UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI
*_*_*_*_*_*_*_*_*
FACULTÉ DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES
*_*_*_*_*_*_*_*_*
ÉCOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE « ESPACE, CULTURES ET DÉVELOPPEMENT »
*_*_*_*_*_*_*_*_*
THESE EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE
DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI
*_*_*_*_*_*_*_*_*
SPÉCIALITÉ : LETTRES MODERNES
OPTION : ÉTUDES THÉÂTRALES
*_*_*_*_*_*_*_*_*

LA DRAMATURGIE DE LA DÉVIANCE DANS LE THEÂTRE BÉNINOIS ET TOGOLAIS D'EXPRESSION FRANÇAISE DES ANNÉES 1990 À 2010

JURY

Président : Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Rapporteur : M. Bienvenu KOUDJO (MC), Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Examinateurs :

- **M. Kangni ALEMDJRODO (MC), Université de Lomé (Togo)**
- **Professeur Gabriel BOKO, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)**
- **Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo)**

Présentée et soutenue publiquement
le 12 janvier 2016 par :
HOUNZANDJI Dédjinnaki Romain

Directeur de thèse :
M. Bienvenu KOUDJO
Maître de Conférences

Année académique 2014-2015

LA DRAMATURGIE DE LA DÉVIANCE DANS LE THEÂTRE BÉNINOIS ET TOGOLAIS D'EXPRESSION FRANÇAISE DES ANNÉES 1990 À 2010

DEDICACE

- A notre père, parce qu'il est dur pour mettre en garde contre la déviance et la réprimer ;
- A notre mère, parce qu'elle est douce pour relever de la déviance ;
- A notre père et à notre mère, parce qu'ils nous ont offert une belle fratrie, chemin de rectitude vers l'Essentiel de la vie.

REMERCIEMENTS

- A Dieu, toutes grâces !

Sans oublier personne, nous voudrions exprimer notre gratitude marquée à l'endroit de certains :

- A M. Bienvenu KOUDJO, notre Directeur de recherche. Maître et Chef, il sait pourtant, bien souvent, se mettre au service des plus petits. Sa science n'écrase pas les candidats à la recherche ;

- Au Professeur Pierre MEDEHOUEGNON. Depuis une heureuse sanction d'un jour du mois d'avril 1995, il s'écrit, entre nous, une exceptionnelle « histoire d'amour » sans déviance. Il tient notre main et guide nos pas, sur le chemin escarpé de la quête du savoir, sur les chemins abrupts de la vie ;

- Au Professeur Adrien HUANNOU, il dit peu et fait beaucoup ;

- A tous nos professeurs du Département des Lettres Modernes : dresser une tente en votre présence, pour nous laisser continuellement séduire par votre science ;

- Au Dr. Fernand D. NOUWLIGBETO,… il sait pourquoi ;

- A notre bien Aimée-Roset et à nos trois mousquetaires : Ange-Marie Rhaudys, André-Christian Djonissè et Ansèric-Pierre Sètondji, pour les sacrifices consentis ;

- Au Dr. Pascal O. TOSSOU (MC), le Chef, demeuré l'ami de… taille qui nous a toujours cordialement exhorté à nous maintenir en route ;

- A M. François Constant E. HODONOU, au Dr. Raphaël YEBOU et à la Sr. Anicette QUENUM qui savent nous réorienter sur l'Essentiel, chacun à sa manière ;

- A tous nos gais condisciples du Département des Lettres Modernes.

SOMMAIRE

Dédicace 2

Remerciements 3

Sommaire 4

INTRODUCTION GENERALE 6

PREMIERE PARTIE : DU CONCEPT A LA TYPOLOGIE DE LA DEVIANCE DANS LE THEATRE BENINOIS ET TOGOLAIS 29

Chapitre premier : Variations de contenu d'un concept transdisciplinaire 33

Chapitre deuxième : L'evasion comme type de déviance par le *crescendo* dramatique 63

Chapitre troisième : Les déviances à effet d'innovation par le Conflit dramatique 102

DEUXIEME PARTIE : SIGNES THEATRAUX DE LA DEVIANCE 143

Chapitre quatrième : profils déviants : entre crise morale et crimes de sang 147

Chapitre cinquième : Symboles spatio-temporels de la déviance 194

Chapitre sixième : La monstration de la déviance par les objets et gestes ... 238

TROISIEME PARTIE : ANALYSE CRITIQUE DE LA VISION DU MONDE ET DES ECARTS ESTHETIQUES DANS LA DRAMATURGIE DE LA DEVIANCE 298

Chapitre septième : Dramaturges de la déviance, contempteurs d'anomalies 302

Chapitre huitième : Eloge de la déviance 336

Chapitre neuvième : Ecarts esthétiques dans la dramaturgie de la déviance : aspects et analyse 367

CONCLUSION GENERALE 405

BIBLIOGRAPHIE 416

Index des notions 433

Index des auteurs 435

Table des matières 437

INTRODUCTION GENERALE

L'évolution du théâtre ouest-africain d'expression française est impulsée par différents facteurs. Dans une certaine mesure, on reconnaît que, chaque fois qu'elles se tiennent, les rencontres de réflexion entre praticiens et chercheurs fécondent les pratiques théâtrales en vogue et ouvrent, presque toujours, à l'art dramatique africain, de nouvelles perspectives. A l'appui de ce constat, on peut invoquer, sans qu'il soit l'unique, l'historique colloque tenu à l'Université d'Abidjan sur le théâtre négro-africain. En 1970 en effet, entre des praticiens, scientifiques et universitaires africains et africanistes, il y a eu ce colloque dont l'objet a été d'animer des discussions autour du théâtre africain pour lui proposer les horizons qu'il pourrait – voire devrait – désormais sonder. Les participants ont explicitement invité les praticiens à s'arcbouter désormais sur le patrimoine africain des arts du spectacle et à s'inspirer des rites traditionnels du continent noir pour créer des spectacles où affleure une identité africaine d'une authenticité irréprochable.

Convaincus de la nécessité d'un *« retour sur soi, c'est-à-dire, à une politique de restauration de tout ce qui constitue les racines du Noir et qui pourrait contribuer à la soudure du tissu social »*[1], certains acteurs du monde du théâtre négro-africain de langue française, favorables aux orientations proposées par le colloque, ont multiplié les initiatives de recherche théâtrale authentiquement africaine et de restauration des figures mémorables du passé.

Par contre et concomitamment aux animateurs du théâtre de la Négritude, un autre courant, quoique quantitativement minoritaire, prend ses distances vis-à-vis des recommandations d'Abidjan. La figure de proue de

[1] Edwige Gbouablé, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, Thèse de Doctorat de l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne, février 2007, p. 60.

cette tendance est le Congolais Sony Labou Tansi[2]. Directeur de troupe, metteur en scène et comédien, cet artiste a rayonné par son talent fulgurant, confirmé par plusieurs prix littéraires, et par ses convictions presque toujours inhabituelles, si bien qu'il n'a pas voulu se couler dans la moule des conclusions du Colloque d'Abidjan. Jacques Scherer résume les enjeux du théâtre de Tansi :

> Sony Lab'ou Tansi, (…) représente sans doute l'extrême pointe de la recherche dans le théâtre négro-africain en ce que, dépassant toute vaine poursuite de la couleur locale, il dirige son robuste talent au-delà des voies habituelles de la négritude et s'applique à définir des actions à la fois abstraites et symboliques dont les personnages appartiennent à l'humanité la plus générale.[3]

Sans souci d'une quelconque recherche identitaire, l'artiste congolais, qui se réclame plutôt citoyen du monde, a su, avec son style truculent, manipuler la bizarrerie et l'étrangeté, la violence et la cruauté, caractéristiques non pas de la seule Afrique mais de tout le monde contemporain. Ce faisant, il a fini par

