant et méthodique des vins fins, frais et gouleyants.* »⁵⁹

Le Prêtre s'inscrit dans les mêmes attirances que l'Abbé et se montre plus attaché à la vie. Il précise : « *la vie est belle malgré tout.* »⁶⁰ Aussi l'examen des idiolectes du Prêtre et de l'Abbé permet-il de déceler en eux une certaine habitude des plaisirs sexuels. Dans *Cadavre mon bel amour*, le Prêtre viole son serment de chasteté et révèle son vrai talent à l'Homme à qui il dit comment faire l'amour à la Fille :

« *Chuuut ! Ne jouer pas au gamin, mon brave ami. Les petites dames de son genre détestent les préliminaires. Il faut les prendre sans détour. Allez droit au but. Soyez pratique, quoi. Puis, vous n'êtes pas obligé de la regarder dans les yeux, si elle vous inspire de la pitié. Fermez les yeux. Evitez les touches inutiles et prenez-la par le bel endroit.* »⁶¹

Dans *La diseuse de mal-espérance*, les propos de l'Abbé au sujet d'Oulima sont très suggestifs et peuvent même sexuellement exciter le lecteur / spectateur : « *Oui, je... je le confesse : elle est renversante, bouleversante, déculottante. Surtout quand ses yeux ont plongé dans les miens. J'ai senti qu'elle coulait dans mon corps une de ces sensations sauvages, une espèce de cyclone qui vous rompt les reins et vous compte autant de maux que de dégâts dans le pantalon.* »⁶² Les habitudes langagières de ces deux religieux laissent apercevoir le prix qu'ils attachent à la vie et au plaisir charnel. Nous pouvons

⁵⁹ Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal-espérance*, scène IV, p. 34.

⁶⁰ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amour*, p. 18.

⁶¹ Idem, pp. 51-52.

⁶² Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal-espérance*, scène IV, p. 32.

donc affirmer sans détour que Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji font la mise en scène de la violence religieuse qui met à nu l'hypocrisie des Prêtres et leur propension au plaisir sexuel, comportements et actes qui sont contraires à leurs vœux de chasteté comme le reconnaît l'Abbé lui-même : « *C'est contre mon serment.* »⁶³

Sur un autre plan, Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji font sombrer les discours de leurs personnages dans la paillardise qui est, selon Mahougnon Kakpo, une véritable violence « *faite sur la langue au détour d'une expression triviale et vulgaire.* »⁶⁴ Cette suggestion faite à l'Inspecteur par l'Abbé dans *La disease de mal-espérance* est d'ailleurs sans ambages : « *Parlons cru.* »⁶⁵ Et, crûment, Soly dit des baiseurs de sa cousine Amélie qu'ils ont « *le sexe à peine retenu par la pudeur de leur pantalon.* »⁶⁶ Sans pudeur aussi, elle dit à sa jeune sœur Lola : « *tu n'étais pas ...baisable.* »⁶⁷ D'ailleurs, elle trouve l'avoir ainsi dit « *en termes autorisés.* »⁶⁸ De son côté, Lola s'imagine l'impudique préjudice que pourrait leur causer la prostitution de leur cousine tombée au rang de ces femmes « *aux entrechusses offerts à tous les vents.* »⁶⁹

Pour répondre à l'insulte de sa sœur Soly, Lola utilise la dérision qui choque la décence : « *Et toi, tu sais si bien baiser que tu ne trouves jamais quelqu'un pour te mettre sous le pagne. Il fallait que tu te jettes sur les amants des autres à coup d'argent.* »⁷⁰

Dans *Cadavre mon bel amant*, les propos de la Fille, quoiqu'ils cachent une certaine réticence de nommer, n'évoquent pas moins l'obscène : « *il a déchiré le caleçon de ma maman (...) et, ils ont fait ça chacun, pendant longtemps.* » Elle-

⁶³ Idem, scène X, p. 72.

⁶⁴ Mahougnon Kakpo, « Poétique de la violence urbaine dans la fiction narrative de Florent Couao-Zotti : le cas des femmes et des enfants » in *Geste et Voix*, N° 12, Décembre 2011, p. 68.

⁶⁵ Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, scène IV, p. 35.

⁶⁶ Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, scène I, p.7.

⁶⁷ Idem, scène V, p.40.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, scène I, p. 8.