[2] Nous proposons à lire ici une note biographique sur cet artiste. Elle est révélatrice de l'immense patrimoine théâtral qu'il a laissé à la postérité. Cette note biographique est rédigée par Edwige Gbouablé. Nous l'avons consultée le 18 avril 2010. C'est une ressource en ligne que pointe le lien http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3770: « Sony Labou Tansi est né le 5 Juin 1947 à Kimwanza, au Zaïre. Professeur de formation, Sony devient par la suite un grand artiste. Il s'est imposé par la richesse de son écriture, comme le chef de file de la nouvelle génération d'auteurs africains. Ecrivain pluridisciplinaire, Sony s'est pratiquement illustré dans tous les genres : poésie, nouvelle, théâtre et roman. Mais c'est dans ces deux derniers qu'il a fait connaître son talent d'auteur-metteur en scène avec la troupe Rocado Zulu Théâtre. Sony a été un écrivain prolifique et non-conformiste, de par le caractère subversif et novateur de son écriture qui se veut un moyen de libération et donc de promotion de l'art africain, à travers la création de "formes rebelles" rejetant à la face du monde les atrocités qui la gouvernent. (…) Dans le domaine théâtral on peut citer, outre les pièces phares, *Conscience de tracteur* (Présence Africaine, 1979), *Je soussigné cardiaque* et *Parenthèse de sang* (Hatier, 1981), d'autres titres comme *Ma rue mouche* (Equateur n° 11, 1986), *Antoine m'a vendu son destin* (Acoria 199), *Moi veuve de l'empire* (L'Avant-Scène Théâtre n° 815, 1987), *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?* (Lansman, 1989), *Une chouette petite vie bien osée* (Lansman, 1992), *Le coup de vieux* co-écrit avec Caya Makhélé (Présence Africaine, 1988), Une *vie en arbre et chars…Bonds* (Lansman, 1998), *Qu'ils le disent qu'elles le beuglent* (Lansman, 1995), *Le trou* (Lansman, 1998). Toute cette créativité a fait de Sony un écrivain accompli et épanoui parce que libre dans ses pensées et dans son écriture qui ne s'embarrasse d'aucune règle normative. Sony reste, même mort, l'une des voix les plus autorisées du monde littéraire africain. »

[3] Jacques Scherer, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 94.

s'imposer comme un luminaire qui éclaire sans éblouir une nouvelle génération de créateurs africains.

Héritière du pionnier Sony Labou Tansi, une génération de dramaturges francophones inscrit alors ses créations dans une logique de la provocation depuis le début des années 1990[4]. Entre autres, on peut citer Kossi Efoui, Kangni Alem, Camille Amouro, Ousmane Alédji, Florent Couao-Zotti, Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko… Dans une analyse faite par Sylvie Chalaye, on retrouve un répertoire des préoccupations abordées par ces dramaturges : *« Immigration clandestine, violences urbaines, guerres civiles, enfants-soldats, bourreaux génocidaires, double peine, excision, drogue, dilution médiatique, consumérisme… »*[5]

D'un tel dénombrement, dont on peut encore multiplier les termes, il est sans doute possible d'inférer un premier constat : depuis le début des années 1990, plusieurs dramaturges de l'Afrique noire francophone convoquent, dans les textes dramatiques et leurs spectacles, des situations et des personnages *a-normaux* parce qu'ils s'écartent du rationnel, de la morale, de la loi ou des habitudes. Un second constat s'ajoute à celui-là : l'esthétique qui porte ces *anomalies* surprend tout au moins, sinon choque et déroute. Les catégories dramatiques en vogue à cet effet vont, entre autres, des personnages réduits à des loques ou à des lambeaux humains, à un espace scénique dématérialisé et carrément logé dans l'esprit d'un personnage en

[4] Entièrement ou partiellement par leur contenu, des travaux de recherche ont établi des affinités thématiques et esthétiques entre Sony Labou Tansi et plusieurs dramaturges noirs africains francophones des années 90 et suivantes. Nous pensons, à titre indicatif, à Agathe Bel, « Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé », publié dans *Africultures*, en ligne sur :

http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8800, [Consulté le 10/05/2011].

[5] Sylvie Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour », *Notre Librairie (Théâtres contemporains du Sud 1990-2006)*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-48.

passant par la mutilation du dialogue théâtral…[6] Face à ces constats, il est possible, semble-t-il, de dire que, depuis le début des années 1990 en Afrique noire francophone, les textes et spectacles de théâtre sont, pour bien d'entre eux, une illustration multidimensionnelle d'un phénomène artistique qu'on pourrait appeler *la dramaturgie de la déviance*.

1. Etat de la question

Ayant sans doute posé le même constat, d'éminents chercheurs et universitaires se sont appliqués à étudier les curiosités qui sont apparues dans le théâtre négro-africain francophone depuis les années 1990.

Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone[7] fait partie de ces travaux. Cet ouvrage est, pour l'essentiel, un recueil des communications présentées dans le cadre d'un colloque[8]. Dans leur ensemble, ces communications et les autres analyses complémentaires constatent qu'à la suite du précurseur qu'a été Sony Labou Tansi, les dramaturges négro-africains francophones ont ouvert, depuis les années 1990, de nouveaux chantiers sur la scène théâtrale africaine. Placé à la fin de la deuxième partie de l'ouvrage, l'entretien de Sylvie Chalaye avec Jean-Michel Ribes retient particulièrement notre attention. Le metteur en scène et directeur du Théâtre du Rond-Point y définit ce que nous proposons ici d'appeler la dramaturgie de la déviance comme une démarche et une audace de certains créateurs à briser les normes occidentales pour faire exploser sur scène leur créativité. Il précise les deux caractéristiques fondamentales de cette dramaturgie de la « révolte »

[6] Des créations comme *Pourrissement* (Ousmane Alédji), *Ce soleil où j'ai toujours soif* (Florent Couao-Zotti) et *Apprentissage de la mémoire* (Kangni Alem) illustrent l'un et/ou l'autre de ces catégories dramatiques.

[7] Sylvie Chalaye (sous dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires, 2004, 187p.

[8] Il s'agit plus précisément du Colloque international organisé par l'Université de Rennes 2 en Haute Bretagne (France), les 8 et 9 mars 2002.

insolente : il s'agit d'une part de la réinvention des structures dramatiques et, de l'autre, de la conjugaison de la déraison avec la mauvaise foi de certains personnages. Plus théorique que pratique, cet entretien est une espèce de manifeste abrégé qui, pour convaincre aisément, a besoin d'être illustré par l'analyse de pièces choisies dans toutes les générations de dramaturges depuis les années 1990 jusqu'à nos jours.

« Dramaturgies de la culbute et du détour »[9] est le titre d'une autre étude de Sylvie Chalaye dans laquelle elle rend compte de la dynamique des théâtres africains et antillais. Dans cet article, on découvre qu'à partir de 1990, les dramaturges de l'espace africain opèrent le choix radical du « théâtre monstrueux »[10]. Monstrueux par les sujets qu'il aborde à savoir: des identités altérées qui se perdent dans l'innommable. Monstrueux aussi par l'esthétique mise en œuvre et qui introduit le spectateur dans un univers du parfait chaos où l'intrigue se déchire, la communication théâtrale n'existe que de nom... Les catégories dramatiques à travers lesquelles ce théâtre est caractérisé par Sylvie Chalaye sont essentiellement l'intrigue et le dialogue théâtral. L'auteur a dû s'en tenir à ces seules catégories pour des raisons de volume de son étude. Il n'en demeure cependant pas moins vrai que pour prétendre décrire mieux en profondeur l'esthétique déployée par les auteurs en question, on devra prendre en compte d'autres paramètres du langage dramatique comme l'espace et le temps, les personnages, leur identité et les relations qu'ils entretiennent entre eux, etc.

[9] Sylvie Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour, *Notre Librairie (Théâtres contemporains du Sud 1990-2006),* n° 162, juin-août 2006, pp. 47-48.

[10] Sylvie Chalaye, *Op. Cit.* p. 44.

« Identité en crise et représentation de la violence »[11] est le titre d'un autre article qui intéresse ce travail. Edwige Gbouablé présente une étude des différentes formes d'écriture par lesquelles les dramaturgies africaines ont mis en scène la violence qui est par ailleurs analysée sous différents aspects : affrontement des cultures, confrontation entre acteurs coloniaux, violence du désenchantement post-colonial et violence des sociétés contemporaines. La représentation de la violence dans le théâtre prend, selon Edwige Gbouablé, une dernière forme : le rejet de la dictature culturelle occidentale et l'expression des atrocités de ce monde. Moyen d'endoctrinement et obstacle à une véritable symbiose entre dirigeants et populations, la langue du colonisateur est transgressée : des dramaturges comme Sony Labou Tansi se soustraient volontiers aux normes lexicales et sémantiques du langage soutenu. En outre, la cruauté et les atrocités dont les temps modernes sont acteurs et témoins font leur entrée en scène dans ces dramaturgies qui les représentent dans leur dimension universelle, sans clivage racial. Au plan esthétique, les œuvres sont caractérisées par la platitude de l'existence du personnage, la fragmentation de la fable ainsi que par l'espace et le temps traités dans une logique d'anonymat ou de neutralité, puis enfin, par le dialogue désarticulé surtout à travers l'incohérence des répliques.

A notre avis, un nombre suffisant de paramètres d'analyse dramaturgique sont convoqués par l'auteur pour conduire son étude qui reste cependant focalisée sur un seul aspect de la déviance : la violence. Beaucoup d'autres aspects restent en friche, qu'il est nécessaire d'explorer pour tendre

[11] Edwige Gbouablé, « Identité en crise et représentations de la violence », in *Notre Librairie, (Théâtres contemporains du Sud 1990 -2006)*, Juin-août 2003, pp. 97-102. Toute proportion gardée, cet article peut être considéré comme un certain compendium de la thèse qu'Edwige Gbouablé a soutenue plus tard, en 2007 à l'université de Rennes 2 Haute-Bretagne et dont le sujet est précisément formulé comme suit : *« Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)»*

vers une certaine exhaustivité. On peut, entre autres, penser à l'immoralité, à l'horreur, au commerce du sexe, à l'homosexualité… Si les trois travaux qui viennent d'être présentés portent sur le théâtre africain francophone en général, les trois qui suivent cernent de plus près le théâtre béninois et togolais depuis les années 1990. Dans un article intitulé « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo »[12], Ambroise Têko-Agbo présente les deux dramaturges comme des animateurs de première heure d'un renouveau théâtral axé sur la prise en charge des manifestations de la déshumanisation de L'homme et sur l'expérimentation d'une esthétique spécifique. Selon l'auteur de cet article, dans les œuvres des deux pionniers du renouveau théâtral togolais, les déviances vis-à-vis des principes d'humanité prennent leur source dans *« la dictature, la violence, la pourriture morale et sociale, les compromissions. »*[13] L'analyse d'Ambroise Têko-Agbo mentionne que, contrairement à l'esthétique en vogue dans la génération qui les précède, Kossi Efoui et Kangni Alem affichent leur goût prononcé pour un théâtre de l'austérité et de la distanciation favorable à l'activité du spectateur invité à s'investir dans la réflexion pour construire le sens du spectacle et en tirer, par lui-même, les enseignements qui sont susceptibles d'éclairer ses actions dans le réel.

Dans l'article de Mahougnon Kakpo, « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti »[14] se profile également l'analyse des indices de la déviance. Mahougnon Kakpo considère l'œuvre de l'écrivain béninois selon les catégories génériques sous lesquelles

[12] Ambroise, Têko-Agbo, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo », in *Notre Librairie* n°131, juillet-septembre 1997, pp. 141-149.

[13] *Ibid*., p. 142.

[14] 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*, Cotonou, CAAREC Editions (Collection Etudes), 2008, pp. 65-92.

elle se déploie : roman, nouvelle et théâtre. Le théâtre de Florent Couao-Zotti – comme toute son œuvre d'ailleurs – est caractérisé par la dérision, l'insolite et la cruauté. Ces caractéristiques rejoignent certains traits du Nouveau Théâtre français. C'est à la lumière de cette correspondance qu'il a établie que Mahougnon Kakpo constate que les personnages du théâtre de Couao-Zotti, pour être des déshumanisés, d'une part, et, de l'autre, des clowns, des vagabonds et des minables, rappellent respectivement ceux d'Eugène Ionesco dans *La cantatrice chauve* et de Samuel Beckett dans *En attendant Godot*. Les personnages du dramaturge béninois sont des acteurs d'une tragédie moderne. Ils sont en proie à une absence totale de raison de vivre si bien qu'ils sont vidés de toute substance morale et physique.

Intitulé *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*[15], le livre de Pierre Mèdéhouègnon est la dernière étude que nous considérons dans cette série de travaux qui, sans le nommer par le terme de déviance, posent le constat d'un phénomène artistique qui dérange les habitudes dans le paysage théâtral béninois et togolais depuis les années 1990. Cet ouvrage est consacré à l'historique et à l'analyse du théâtre francophone de l'aire géo-culturelle choisie. Les chapitres 7 et 8 du livre de Pierre Mèdéhouègnon retiennent plus particulièrement notre attention. Ils sont respectivement intitulés « Engagement sociopolitique et esthétique multiculturelle dans le théâtre togolais »[16] et « Créations anticonformistes et originalité dans le théâtre béninois »[17]. Dans ces chapitres, l'auteur appuie ses analyses sur des œuvres qui traduisent l'engagement surtout politique de leurs

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

[16] *Ibid.*, p. 111.

[17] *Ibid.*, p. 265.

auteurs : impasse ou échec des dérives dictatoriales et triomphe des partisans de la démocratie. L'esthétique de ces pièces révèle les influences sous lesquelles les auteurs ont créé leurs œuvres. Selon Pierre Mèdéhouègnon, Florent Couao-Zotti, Ousmane Alédji, Kangni Alem, Kossi Efoui ont dû être sensibles aux fantaisies provocatrices soit de Sony Labou Tansi à qui ils ont emprunté leur langage violent, grossier et obscène, soit de Genet et Beckett par les procédés du théâtre dans le théâtre ou de l'incommunicabilité du dialogue théâtral.

Les études de Mahougnon Kakpo, dans une certaine mesure, puis celles d'Ambroise Têko-Agbo et de Pierre Mèdéhouègnon sont une parfaite mise en perspective des anomalies que les pièces d'Ousmane Alédji, de Florent Couao-Zotti, de Kossi Efoui et de Kangni Alem ont voulu exprimer. De plus, en contexte ouest-africain, les procédés d'écriture théâtrale qui ont porté l'expression de ces écarts sont largement en rupture avec les habitudes antérieures. Si ces études affirment, sans doute avec raison, que les déviances contenues dans les œuvres projettent les anomalies courantes dans l'Afrique et le monde contemporains, il n'en demeure pas moins vrai qu'une telle affirmation pourrait gagner en précision si un effort supplémentaire était fourni pour mesurer la part de fidélité et de distorsion par rapport à la réalité et les raisons qui justifieraient les correspondances et les décalages établis. On note, par ailleurs, que dans les trois travaux mentionnés supra, partiellement ou entièrement consacrés au théâtre béninois et togolais, les analyses se limitent aux pionniers du renouveau théâtral des années 1990 au Bénin et au Togo alors qu'en dehors de Kangni Alem, Kossi Efoui, Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti, d'autres créateurs sont venus enrichir le paysage théâtral dans ces deux pays, de 1990 à nos jours.

On constate que le phénomène de la déviance dans les textes et les spectacles dramatiques est analysé, jusque-là, sans qu'il soit nommé comme tel et sans l'ambition d'en proposer un vue relativement complète. Il se trouve, en outre, que les écarts que nous regroupons sous le vocable de « déviance » sont, pour la plupart, évalués sur un arrière-plan plus éthique que sociologique ou psychologique, si bien que leur analyse prend une orientation presque exclusivement pessimiste. Or, il est fort possible que la prise en compte de considérations psychosociologiques dans l'étude de la déviance au théâtre infléchisse la vision uniquement négative qui en est présentée jusqu'à présent. Il n'est sans doute pas erroné d'observer, pour finir, que l'accent n'est pas encore suffisamment mis sur les enjeux qui motivent les dramaturges de la déviance.

2. Problématique

Il apparaît logiquement que l'étude de la déviance pose un problème général lié à une approche fragmentaire du phénomène, qui éluderait sa nature essentiellement psychosociologique et qui évalue à peine les correspondances et les décalages entre le contenu des œuvres et la vision du monde des sociétés d'origine des auteurs. Trois problèmes spécifiques se dégagent de ce problème général. Le premier est l'absence d'une analyse des formes de déviance présentes dans les œuvres en tenant surtout compte de la dimension psychosociologique du phénomène. Le deuxième concerne une insuffisante caractérisation des catégories dramatiques convoquées pour l'écriture théâtrale de la déviance et une faible analyse des incidences de la thématique de la déviance sur la dimension scripturale des œuvres étudiées. En outre, il se pose spécifiquement le problème d'une faible évaluation, sous le prisme des déviances, des rapports entre la vision du monde des sociétés d'origine des auteurs et le contenu des œuvres. Tous ces problèmes portent à se poser une

question cruciale : **comment les types de déviances présentes dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010 sont-ils intégrés à l'écriture théâtrale, et comment la fécondent-ils ?** Plus ou moins explicitement, il se dégage de cette question trois interrogations secondaires, relatives aux formes de déviance, aux moyens et modes de leur expression théâtrale et au sens des œuvres à la lumière de la vision du monde des sociétés béninoise et togolaise, mais plus globalement africaines.