⁷⁰ Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, scène V, p. 41.

même, si petite qu'elle était, n'a pu échapper à la torture sexuelle de ces hommes « *aux entrejambes lourds et poilus* ». Elle raconte la suite de cette scène impudique : « *Ils ont déchiré ma petite robe bleue, ils ont déchiré ma culotte et... ils ont...ils ont fait ça.* »⁷¹

Chez Florent Couao-Zotti, les dérives des personnages tirent au cannibalisme. Le Prêtre dit de l'Homme qu'il est « *un rebelle de plus à se mettre dans l'estomac* »⁷².

De même, la dure scène de l'exécution des parents de la Fille, abattus et enfermés dans un congélateur, celle de l'éparpillement de la chair de la mère de l'Homme « *sur un tas de riz chaud* », enfin celle de la réaction de la Fille qui coupe avec ses dents la langue d'un chef de peloton apparaissent comme des relâchements de comportements qui ne peuvent avoir d'existence que dans le langage de la révolte des personnages à qui « *la haine(a) déformé la langue .* »⁷³

Au total, on observe, chez la plupart des personnages de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji, un goût prononcé de l'obscène, du saugrenu, du monstrueux, voire de l'absurde. Tout cela relève de la mise en scène de la violence et évoque les relations de tension et de discorde que ces personnages entretiennent entre eux.

3-1-2-Tension et discorde entre personnages

Comme un récit, une pièce de théâtre propose une histoire dans laquelle les personnages agissent, interagissent avec d'autres et s'affrontent au sein d'un système de relations où ils sont fréquemment repartis en pôles opposés.

Il s'établit donc clairement que l'action dramatique repose sur un conflit de forces ; l'affrontement, nourri de tension et de discorde étant son moteur.

⁷¹ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p.26.

⁷² Idem, p.19.

⁷³ Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, p.8.

Ces éclaircissements concourent à montrer que pour cerner entièrement le personnage, l'étude de ses discours est insuffisante. Il faut également porter l'intérêt sur ses actions qui déterminent ses relations avec les autres.

Dans les pièces de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji, cette démarche nous permet de construire par exemple de couples de personnages qui entretiennent en leur sein des relations de tension et de discordes permanentes. Nous nous intéresserons essentiellement à deux couples : Boucher vs Docteur et Abbé vs Oulima, respectivement dans *Pourrissement* et *La disease de mal-espérance*.

Dans le premier couple à savoir : Boucher vs Docteur, les personnages tiennent la confrontation qui marque leurs relations d'abord de l'antonymie qui se dégage de leur identité respective. Contrairement à un boucher qui tue, un docteur (vétérinaire) a pour mission d'assurer la protection de la vie des animaux. Boucher vs Docteur, tuer vs sauver la vie, tout le contraste est là. Par ailleurs, les deux personnages s'opposent par leurs projets politiques. Le Boucher œuvre pour la perpétuité d'un système dictatorial qu'il souhaite diriger. Membre d'une commission dont le rapport attend d'être publié, le Docteur travaille à déstabiliser et faire disparaître ce système. Dans ce contexte où chacun devient pour l'autre un obstacle à détruire, les affrontements sont inévitables aux moyens des pratiques déviantes : vices sexuels, tentative de corruption, empoisonnement.

Au sein du deuxième couple, Abbé vs Oulima les personnages s'affrontent autour des principes du christianisme. Par sa profession de chiromancienne, Oulima viole les principes religieux. Au moyen de sa beauté devenue « *appâts* »⁷⁴, elle soumet, à une implacable épreuve, la chasteté de l'ecclésiastique conservée depuis près de dix-huit ans. La réaction de l'Abbé a consisté à mettre en œuvre un plan pour l'élimination d'Oulima. A cette fin, les

⁷⁴ Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, scène IV, p. 33.

voies de mensonge et de tuerie empruntées par l'Abbé s'écartent des prescriptions divines.

Tout compte fait, considérés isolément ou dans le système de relation avec d'autres, les personnages traduisent par leurs comportements, la violence qui est par ailleurs perceptible dans leurs échanges de parole.

3-2- Le faux dialogue, le dialogue parallèle, le monologue : les crises de communication pour des crises de relations

Le discours théâtral se présente généralement sous la forme d'un échange de répliques entre les personnages. Selon Patrice Pavis, « *le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication.* »⁷⁵

De cette observation de Patrice Pavis, on peut déduire que le dialogue théâtral respecte fondamentalement deux principes : la présence de deux personnages aux moins et l'interchangeabilité des deux pôles de communication permettant au locuteur de devenir l'allocutaire et vice-versa. Dans les pièces de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji, ces principes semblent être respectés. Mais au fond, on se rend compte que ces deux dramaturges, pour satisfaire leur choix esthétique, font souvent prendre au dialogue théâtral des formes plus spécifiques ou tout à fait inattendues, aboutissant à ce que Michel Prüner et Anne Ubersfeld appellent le faux dialogue et le dialogue parallèle.

3-2-1- Le faux dialogue ou l'impossible communication dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*

Anne Ubersfeld définit le faux dialogue comme une situation « *où un locuteur tient presque toute la place, son discours étant simplement ponctué des répliques d'un interlocuteur chargé d'assurer la relance.* »⁷⁶

⁷⁵ Patrice Pavis, op. cit., p. 29.

⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 210.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, le dialogue fonctionne comme sur ce procédé de faux dialogue. Sèna, seul personnage physique sur scène est sans véritable interlocuteur. Les propos de *La voix de la conscience*, très courts, visent résolument la relance du long monologue que prononce Sèna. Elle se contente par exemple de demander : « *Que lui as-tu promis ?* », « *Chaque mois ? Et à quel chiffre t'arrêteras-tu, imprudent ?* »⁷⁷. Sombrant dans un long faux dialogue et loin de toutes les sollicitudes, Sèna subit en victime résignée, les affres de la solitude. Sur la scène, il a toujours soif de communiquer, il cherche désespérément à entrer en relation avec d'autres et à être compris d'une société qui ne lui laisse aucun droit de rêver. L'artifice de faux dialogue participe, selon nous, de l'esthétique de la violence et met en relief les crises sociales qu'on dit généralement prendre leur source dans les crises de communication. Le dialogue parallèle et le monologue sont aussi d'autres formes de communication théâtrale qui, se nourrissant des crises socio-politiques, les nourrissent aussi.

3-2-2-Dialogue parallèle et monologue pour la violence extérieure comme intérieure

Par opposition au poème épique, au conte ou au roman qui appartiennent à la catégorie du récit, le langage théâtral est essentiellement discours. Michel Prüner définit ce discours comme : « *un acte de parole d'un locuteur s'adressant directement à un récepteur.* »⁷⁸ Mais, quelques fois, le langage théâtral chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti échappe à cette considération de Michel Prüner. Il prend tantôt l'allure d'un dialogue parallèle avec le refus de communication, tantôt la forme d'un monologue qui constitue « *une scène dans laquelle un personnage parle seul (...) un discours*

⁷⁷ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Situation première, Séquence I, p. 17.

⁷⁸ Michel Prüner, *L'analyse du texte de théâtre*, p. 98.

prononcé par le personnage pour lui-même et que personne n'est supposé entendre »⁷⁹.

Contrairement à la conception du langage théâtral chez Michel Prüner, le dialogue parallèle est, selon Anne Ubersfeld, un langage « *sans échange* »⁸⁰. Dans *Cadavre mon bel amant*, Ousmane Alédji fait vivre ce genre de dialogue au lecteur/spectateur. Par exemple, au début de leur rencontre à la gare, le Prêtre tente vainement d'engager une conversation avec l'Homme qui l'évite par le jeu d'un dialogue de sourds :

« Le Prêtre : Qui êtes- vous ?

L'Homme : Il paraît que la mer est bleue. Chez moi, la mer est verte.

Le Prêtre : Qu'est-ce que vous faites dans la nuit ?

L'Homme : le ciel est capricieux, parfois gris, parfois noir, parfois blanc, parfois bleu.

Le Prêtre : Où allez- vous ?

*L'homme : Les nuages s'en vont et le ciel reste une vague cochonnerie pour mes yeux. »*⁸¹

Cette séquence montre clairement le fonctionnement du faux dialogue. Sans pour autant répondre, l'Homme réplique aux questions du Prêtre qui désire en savoir plus sur lui. Dans cette situation particulière où les voix évoluent parallèlement sans se croiser, aucune possibilité de communication ne peut se réaliser. A cette impossibilité de communication s'ajoute le refus de communiquer. En effet, le « *passer votre chemin. Bonsoir* »⁸² que lance l'Homme vise essentiellement à faire obstacle à tout échange avec le Prêtre.