En tant qu'écart, la déviance existe sous plusieurs types qu'on détermine au regard de la légitimité ou non des objectifs fixés et des moyens par lesquels on cherche à les atteindre. Une étude consacrée à la dramaturgie de la déviance ne peut se passer d'établir, à partir des créations étudiées, une sorte de répertoire des types de déviances si bien que la première question qui dérive de la question centrale est la suivante : quels sont, dans les théâtres béninois et togolais écrits des années 1990 à 2010, les types de déviances qui se manifestent ? Par ailleurs, puisque l'étude ne peut se limiter à prouver, par l'action seule, l'existence de la déviance dans le contenu des œuvres, une autre question additionnelle se pose alors : comment des catégories et procédés dramatiques conventionnels ou des transgressions esthétiques sont-ils adroitement exploités pour être, dans la forme, les signes théâtraux de la déviance ? Une autre question secondaire renvoie à l'évaluation des relations entre la fiction et la réalité et est formulée comme suit : en considérant les déviances présentées dans les œuvres, quels rapports existe-t-il entre le contenu des œuvres et la vision du monde des sociétés d'origine des auteurs ?

Le projet d'élucidation de l'ensemble de ce questionnement explique le choix de notre sujet de recherche qui est formulé comme suit : *La dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais d'expression française des années 1990 à 2010.*

3. Justification du sujet

Dans une certaine mesure, il est possible de justifier la délimitation géographique du sujet. On comprend d'emblée que c'est le sens le plus élémentaire du patriotisme qui nous fait nous intéresser au Bénin. Mais, la dramaturgie de la déviance n'est pas un mouvement national spécifique à tel ou tel pays. Les auteurs qu'on peut considérer comme la mettant en œuvre sont du Bénin, du Cameroun, de la Côte-d'Ivoire, du Tchad, du Togo… C'est une tendance, un courant esthétique quasi-continental. Tout en restant dans des proportions qui n'écrasent pas nos moyens intellectuels et matériels, il nous est apparu comme un impératif d'étendre l'étude au-delà des limites géographiques du seul Bénin afin de démontrer, par ailleurs, comme l'invite à le faire Jean-Pierre Guingané, que *« la juxtaposition de descriptions et d'analyses de la vie théâtrale dans chaque pays ne peut, à elle seule rendre compte, valablement, de la vie théâtrale d'une région… »*[18]

Nous avons donc décidé d'ajouter au Bénin, le Togo. D'abord parce que frontaliers, ces deux pays vivent au quotidien la réalité de la libre circulation des personnes et des idées. L'existence de la dramaturgie de la déviance dans l'un des deux pays aurait nécessairement un effet d'entraînement sur l'autre. La deuxième raison qui justifie, à notre sens, le choix du Togo est que, selon la critique, c'est de ce pays qu'est partie, dans l'espace théâtral ouest-africain, ce qu'on peut appeler la dramaturgie de la

[18] Avant-propos de Jean Pierre Guingané dans Pierre Mèdéhouègnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p. 9.

déviance avec la publication, en 1989, de *Carrefour* et de *Chemins de croix*, respectivement par Kossi Efoui et Kangni Alem.[19]

En 1990, on se trouve donc au début d'une nouvelle tendance théâtrale. Les deux décennies sur lesquelles nous avons choisi d'étendre son étude permettraient de donner la preuve que la dramaturgie de la déviance n'est pas un épiphénomène mais un vrai courant théâtral qui prospère à travers le temps. L'effort de recherche qui compte établir les preuves d'une telle réflexion est orienté vers le test de quelques hypothèses.

4. Hypothèses

Pour proposer des éléments de réponses aux interrogations tirées de la question cruciale formulée dans la problématique, nous avons émis trois hypothèses que les différentes recherches et analyses vont permettre de tester aux fins de les confirmer ou de les infirmer.

Avec la première hypothèse formulée en fonction des types de déviance, nous supposons que, sur les plans social, politique et moral, les types de déviance les plus courants dans les fictions dramatiques sont soit motivés par une mauvaise intention de la part du déviant, soit par un objectif noble.

[19] Nous avons pu nous adosser aux voix de Sylvie Chalaye et de Pierre Mèdéhouègnon pour avancer une telle affirmation. Dans un article intitulé « Dramaturgies de la culbute et du détour » publié dans *Notre Librairie* n° 162, Sylvie Chalaye présente le Togolais Kossi Efoui comme le précurseur d'un nouveau théâtre en Afrique, théâtre qui fait de l'impertinence et du « désordre » les normes. Pierre Mèdéhouègon ne contredit pas ce rôle de précurseur assigné au théâtre togolais. Mais au lieu du seul *Carrefour* de Kossi Efoui comme point de départ, il ajoute Kangni Alem avec sa pièce *Chemins de croix*, écrite elle aussi en 1989 et couronnée, un an plus tard, par le Grand Prix Tchicaya U'Tamsi. Dans l'ouvrage de Mèdéhouègnon intitulé *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, on lit plus précisément ce qui suit : *« la manière de poser la problématique de l'engagement politique, l'organisation de l'esthétique éclectique et le discours satirique qui porte la pièce ne manquent pas d'originalité. »* (p. 242). Il nous semble, en outre, possible d'ajouter qu'au vrai, le Bénin n'a pas manqué ce rendez-vous du mouvement précurseur au renouveau théâtral en Afrique francophone. Déjà en 1988 en effet, Camille Amouro a créé *Goli*, « théâtre en trois moments » où surtout par son engagement politique très audacieux et quelques initiatives esthétiques, ce dramaturge et metteur en scène béninois prend clairement ses distances vis-à-vis de ses compatriotes dramaturges de la génération précédente.

La deuxième hypothèse concerne les signes du langage dramatique : le personnage, l'espace-temps et *« les éléments para-verbaux du langage dramatique »*[20] interviennent tous, sans exclusion, dans l'expression de la déviance soit sous leur aspect conventionnel soit en subissant des transgressions.

La troisième hypothèse se rapporte au problème de l'évaluation insuffisante des rapports des déviances, de la fiction à celles de la réalité, et postule que les entorses à la norme exposées dans les fictions dramatiques béninoises et togolaises intègrent mais aussi modifient, à bien des égards, celles de la vie réelle.

5. Objectifs et résultats attendus

Les objectifs du présent travail sont organisés en un objectif général duquel découlent des objectifs spécifiques.

Au niveau général, il vise à analyser les formes de déviance, leurs manifestations dans les catégories dramatiques et leur rapport aux sociétés de référence des auteurs.

Plus spécifiquement, ce travail a pour objectif :

a) d'établir, en tenant compte surtout de sa dimension psychosociologique, une typologie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais d'expression française des années 1990 à 2010 ;

b) d'analyser les catégories dramatiques convoquées dans l'écriture théâtrale de la déviance et les significations dont elles sont investies ;

[20] Nous empruntons cette expression à Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Quadrige, 2007 (2ème édition), p. 45.

c) de repérer les transgressions esthétiques opérées sur certaines catégories dramatiques exploitées pour l'expression de la déviance ;

d) d'évaluer les rapports entre les déviances contenues dans les fictions dramatiques et celles vécues selon la vision du monde correspondante dans le réel social ;

e) de déterminer et d'analyser les enjeux psychosociologiques, politiques et esthétiques de la dramaturgie de la déviance.

Dans la mesure où ces objectifs spécifiques seraient atteints, le présent travail de recherche aboutirait aux résultats suivants :

a) les formes de déviance sont répertoriées et analysées du point de vue psychosociologique à travers le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010 ;

b) les catégories dramatiques entrant dans l'élaboration de l'esthétique théâtrale de la déviance sont décrites et les significations qu'elles véhiculent sont dégagées ;

c) les transgressions majeures dans l'esthétique théâtrale sont déterminées et leur contribution à l'expression de la déviance est établie ;

d) une évaluation des similitudes et des différences entre les déviances de la fiction et celles des sociétés béninoise et togolaise, voire africaines, est établie ;

e) sur les plans psychosociologique, politique et esthétique, les enjeux de la dramaturgie de la déviance sont déterminés et analysés.