⁷⁹ Idem, p.105.

⁸⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 210.

⁸¹ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, pp. 9-10.

⁸² Idem, p. 10.

Déjà dans la période médiévale (vers 1470), dans la farce de Maître Pathelin, on assiste à une situation similaire où le langage est utilisé comme un excellent outil de jeux de tromperie. Ici l'avocat Pathelin se trouve joué par le seul effet d'une onomatopée obstinément « bêlée » (il s'agit d'un « Bée ! ») par le berger Thibault l'Agnelet, rendant ainsi le dialogue impossible :

«Pathelin : Il est temps que je m'en aille : paie-moi !

Le Berger : Bée !

Pathelin : Quel « bée » ? Il ne faut plus le dire. Paie-moi bien et doucement !

Berger : Bée !

Pathelin : Quel « bée » ? Parle sagement et me paie ; puis je m'en irai

Le Berger : Bée !

[...] »

Si chez le Berger dans la farce de Maître Pathelin, le refus de communiquer traduit une simple volonté de se jouer de son interlocuteur, chez l'Homme dans *Cadavre mon bel amant*, il semble plus sérieux et ne relève même pas de son bon vouloir. L'action de *Cadavre mon bel amant* dans laquelle évolue l'Homme porte les marques de l'oppression et du totalitarisme. Leurs manifestations dans cette pièce sont essentiellement l'espionnage et la surveillance policière et militaire, les tortures, les exécutions, les disparitions et l'absence de liberté. Dans ce contexte, le dialogue parallèle entretenu par l'Homme traduit sa méfiance à l'égard du Prêtre en qui il voit déjà « *l'espion qui va le perdre* »⁸³.

Tout comme le faux dialogue, le dialogue parallèle projette l'image des sociétés actuelles qui, étant le théâtre de toutes les formes de violence ne

⁸³ Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, p. 267.

favorisent ni la cohabitation des citoyens, ni de vrais et sincères échanges de communication. Dans ce contexte de communication impossible avec l'autre, l'individu est obligé de se transformer en son propre interlocuteur.

Dès lors que les autres possibilités de communication ont échoué, « (le personnage) *aura recours à un procédé propre au théâtre : le monologue* ». ⁸⁴ Généralement perçu comme une situation où un personnage, seul sur scène, se parle, le monologue, dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Pourrissement* comme dans beaucoup d'autres cas, prend la forme d'une conversation du personnage avec son égo, avec sa conscience par le procédé du dédoublement. Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, ce dédoublement, cet éclatement du personnage s'observe chez Sèna qui dialogue avec *La voix de la conscience* qui n'est rien d'autre que la voix de sa propre conscience. Par cet artifice, le dramaturge fait coexister chez Sèna deux traits de caractères distincts, voire opposés. Par le biais de sa propre voix, Sèna, un simple « Technicien de Surface » se présente comme un personnage obsédé par des hallucinations, un personnage qui, sans cesse, « *savoure son rêve* » ⁸⁵ d'être aimé d'Arlette et de la rendre heureuse. Mais la voix de sa propre conscience le désillusionne en ces termes :

« *Dis-le, avoue-le : tu as inscrit dans ton chromosome la souffrance et le goût du martyr. Pour ton âme, tu essuies les gamelles de la terre. Pourquoi Sèna ? Pourquoi ?* » ⁸⁶

La technique du dédoublement utilisée par Florent Couao-Zotti fait donc de Sèna un personnage en conflit avec lui-même, un personnage en qui s'affrontent des contraires : le rêve et la réalité, l'irréel et le réel, le paraître et l'être.

⁸⁴ Michel Prüner, *L'analyse du texte de théâtre*, p. 105.

⁸⁵ Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p. 16.

⁸⁶ Idem, p. 17.

De son côté, Ousmane Alédji met en scène cette scission du personnage à travers le Boucher :

« Le boucher : De qui suis-je donc l'ennemi ? Expliquez-moi docteur. A force de discuter avec vous, vous m'êtes devenu sympathique. Je sens que nous deviendrions de grands amis. Vous venez de le dire, vous n'avez pas d'ennemis. Donc je ne suis pas votre ennemi. Alors de qui suis-je l'ennemi et pourquoi ce soit-disant ennemi vous utilise-t-il pour m'abattre ?

Il entend...

-Etouffer les cris et les misères avec le bout tranchant de vos machines à tuer.

-Des asticots au fond des verres de Whisky pour relever le goût

-Boire

-Boire le souffle de l'autre.

-Boire la vie de l'autre à grandes gorgées

-Goulûment

Le Boucher : Le boucher est tout sauf un saint.

Le Docteur : A qui parlez-vous ?

Le Boucher : Je vous emmerde.»⁸⁷

Par la scission du moi qu'il opère chez le personnage, le monologue apparaît comme un moyen esthétique pour insinuer un manque de paix intérieure. Cela semble d'autant plus vrai que Michel Prüner établit par convention que c'est « à un moment de crise, de trouble, d'incertitude,

⁸⁷ Ousmane Alédji, *Pourrissement*.

d'émotion, souvent dans une situation paroxystique (que) le personnage s'adresse à lui-même.»⁸⁸

On constate donc aisément que le discours théâtral a permis aux deux dramaturges de mettre en scène la violence. Il est alors nécessaire de chercher à comprendre comment le langage non-verbal, notamment le décor peut être utilisé pour le même but.

3-3- La violence par le langage du décor

Parmi les éléments qui font du théâtre une polyphonie informationnelle, figure en bonne place le décor qui n'est rien d'autre que la somme de la décoration et du décor sonore. Tous les constituants du décor à savoir, les accessoires, les costumes, l'éclairage, la musique et les bruits coexistent dans le même spectacle et envoient simultanément, à l'adresse du spectateur des informations d'une même portée sémantique. Il serait donc important d'analyser certains éléments du décor sonore et de la décoration pour savoir comment ils participent à l'esthétique de la violence.

3-3-1-L'exaltation de la violence et de la douleur par les bruits et la musique.

Au théâtre, le décor sonore renferme le bruit et la musique. Le bruit est un mélange de sons non musicaux d'origine humaine ou non. La musique, quant à elle, est une émission de sons intentionnellement combinés entre eux.

Contrairement au bruit qui ne suppose pas toujours une intention de communication de la part de l'émetteur (mais qui a un sens pour le récepteur), la musique est intentionnellement chargée de sens. Elle peut être jouée en fond ou intervenir à des moments précis de l'action dramatique.

Chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti, les bruits sont beaucoup plus signalés par les didascalies : « *Le Boucher hurle* »⁸⁹, « *bruit de foule en fond*

⁸⁸ Michel Prüner, *L'analyse du texte de théâtre*, p. 105.

sonore»⁹⁰, « des rafales de mitraillette », « des coups de pistolets », des «Cris, hurlements de panique ». On perçoit « le vacarme d'une foule se précipiter dehors »⁹¹, un « Lointain coup de feu »⁹², des «Bruits de rafale ». L'analyse de ces différents éléments sonores émis intentionnellement ou involontairement nous laisse découvrir qu'ils revêtent trois fonctions dans l'expression de la violence. D'abord, par les hurlements, ils expriment la douleur ou l'état d'énervement intense des personnages. Ensuite, les hurlements de la Fille et du Boucher indiquent leur dépersonnalisation, voire leur «*ensauvagement*» qui transforme la scène en une fauverie. Enfin, les bruits de rafales et les coups de pistolet sont l'expression de la dictature (par la voie des armes) qui prive les citoyens de la paix.

La musique, quant à elle, fait beaucoup plus appel au langage des armes. Dans *Cadavre mon bel amant*, la didascalie indique que la radiocassette « *grésille une musique martiale* »⁹³. Mais par l'art du flutiste, la musique se présente principalement comme une expression d'exaltation de la douleur qui, à l'Homme, « *ramène le sang de rêves avortés* » et « *décrit la couleur des soirs de crime.* »⁹⁴ Enfin, la musique apparaît comme un moyen par lequel on sonne la fin du monde. L'interprétation de l'Homme au sujet de la mélodie émise par le flûtiste est une excellente illustration de cette perception pessimiste du monde qui ne laisse aucun espoir de survie :

« *L'Homme : Il siffle la misère, l'anéantissement et l'ensevelissement des gens d'ici, il siffle notre KO.* »⁹⁵

Au total, les bruits et la musique qui représentent le décor sonore au théâtre constituent ici des symboles de violence, de douleur et du pessimisme. Ils

⁸⁹ Ousmane Alédji, *Pourrissement*.

⁹⁰ Florent Couaou-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p.18.

⁹¹ Idem, p.43.

⁹² Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p26.