6. Méthodes et matériaux de recherche

Pour atteindre les objectifs qui viennent d'être énoncés et obtenir les résultats attendus, il faut tester les hypothèses énoncées ci-dessus. La méthodologie appliquée à cet effet emprunte ses outils à quatre méthodes : l'analyse dramaturgique, la sémiologie théâtrale, la sociocritique et la psychocritique. Afin de tenter de justifier la pertinence des deux premières méthodes dans cette étude, nous pensons qu'il est opportun de risquer un rapide tour d'horizon autour de la notion de dramaturgie.

D'emblée, on peut retenir que c'est une notion caractérisée surtout par une dualité de contenu. Déjà chez les Grecs, la dramaturgie signifie *« composition ou représentation d'une pièce de théâtre »*.[21] Pour ce qu'on sait de la pratique théâtrale grecque, il n'est pas sûr que, dans cette définition, « composition » et « représentation » désignent deux activités indépendantes l'une de l'autre. La seconde se prépare déjà quand on pense et travaille à la composition de la pièce. Ainsi, la dramaturgie dans l'Antiquité fait travailler sur un « texte » en vue de sa représentation. A l'âge classique, la dramaturgie s'est plutôt exclusivement focalisée sur le texte dramatique et donc sur l'œuvre de l'auteur dramatique, sans préjudice de sa réalisation scénique. Au XVIII^{ème} siècle, bien avant la naissance de la mise en scène, les travaux de l'Allemand Gotthold Ephraim Lessing, intitulés *Dramaturgie de Hambourg*[22] ont donné à la dramaturgie une orientation moderne qui reprend et amplifie le

[21] Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, cité par Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 8.

[22] Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, traduction de M. Ed. de Suckau, revue et annoté par M. L. Crouslé, avec une introduction par M. Alfred Mézières, Paris, Didier et C^{ie}, Librairies-Editeurs, 1869, disponible sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57265388, [Consulté le 23/10/2015].

sens grec : *« la modernité de Lessing* (tient) *à ce va-et-vient, ce tressage qu'il opère sans cesse entre texte et représentation. »*[23]. Cette vocation, imprimée à la dramaturge par le critique allemand, marquera la notion et l'activité qu'elle désigne jusqu'à nos jours. C'est ce que fait constater la définition proposée par Patrice Pavis : *« La dramaturgie, dans son sens le plus récent, tend* […] *à dépasser le cadre d'une étude du texte dramatique pour englober texte et réalisation scénique. »*[24] Quoique sommaire, ce parcours rapide des variations permet de dégager une double caractéristique de la notion. La première est que la dramaturgie n'a jamais absolument ni définitivement tourné le dos au texte dramatique. La seconde est que, depuis ses origines grecques, la dramaturgie a souvent pris le sens d'une activité de médiation vers la mise en scène. Au regard de cette double caractéristique et compte tenu de notre corpus exclusivement constitué de textes dramatiques, il nous paraît nécessaire de trouver un consensus méthodologique qui satisfasse aux deux exigences fondamentales de la dramaturgie que sont l'intérêt pour le texte, quand il existe, puis, à travers et par-delà le texte, l'intérêt pour la mise en scène. Il est possible de réaliser ce consensus méthodologique avec l'analyse dramaturgique et la sémiologie théâtrale. Ces deux méthodes peuvent aider à examiner comment se construit, par la fable et l'action, le sens des œuvres dans la perspective d'une expression de la déviance et comment, dans la même perspective, ces œuvres renferment des éléments qui anticipent sur le « devenir scénique » des textes dramatiques.

L'analyse dramaturgique s'attache prioritairement à décrire l'art de la composition dramatique des textes de théâtre. Entre autres théoriciens, Michel Pruner assigne à cette méthode la fonction *« de repérer comment la*

[23] Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?,* Paris, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 16.

[24] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Armand Colin, p. 106.

théâtralité s'insère à l'intérieur de l'œuvre écrite et d'indiquer comment la débusquer. »[25] Dans cette perspective, l'analyse dramaturgique apparaît comme une méthode qui ambitionne d'être complète et équilibrée quant à l'intérêt accordé aux catégories dramatiques. Elle s'intéresse en effet à l'action, à l'espace et au temps dramatiques, au personnage ainsi qu'au discours théâtral. Chacune de ces catégories est scrutée dans le détail de sorte à mettre en évidence sa place et son fonctionnement dans la construction du sens global de l'œuvre dramatique. Sans nous laisser asservir par les principes qui théorisent le fonctionnement traditionnel de ces matériaux composant une œuvre théâtrale, nous posons l'analyse dramaturgique comme méthode centrale de cette étude. Elle présente en effet, pour une grande part, les outils susceptibles de nous aider à analyser comment la déviance, en tant que phénomène psychosociologique informe, par ses manifestations, les catégories dramatiques. Cependant, malgré sa prétention à l'exhaustivité, l'analyse dramaturgique ne s'intéresse pas spécifiquement aux objets théâtraux généralement révélés dans un texte dramatique à travers les didascalies expressives et textuelles[26]. Pour étudier ces éléments importants de la dimension non-verbale du langage dramatique, et mesurer leur contribution à l'élaboration du sens d'une pièce théâtrale, le recours à la sémiologie théâtrale devient nécessaire.

Celle-ci est *« une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public. »*[27] Divers travaux ont progressivement contribué à poser

[25] Michel, Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 6.

[26] Pour la définition de chacune de ces formes de didascalie, voir Michel Pruner, *Op. cit.*, pp. 16-17.

[27] Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 317.

les fondements de cette méthode puis à en affiner les outils et la procédure qui s'appliquent essentiellement aux signes exploités pour l'élaboration du texte dramatique ou spectaculaire. La variante de la sémiologie théâtrale qui nous intéresse ici est empruntée à Louise Vigeant[28] qui s'est, elle-même, inspirée des travaux de Anne Ubersfeld. Appelé formation d'isotopie sémantique, cette variante s'applique à une catégorie spécifique de signes du langage dramatique que sont les objets théâtraux. Ceux-ci renvoient, selon la spécialiste québécoise, aux éléments du décor, aux accessoires et costumes, à l'éclairage et au décor sonore. Au lieu de procéder à une fragmentation en unités minimales de ces signes pour en analyser chaque particule, Vigeant propose qu'ils soient plutôt regroupés en réseaux isotopiques, constitués en fonction de la signification commune par laquelle chaque isotopie prend part à l'élaboration du sens global de l'œuvre. Conduites avec adresse, la constitution d'isotopies de signes théâtraux et leur analyse permettent, comme toute étude sémiologique au théâtre, *« de mieux pénétrer dans la texture de la représentation, de mieux déchiffrer les innombrables correspondances entre tous les composants d'un spectacle, de mieux percevoir et interpréter le message – avoué ou non – des créateurs »*[29]. Il n'y a presque rien à dire quant à l'efficacité de la contribution de cette variante de la sémiologie théâtrale à la mise en relief de la texture d'une œuvre dramatique et des réseaux signifiants qui la traversent. Mais en ce qui concerne le message dont cette texture est chargée, il semble qu'on ne saurait en avoir une intelligence aussi approfondie que possible si on ne s'éclairait de certaines réalités tirées des sociétés d'origine des auteurs et du public varié impliqué dans la réception des œuvres. Ce dialogue entre le message contenu dans les fictions dramatiques et

[28] Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Editeurs, 1989.

[29] Tadeusz Kowzan, *Sémiologie théâtrale*, Paris, Nathan, 1992, p. 182.

le référent social est d'autant plus important que le phénomène de déviance, à l'aune duquel le contenu est analysé dans le cadre du présent travail de recherche, revêt une dimension sociologique. Aussi, pour atteindre, dans l'effort de décryptage du message, une profondeur éclairée par les réalités du contexte de production et de réception des œuvres, peut-on utilement se munir de la sociocritique.