⁹³ Idem, p.46.

⁹⁴ Ibidem, p.18.

⁹⁵ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p.17.

représentent alors l'expression de la violence chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti. La décoration peut être également appréhendée dans le même sens.

3-3-2- L'agressivité et l'adversité par le décor matériel

Chez Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti, la décoration est dominée par le noir et l'obscurité. Des didascalies montrent que tout ou partie des actions se déroule le soir ou la nuit : « *Au bord d'une route. Nuit noire* »⁹⁶, « *Le Prêtre s'éclairant d'une lampe torche* »⁹⁷, « *Une rue de la nuit noire* »⁹⁸. En outre, dans beaucoup de cas, le passage d'une séquence à l'autre ou d'une scène à l'autre est marqué par le noir chez Florent Couao-Zotti. Même la fin de l'action dramatique sombre dans le noir. Cette omniprésence de l'obscurité qui induit l'absence d'éclairage et de visibilité, traduit l'enfermement dans lequel se trouvent les personnages qui ne peuvent que "voir tout en noir". D'ailleurs, en Afrique, la couleur noire est généralement perçue comme symbole de tristesse, de deuil et de pessimisme. Cette omniprésence du noir traduit donc la négation du bonheur chez les personnages, négation induite par l'atmosphère générale de violence dans laquelle ils vivent.

La deuxième catégorie d'éléments du décor suggère l'idée de guerre. Il s'agit d'éléments martiaux : la lanterne, le couteau empoisonné, la bombe à gaz, le revolver, le pistolet, des AKM... Ces différents outils font imaginer que les personnages entretiennent entre eux des relations conflictuelles et que l'action dramatique elle-même, dénote la violence et le meurtre.

En somme, qu'il soit sonore ou matériel, le décor constitue un symbole de violence, de douleur, d'enfermement et de pessimisme. Il participe de ce fait à l'expression théâtrale. En tant qu'expression non-verbale, il est beaucoup sollicité par Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji dans la mise en œuvre de l'esthétique de la violence.

⁹⁶ Florent Couao-Zotti, *Collectionneur de vierges*, p.40.

⁹⁷ Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amour*, p.9.

⁹⁸ Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal-espérance*, scène VII, p.51.

CONCLUSION

Tout le développement de cette étude a consisté à décrire la dramaturgie de la violence et à examiner les techniques de l'esthétique théâtrale par lesquelles Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji la traduisent dans leurs pièces.

La description de la dramaturgie de la violence et l'analyse des techniques théâtrales qui en constituent la base sont faites en deux parties. Dans la première, nous nous sommes attelé (après le point de la recherche sur le sujet et la revue de littérature spécialisée) à délimiter le champ conceptuel, à formuler les objectifs et hypothèses de l'étude, à projeter les résultats envisageables et à choisir les méthodes adéquates à l'étude.

Consacrée au plan détaillé du contenu du mémoire, la seconde partie nous a permis de faire une brève étude des œuvres pour en dégager des observations relatives à la dramaturgie de la violence. Nous avons tout d'abord montré les manifestations de toutes les formes de violence mise en scène par Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji.

Ensuite, nous avons essayé de montrer que la marginalité, la complicité politique et religieuse, de même que l'espionnage sont des méthodes pratiques pour la mise en œuvre de la violence théâtrale.

A l'étape suivante de cette seconde partie, nous nous sommes attelé à montrer comment Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji ont pu traduire dans leurs œuvres la condition humaine marquée par l'emprise généralisée de la violence. Comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre de notre étude, la mise en scène de la violence chez les deux dramaturges s'est servie des marques de la structure de l'action dramatique, de l'espace et du temps scéniques et/ou dramatiques. Toutes ces dimensions de l'analyse dramaturgique ont permis d'appréhender qu'une fois dans un contexte de violence, le monde se trouve comme pris dans un engrenage où aucun rêve n'est possible.

Par ailleurs, dans le dernier chapitre de la seconde partie, nous avons fait remarquer que l'esthétique de la violence a recours au personnage en tant qu'entité isolée ou appartenant à un système pour exprimer la révolte, la tension et l'affrontement. Aussi cette esthétique intègre-t-elle le langage verbal du dialogue et celui non verbal du décor pour exprimer, entre autre, des crises de communication dans un monde embarqué dans le noir, symbole d'enfermement, de tristesse et de pessimisme.

Cette étude qui s'est voulue superficielle, offre d'autres perspectives pour son enrichissement. Avec les mêmes objectifs et hypothèses de la recherche, on peut appliquer la problématique de la présente étude à d'autres jeunes dramaturges béninois des années 90 à 2000 comme Florent Eustache Hessou et Fernand Nouwligbèto. Tout en conservant la même notion de violence, l'on peut également examiner les manifestations non par l'analyse du texte théâtral, mais par l'étude méthodique de la mise en scène de la violence dans les spectacles réellement montés et joués dans notre sous-région au cours des années 2000.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

1. Pièces éditées :

- COUAO-ZOTTI, Florent,
 - *Ce soleil où j'ai toujours soif* ou *la nuit des Anges*, Paris, l'Harmattan, (Théâtre des cinq Continents), 47p.
 - *La diseuse de mal-espérance*, Paris, l'Harmattan, (Coll. Théâtre des cinq Continents), 2001, 87p.
 - *Le collectionneur de vierges*, Bertoua, Ed. Ndzé, 2004, 76p.
 - *Certifié sincère*, Cotonou, 2004, 90p.
 - *Instincts primaires... Combats secondaires*, in Collectifs, Liban, écrits nomades, Tome 2, Carnières – Morlanwelz (Belgique), Lansman (Coll. Ecriture vagabonde 2), 2001, pp.101-137.
 - ALEDJI, Ousmane, *Cadavre, mon bel amant*, Paris, Ed. Edzé, 2003, 57p.

2. Pièce inédite

- ALEDJI, Ousmane, *Pourrissement*, Cotonou, Création en Février 2009 en Allemagne.

I. OUVRAGES, ETUDES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LE THEÂTRE

1. Ouvrages et études

- HOUNZANDJI, D. Romain, *Idéologie et esthétique de la dérive dans le théâtre de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji : étude de la diseuse de mal-espérance, ce soleil où j'ai toujours soif, Cadavre mon bel amant et Pourrissement*, Mémoires de D.E.A., Université d'Abomey-Calavi, 2009-2010, 88p.

- ADJE, Mensah, *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, (LITTERATURE AFRICAINE ET COMPARÉE), Université de Lomé 2012, 335p.
- CHALAYE, Sylvie (Sous la direction de), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Coll. Pluriel n°12), 2004, 189p.
- CHAPERON, Danielle, « *L'œuvre dramatique* », cours mis en ligne sur www.unige.ch, [Consulté le 17 Novembre 2013].
- EVRARD, Franck, *Le théâtre francophone du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1995, 117p.
- GBOUAGBLE, Edwige,
 - « *Identité en crise et représentation de la violence* » in *Notre Librairie*, n°162, Juin-août 2003, pp.97-102.
 - *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, Thèse de Doctorat, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2007, 448 p.
 - HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin (Coll. Cursus), 1988, 187p.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2007, 478p.
- MÈDÉHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection Etudes), 2010, 387 p.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, Armand Colin, 2005, 250p.
- PRÜNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, BELIN, 1996, 239

2. Articles

- KAKPO Mahougnon, Kakpo, « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti », in *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, pp. 29-52.
- 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, pp. 29-52
 - « Multilinguisme et identité culturelle dans le théâtre populaire béninois » in *Francophonie littéraire et identités culturelles* (textes réunis par Adrien Huannou), Paris, l'Harmattan, 2000, pp. 99-111.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Théâtre en ébullition », in *Notre Librairie* (Littérature béninoise), n° 124, octobre-décembre, 1995, pp. 137-142.

III. OUVRAGES, ETUDES ET ARTICLES SUR LA LITTERATURE

- HUANNOU, Adrien, *La littérature béninoise de langue française (des origines à nos jours)*, Paris, Karthala, 1984, 327 p.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Florent Couao-Zotti ou l'envers de la réalité », in *Notre Librairie*, n° 146 (Nouvelle Génération), octobre-décembre 2001, pp.30-32.

IV. OUVRAGE ET ARTICLE DE METHODOLOGIE

- GENETTE, Gérard, *Figure I*, Paris, Seuil (Coll. Points), 1966, 267 p.
- DUCHET, Claude, TOURNIER, Isabelle, « Sociocritique », dans le *Dictionnaire universel des littératures*, publié sous la direction de Béatrice Didier, vol. 3, PUF, 1994.