Celle-ci est une méthode des études littéraires qui repose sur le principe selon lequel on ne peut réaliser une interprétation pertinente et suffisante sans instaurer une relation entre l'œuvre elle-même et les caractéristiques du milieu social qui la produit et la reçoit. Avant les nouvelles perspectives que lui ont données, à partir de 1971, les travaux de Claude Duchet, de Pierre Bourdieu et de Pierre V. Zima, la sociocritique avait déjà bénéficié des contributions appréciables de Gyorgy Lukacs et de Lucien Goldmann. De ce dernier, nous tenons la variante de la sociocritique utilisée dans le cadre du présent travail de recherche. Appelée structuralisme génétique, cette variante opère avec deux concepts fondamentaux que sont la structure signifiante et la vision du monde. Le premier concept considère l'œuvre littéraire comme un tout, un ensemble cohérent. Quant à la vision du monde, elle est définie comme un *« ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent une classe) et les oppose aux autres groupes. »*[30] La vision du monde renvoie donc aux valeurs et aux intérêts communs qui structurent un groupe social. Il s'agit d'une conscience collective, non pas empirique, mais idéale. Opérant avec ces deux concepts, le structuralisme génétique considère qu'une œuvre littéraire ou artistique majeure exprime nécessairement une vision du monde et se veut, en tant que

[30] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1959, p. 26.

telle, un dépassement du réel et l'expression d'une tension de la conscience collective vers un idéal. Nous estimons, en ce qui nous concerne, qu'en plus et peut-être même avant d'exprimer un idéal qui oriente la tension de la conscience de groupe, l'œuvre prend aussi en charge la conscience collective empirique, c'est-à-dire, les valeurs et intérêts déjà réellement vécus et partagés au sein d'un même groupe. Cette nuance apparaît d'autant plus importante que la déviance, qui fait l'objet de la présente étude, se détermine compte tenu des valeurs aussi bien vécues que postulées au sein du corps social. Nous appliquerons donc le structuralisme génétique de Goldmann avec cette nuance complémentaire que nous apportons à la notion de vision du monde. Cette nuance n'épuise pas toutes les questions qu'on peut se poser à propos de cette variante goldmannienne de la sociocritique. Par exemple, on peut se demander si les éléments d'ordre structural qui traduisent la vision du monde d'un groupe donné sont tous consciemment choisis et disposés par l'auteur dans son œuvre. N'y en a-t-il pas qui, échappés de la volonté consciente du créateur, surgissent dans la structure de l'œuvre ? Dans la mesure où il en existe, la psychocritique aiderait à les analyser avec une certaine efficacité.

Charles Mauron la définit comme une méthode qui réunit des indices textuels à partir de la superposition des œuvres d'un même auteur pour s'en servir comme voie royale d'accès à la personnalité inconsciente de celui-ci. Quatre opérations composent cette méthode. Appelée superposition des textes, la première permet de mettre en place des réseaux de structures ou des groupements d'images – les métaphores obsédantes – qui traversent les textes superposés. On détermine, en deuxième opération, la mesure dans laquelle les structures et regroupements, constitués à l'étape précédente, se répètent avec ou sans nuance. Ensuite, on procède à l'interprétation du mythe personnel en

dégageant les traits de la personnalité de l'auteur exprimée involontairement à travers les structures et images entièrement ou partiellement réitérés à travers ses œuvres. Le contrôle biographique intervient en dernière opération pour mesurer les résultats obtenus à la lumière de la vie de l'auteur. S'il est vrai qu'en principe, la psychocritique s'adapte à une étude individualisée des auteurs, cela n'exclut pas la possibilité d'appliquer la méthode à un corpus d'auteurs différents. Mauron l'a expérimenté lui-même et fait remarquer les ajustements qui s'imposent :

> L'application de la méthode, non plus à un auteur, mais à un genre, – *nous ajoutons à un corpus d'œuvres* – entraînera des changements. Les aspects linguistiques des textes seront brouillés. Les figures ou situations mythiques deviendront, sinon archétypiques […] du moins communes à de vastes groupes humains ; enfin la réalité collective remplacera l'individuelle.[31]

La présente tiendra compte de ces modifications relatives à l'application de la psychocritique à un corpus élargi d'auteurs. Il reste cependant que, malgré toutes les précautions, la psychocritique ne peut prétendre offrir une lecture incontestable des textes d'autant plus que le domaine qu'elle tente d'explorer à travers les œuvres, l'inconscient est l'une des instances de la personnalité que même le psychanalyse aborde avec force circonspection.

L'analyse dramaturgique, la psychocritique ainsi que les variantes de la sémiologie théâtrale et de la sociocritique sont les méthodes qui offrent les différents outils d'analyse utilisés dans ce travail. Les matériaux auxquels s'appliquent ces méthodes sont un corpus de huit (8) auteurs béninois et togolais dont quatre de la première génération de ceux que nous appelons les dramaturges de la déviance et quatre de la seconde génération. Ousmane Alédji, Florent Couao-Zotti, Kossi Efoui et Kangni Alem constituent la

[31] Charles, Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 142.

première génération, puisque leurs œuvres que nous étudions dans le cadre de ce travail ont été créées et/ou publiées entre 1989 et 2000. Dans le corpus mis en place ici, Dansi F. Nouwligbèto, Daté A. Barnabé-Akayi, Gustave Akakpo et Rodrigue Norman font partie de la seconde génération, leurs pièces qui nous intéressent étant parues entre 2000 et 2010. Ce corpus que nous venons de décrire sommairement constitue l'objet d'étude pour cette thèse dont le sujet, rappelons-nous, est intitulé : *La dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais d'expression française des années 1990 à 2010.*

7. Plan de l'étude

Trois axes organisent le développement de ce sujet. Le premier s'intitule précisément : « Du concept à la typologie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais ». Nous procèderons à la définition du concept de la déviance et opèrerons des choix en perspective des dimensions sémantiques que nous comptons appliquer au concept dans le cadre de ce travail. Ensuite, nous étudierons les deux types de déviance pertinents dans le corpus : l'évasion et l'innovation. Ils seront analysés sous le prisme respectif du *crescendo* et du conflit dramatiques. La deuxième partie porte le titre : « Signes théâtraux de la déviance ». Personnages, espaces dramatiques actuel et mental, temps et objets théâtraux seront décrits et analysés dans le but de montrer leur place et leur importance dans l'écriture théâtrale de la déviance. Consacrée à une « analyse critique de la vision du monde et des écarts esthétiques dans la dramaturgie de la déviance », la troisième partie mettra en relief et critiquera la vision du monde qui se dégage de certains éléments structuraux et les implications esthétiques de la thématique de la déviance dans les œuvres.

PREMIERE PARTIE

DU CONCEPT A LA TYPOLOGIE DE LA DEVIANCE DANS LE THEATRE BENINOIS ET TOGOLAIS

INTRODUCTION PARTIELLE

Le concept et le phénomène de la déviance ont un contenu pluriel en raison de la pluralité des disciplines qui s'y intéressent.

Le premier chapitre de cette partie de la thèse fait le tour de certaines approches de la déviance en sociologie, en psychologie sociale et en psychanalyse. Il sera également examiné, dans des travaux plus ou moins récents, l'exploitation qui est faite de ce concept dans les études consacrées aux arts, en général, et à la littérature, en particulier. Ces approches de la notion de déviance et de son exploitation dans les études artistiques et littéraires aideront à orienter l'étude de la dramaturgie de la déviance.

Dès lors, les deux autres chapitres de cette première partie dresseront, sans prétention d'exhaustivité, un tableau des formes de déviance pertinentes dans les œuvres du corpus.

La déviance survient au cas où l'un au moins des termes du rapport *objectif / moyen* est illégitime. La notion d'objectif est donc une donnée centrale dans le repérage de toute forme de déviance. Par ailleurs, *l'objectif* est tout autant indissociable d'un élément omniprésent et prépondérant en dramaturgie : le conflit.

Plaçant le conflit au cœur des analyses de cette première partie dont la finalité est de repérer et d'étudier les formes de déviance, nous y consacrons les deux chapitres qui suivent celui dédié à la clarification conceptuelle.

Intitulé « L'évasion comme type de déviance par le *crescendo* dramatique », le deuxième chapitre vise à montrer que, par une série d'épisodes intégrés dans la fable selon une logique de graduation, Ousmane Alédji, Florent Couao-Zotti, Daté Barnabé-Akayi, Dansi F. Nouwligbèto, Rodrigue Norman et Kangni Alem mettent en place un mécanisme imparable

où la plupart des personnages se retrouvent pris en otages par la déviance. C'est dans cette perspective que sont analysées six pièces béninoises : *Certifié sincère, La diseuse de mal espérance, Ce soleil où j'ai toujours soif, Zongo Giwa de la forêt déviergée, Quand Dieu a faim* et *Cadavre mon bel amant.* Ce corpus est complété par trois pièces du répertoire togolais : *Chemins de croix, Nuit de cristal et Trans'ahéliennes.* Dans l'analyse de ces pièces, l'accent est mis sur les trois paramètres où naît le conflit dramatique : l'objectif, l'obstacle et le moyen ; nous nous sommes efforcé de montrer qu'une fois engagés dans la poursuite d'objectifs illégitimes, certains personnages, confrontés à des obstacles toujours plus difficiles à surmonter, s'obstinent à se servir de moyens chaque fois plus inacceptables les uns que les autres pour atteindre des objectifs dont la recherche de l'accomplissement les conduisent progressivement vers le degré supérieur du mal. On est alors introduit au cœur même de l'évasion, première forme de déviance que nous étudions avant de passer à une autre forme : l'innovation.