V. REVUES ET DICTIONNAIRES

1. Revues

- NOTRE LIBRAIRIE, *Créateurs africains à Limoges*, n° hors-série, septembre 1993, 102 p.
- NOTRE LIBRAIRIE, *Théâtres contemporains du Sud, 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, 188 p.
- NOTRE LIBRAIRIE, *Littérature béninoise*, n° 124 octobre-décembre 1995, 205 p.
- NOTRE LIBRAIRIE, *Littérature togolaise*, n°131, juillet-septembre 1997, 208 p.

2. DICTIONNAIRES

- Jean DUBOIS et al. , *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1984, 343p.
- Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.
- *Le Nouveau Petit Robert de la langue Française*, 2008, 2837 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (édition revue et corrigée), Paris, Armand Colin, 2009, 447 p.
- *Le Dictionnaire du littéraire*, (sous la direction de) Paul Aron, Paris, PUF, 2002, 814 p.

TABLES DES MATIERES

TITRES

DEDICACE	i
REMERCIEMENTS	ii
SOMMAIRE	ii
INTRODUCTION.....	2

PREMIERE PARTIE: CADRE THEORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE..... 5

1. Point de la recherche sur le sujet et revue de littérature spécialisée	5
2. Corpus, champ conceptuel, problématique, objectifs et hypothèses ...	13
2.1. Délimitation du corpus.....	13
2-2- Délimitation du champ conceptuel	13
2-3- Problématique de l'étude.....	15
2-4- Les objectifs et hypothèses.....	16
1-Résultats attendus et méthodologie.....	17
3-1 Résultats attendus.....	17
3 -2- Méthodologie de l'étude.....	18

DEUXIEME PARTIE: PLAN DETAILLE DU MEMOIRE..... 22

CHAPITRE I : MANIFESTATIONS DE LA VIOLENCE DANS LES CREATIONS DRAMATIQUES DE FLORENT COUAO-ZOTTI ET D'OUSMANE ALEDJI..... 23

1.1. Les manifestations de la violence	23
--	----

1.1.1.La violence politique	23
1.1.2. La frustration comme violence exercée contre le petit peuple	24
1.1.3.La violence morale et religieuse	25
1.2.Le mode opératoire de la violence	27
1-2-1- La marginalité et le métier de violence	27
1-2-2- L'exaltation de la violence par la complicité entre les acteurs politiques et religieux	27
1-2-3- L'espionnage au service de la violence	28
1-3-La violence, une habitude en partage et ses conséquences.....	29
1-3-1-L'emprise de la violence	29
1-3-2- La violence à la verticale et à l'horizontale	30
1-3-3-Le règne du désespoir et de la fatalité	32
CHAPITRE II: LA DRAMATISATION DE LA VIOLENCE	33
2-1- La structure dramatique, un engrenage de la violence	34
2-1-1- Pièces-paysages ou machines pour une exacerbation de la violence	34
2-1-2- La violence par la gradation et les rebondissements de l'action dramatique.....	35
2-1-3-La violence par les dénouements	36
2-2- La violence par l'espace au théâtre.....	37
2-2-1- La clémence des cadres dramatiques et l'immixtion de la violence	37
2-2-2- Les espaces symboliques	38
2-2-3- Espaces fermés, adjuvants à la violence.	40

2-3- La matérialisation de la violence dans le temps dramatique	42
2-3-1- La remémoration du passé pour l'actualisation des atrocités	42
2-3-2- L'enfer par l'urgence de l'action dramatique	43
CHAPITRE III : ACTEURS ET LANGUAGES DE LA VIOLENCE	47
3-1- Les personnages : expressions de révolte et relation de discorde ...	47
3-1-1- L'expression de révolte des personnages	47
3-1-2- Tension et discorde entre personnages	50
3-2- Le faux dialogue, le dialogue parallèle, le monologue : les crises de communication pour des crises de relations.....	52
3-2-1- Le faux dialogue ou l'impossible communication dans <i>Ce soleil où j'ai toujours soif</i>	52
3-2-2- Dialogue parallèle et monologue pour la violence extérieure comme intérieure	53
3-3- La violence par le langage du décor	58
3-3-1- L'exaltation de la violence et de la douleur par les bruits et la musique.	58
3-3-2- L'agressivité et l'adversité par le décor matériel.....	60
CONCLUSION	61
BIBLIOGRAPHIE	62
TABLES DES MATIERES	67