Le troisième chapitre est consacré aux conflits dramatiques de l'innovation. Dans ce chapitre, il s'agit de montrer comment, en s'engageant dans des voies tortueuses et peu vertueuses comme le renoncement, le reniement, la compromission, la mutilation de certaines normes axiologiques, les protagonistes de certains conflits dramatiques poursuivent, cependant, des objectifs nobles. Nous recensons et examinons les indices de l'innovation à travers les conflits qui stimulent l'action dramatique dans huit des pièces : *Chemins de croix, Ce soleil où j'ai toujours soif, Quand Dieu a faim, La mère trop tôt, Catharsis, Pourrissement, La malaventure, Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*

Dans l'objectif de dresser un répertoire des types et figures déviantes, cette première partie, s'appuyant sur le conflit dramatique, explore, plus ou

moins nettement, deux formes de déviance à la lumière des données issues de la clarification du contenu de ce concept transversal.

CHAPITRE PREMIER

VARIATIONS DE CONTENU D'UN CONCEPT TRANSDISCIPLINAIRE

La déviance reste un concept au contenu, non pas flou, mais instable en raison des variations du phénomène qu'elle désigne. Une étude dramaturgique qui prétend exploiter ce concept relevant d'abord de la sociologie et, dans une mesure non moins importante, de la psychologie sociale ainsi que de la psychanalyse, ne peut se réaliser sans quelques préalables.

Il s'agit tout d'abord d'établir un synopsis des contenus sémantiques que différentes théories donnent au concept et d'opérer, face à cette diversité, des choix motivés pour la présente étude. Ensuite, éclairé par la tradition scientifique des études de la déviance dans les domaines artistiques et littéraires, nous indiquerons les directions que prendra l'analyse de l'esthétique dans le présent travail consacré à la dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais.

1.1. Définir la déviance : précis des approches

Avec pour finalité de situer soit sur les causes soit sur le processus de la déviance, plusieurs théories se déploient pour définir le phénomène. Chacune d'elles présente ses forces et ses limites. Peut-on alors prétendre proposer une étude suffisante de ce phénomène en préférant une théorie à l'exclusion des autres ? Répondre à cette question impose, au préalable, de prendre connaissance, ne serait-ce que sommairement, des contenus des différentes théories en présence.

1.1.1. Les théories causales de la biologie et du déterminisme

L'évocation de la biologie au sujet de la déviance signale que certaines approches théoriques se sont efforcées de faire un lien entre la constitution physiologique et génétique de l'individu et les actes déviants qu'il en vient à poser. Ces approches remontent au XVIII^{ème} siècle et ont prévalu jusqu'au début du XX^{ème} siècle, soutenues, en France par exemple, par Charles Richet[32] et Alexis Carel[33], physiologistes de renom, tous deux prix Nobel. A partir de 1920, les théories biologistes connaissent une sorte d'assoupissement, alors que naît, aux Etats-Unis, la sociologie de la déviance. Celle-ci n'a pas empêché la thèse biologiste d'être à nouveau en vogue, à partir des années 1960, soutenue cette fois-ci par les promesses de la génétique née au début du siècle. Dans tous les cas, le principe qui gouverne les théories biologistes est celui de l'anomalie physiologique ou génétique. Selon cette perspective, un individu naît donc avec la déviance soit en raison d'une mauvaise constitution de son organisme soit parce que la transgression est inscrite dans son programme génétique. En apparence tout au moins, ces théories reposent sur une base solide dans la mesure où elles reçoivent le sceau scientifique de la biologie à travers ses branches que sont la physiologie et la génétique. Mais l'inconsistance des résultats auxquels conduisent ces approches laisse à penser qu'il s'agit de pistes peu fécondes dans la mesure où

[32] Charles Richet est un docteur ès sciences. De la chaire de physiologie de la Faculté de Médecine de Paris dont il est devenu le titulaire en 1887, il s'est surtout investi à étudier l'anaphylaxie qu'on définit comme la réaction allergique violente d'un sujet à l'introduction, dans son organisme, de certaines substances. Ses travaux dans ce domaine, condensés dans son ouvrage intitulé *L'anaphylaxie* (1911), lui valurent le prix Nobel de médecine en 1913.

[33] Alexis Carrel est un chirurgien et physiologiste français qui a consacré l'essentiel de ses recherches à la culture d'organes et des tissus. Dans cet axe de recherche, il mit au point une technique de suture des vaisseaux sanguins qui lui a valu, en 1912, le prix Nobel de médecine. Par ailleurs grand théoricien et promoteur de l'eugénisme, il publia, en 1935, *L'homme , cet inconnu* dans lequel il présente une analyse critique des erreurs et des dangers qui menacent la société.

des auteurs d'un même type d'acte déviant, comme la consommation de la drogue par exemple, présentent, pour certains, des anomalies naturelles pendant que d'autres sont plutôt d'une constitution biologique bien normal. Il s'impose alors de relativiser les approches naturalistes d'autant plus qu'elles

> n'ont jamais réussi à démontrer ni qu'une part significative de la population criminelle ou alcoolique présentait des anomalies génétiques, ni même que, chez les individus qui en présentaient, ces anomalies étaient nécessairement la cause du comportement incriminé.[34]

De bon droit, on peut donc se tourner vers d'autres approches.

Il y en a d'autres, en effet, qui s'appuient sur le déterminisme qui est défini comme le

> caractère d'un ordre de faits dans lequel chaque élément dépend de certains autres d'une façon telle qu'il peut être prévu, produit ou empêché à coup sûr suivant que l'on connaît, que l'on produit ou que l'on empêche ceux-ci.[35]

On en déduit, entre autres, qu'un phénomène, naturel, social… survient inéluctablement dès que certaines conditions, qui en sont les causes, sont réunies. Compte tenu de cette définition, les approches fondées sur le déterminisme postulent que la déviance résulte du concours de certaines réalités socio-culturelles. Deux tendances se démarquent au sein de ces approches : culturaliste et inégalitariste. La première a prévalu entre 1920 et 1930. A partir de l'existence de sous-cultures dans une même société et du phénomène de la migration, les chercheurs qui se sont investis dans la théorie culturaliste avancent que tout individu, confronté à une sous-culture ou à une culture différente de celle d'origine, subit un décalage qui le fait basculer dans la déviance. Quant à la branche inégalitariste, elle fait comprendre que la déviance s'origine dans les inégalités sociales qui empêchent certains

[34] Laurent Mucchielli, « La déviance : normes, transgression et stigmatisation », *Sciences Humaines*, 1999, n° 99, p. 22.

[35] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1960, p. 222.

individus de réaliser leurs justes aspirations à la réussite sociale et à l'épanouissement. Les frustrations qui en découlent provoquent des actes et comportements déviants dont Robert King Merton, figure de proue des théoriciens de la tendance inégalitariste, établit la typologie. Il part du principe que la déviance survient quand les objectifs poursuivis par les individus ou groupes d'individus et les moyens dont ils disposent pour les atteindre ne sont pas tous deux légitimes à la fois. Au sujet du rapport entre objectifs et moyens, Christian Dubois[36] résume Merton dans un tableau dont l'extrait ci-dessous présente les quatre types de déviance que distingue le sociologue américain.

Tableau n°1 : Types de déviance selon Robert King Merton

Types de déviance	Moyens	Objectifs
Innovation	**–**	**+**
Ritualisme	**+**	**–**
Evasion	**–**	**–**
Rébellion	**+ –**	**+ –**

Source : « Culture, socialisation, déviance » de Christian Dubois.

Dans ce tableau, le caractère légitime d'un objectif ou du moyen par lequel on tente de l'atteindre est marqué par le signe **« + »** et le signe **« – »** renvoie au caractère non-légitime. Le tableau permet de comprendre que, pour surmonter ou contourner les inégalités sociales, certains individus se fixent des objectifs et choisissent des moyens qui, réunis, sont totalement ou partiellement négatifs. Selon les approches inégalitaristes, ce choix fait d'eux des déviants.

[36] Christian Dubois, « Culture, socialisation, déviance », www3.ac-clermont.fr/pedago/ses/cours capes/coursculture socialisation deviance.htm., [Consulté le 06/03/2012].

Regroupées sous la désignation de théories de la biologie et du déterminisme, les approches qui viennent d'être présentées sont certes d'origines différentes, biologique ou socioculturelle, mais elles s'inscrivent dans une même démarche causale[37]. Elles considèrent en effet qu'il faut chercher les raisons des manquements aux normes dans la personnalité de l'individu, sa constitution biologique, ou dans des paramètres socioculturels de son milieu de vie. Sans que les théories causales manquent ni d'utilité ni de pertinence pour l'appréhension du phénomène de la déviance, il se dégage d'elles une position idéologique implicite qui en constitue, à notre avis, la faiblesse : la démarche causale dégage entièrement la responsabilité du sujet déviant. Celui-ci ne s'investit dans la déviance que parce la nature ou la société l'y ont prédisposé, voire contraint. Une telle position suscite deux questions majeures : l'acte déviant ne relève-t-il pas, au moins dans certains cas, d'un choix conscient de son auteur ? Un sujet, même tombé dans la déviance par accident, n'en arrive-t-il pas parfois à revendiquer et à assumer désormais sa nouvelle situation ? Répondre à ces questions demande qu'on s'inscrive dans une démarche de compréhension du processus de déviance.

1.1.2. Les théories compréhensives de la rationalité de l'acteur

A finalité explicative, les théories dites rationnelles ou stratégiques se nourrissent de l'idée de la rationalité de l'acteur. Pour faire comprendre cette idée, Laurent Mucchielli explique que les déviants

[37] Dans son ouvrage intitulé *Sociologie de la déviance*, Paris Armand Colin (Collection U), 1995, Albert Ogien regroupe les théories sur la déviance en deux catégories : les théories causales d'une part et de l'autre, les théories compréhensives ou explicatives. Cette catégorisation oriente et justifie, nous l'espérons, l'effort fourni ici en vue de l'élaboration d'un précis des théories définitoires de la déviance.

> ne sont pas des automates inconscients, qu'ils agissent généralement avec des motifs précis […]. Le délinquant fait des choix sur tous les plans de sa vie, anticipe des effets probables de ses actes et de ses paroles, apprend des techniques, etc.[38]

Cette précision signifie que c'est en pleine conscience et en toute connaissance de cause que l'acteur agit et s'adapte à son statut de déviant. Prenant ce principe pour fondement, les approches rationnelles et stratégiques ont prospéré à partir des années 1950, surtout avec les travaux d'Edwin Lemert et Howard S. Becker.

Le premier distingue deux degrés d'entorse aux normes : la déviance primaire et celle secondaire. La forme primaire ne considère que l'acte de transgression de la norme par l'individu, sans préjudice des actions et réactions subséquentes. La forme qualifiée de secondaire est de l'ordre d'un cheminement qui intègre non seulement l'acte déviant, mais également les actions d'étiquetage du fautif et ses réactions pour endosser et assumer la stigmatisation dont il fait l'objet de la part du corps social. On en conclut que la déviance secondaire rime avec les idées de processus et de stratégie qu'à la suite de Edwin Lemert, Howard Becker reprend et renforce à travers la notion de la « carrière déviante ».

Cette notion est appliquée aux individus qui *« suivent* (un parcours) *débouchant sur une déviance de plus en plus affirmée et qui finissent par adopter une identité et un genre de vie radicalement déviants. »*[39] Dans ce qui apparaît de toute évidence comme un processus, on distingue quatre étapes : la transgression, la stigmatisation, l'enlisement et l'entrée dans un groupe déviant.

[38] Laurent Mucchielli, *op. cit.*, p. 24.

[39] Howard S. Becker, *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985, pp. 47-48.

Commettre un acte anormal est l'étape inaugurale de la carrière déviante. Dans la présentation de cette étape, Howard Becker expose les éléments sur lesquels se fondent les individus pour se trouver des motivations qui les décident à poser leur premier acte déviant : il s'agit des techniques de neutralisation[40] par lesquelles la déviance fait entrer dans le champ de la psychologie sociale. Victimes des contrastes voire des contradictions qui jalonnent parfois l'organisation de la vie sociale, certains individus estiment que, pour s'en mettre à l'abri, il leur faut poser un acte déviant. Dans d'autres cas, la première transgression se « justifie » par le fait que, pour son auteur, l'acte posé, quoiqu'étant désaxé par rapport aux normes en vigueur, ne crée cependant de désagrément à personne. Une autre technique de neutralisation relève de ce qu'on pourrait appeler la légitime défense. Dans ce cas, le déviant est convaincu que son comportement lui permet de rendre, en préjudice compensatoire, un dommage qu'il a antérieurement subi. En outre, puisque ceux qui créent et/ou veillent au respect des normes ne sont pas toujours irréprochables, leur inconduite devient pour les « aspirants » à la déviance une raison suffisante pour franchir le cap. Enfin, ce peut être par priorité accordée au respect de telles normes, plus profitables au sujet déviant, qu'il choisit de transgresser une autre catégorie de normes dont il ne voit pas en quoi le respect peut lui être immédiatement bénéfique.

Comme on s'en rend compte, dans la psychologie de l'individu placé devant le tribunal de sa conscience, elle-même nourrie par les normes intériorisées, il s'opère un arbitrage où intervient un facteur qui l'autorise à marquer, par une transgression, son entrée dans la carrière déviante dont la

[40] Selon Howard Becker, même les délinquants éprouvent une forte tendance à se conformer aux normes. On appelle techniques de neutralisation les « justifications » par lesquelles le déviant réussit à « neutraliser », à se dérober à sa tendance au respect de la loi pour s'autoriser à s'investir dans la déviance.

deuxième étape est la stigmatisation. Celle-ci émane généralement d'une instance extérieure au transgresseur et consiste en une qualification de la transgression comme telle, suivie de l'étiquetage du sujet publiquement désigné comme auteur d'un acte déviant. Dès lors, ce dernier subit, parfois jusqu'à l'excès, toutes sortes d'ostracismes qui le portent à l'enlisement qui est l'avant-dernière étape de la carrière déviante. Puisque la communauté dans laquelle il vit ne le croit plus capable d'une vie normale, le déviant en arrive bien souvent, en évitant telle déviance pour laquelle il est stigmatisé, à verser dans telle autre. Les nouvelles entorses à la norme dans lesquelles il s'illustre résultent moins d'une fantaisie malveillante que de la réaction de son entourage à la transgression inaugurale dont l'ultime aboutissement peut être une entrée dans un groupe organisé. Cette étape est celle de la radicalisation irréversible, peut-on dire, du choix du mode de vie déviant. En effet, l'entrée dans un groupe organisé lui fait bénéficier des efforts de rationalisation de la position du groupe et de la réduction au minimum des ennuis auxquels il ferait face s'il agissait seul.

En définitive, avec la notion de carrière déviante en particulier et, en général avec les théories de la rationalité de l'acteur, on comprend que la déviance est un phénomène socio-psychologique qui se déploie, tel un processus, en phases progressives et généralement bien raisonnées. La précision avec laquelle ces théories permettent de comprendre le processus de la déviance est sans conteste. Elles manquent toutefois de proposer, comme le font les théories causales, les facteurs qui sont à l'origine de la naissance, chez l'acteur, d'une tendance contraire à celle du respect des normes et qui l'oblige à recourir aux techniques de neutralisation dont la mise en œuvre marque son entrée dans la carrière déviante. On peut alors légitimement se demander quelle est, parmi les deux catégories de théories, compréhensives et

causales, celle qui peut permettre au chercheur d'avoir une meilleure emprise sur l'étude du phénomène de la déviance.

1.1.3. Pour une complémentarité des approches sociologiques

A propos des différentes théories que nous avons sommairement présentées dans les lignes antérieures, Laurent Mucchielli formule une observation : *« Contrairement à ce que les querelles d'écoles ou de chapelles laissent souvent penser, ces théories ne sont […] pas nécessairement incompatibles entre elles. »*[41] Une telle position paraît d'autant plus justifiée qu'il nous est apparu qu'au vrai, aucune théorie n'est exempte d'insuffisance ni n'embrasse, dans sa totalité, le phénomène de la déviance. A l'évidence, il devient plus judicieux de tendre plutôt vers un usage complémentaire des différentes approches. Cette complémentarité peut être inductrice d'au moins deux bénéfices. A notre sens, cette démarche est favorable à une prise en compte équilibrée aussi bien des causes de la déviance que du processus par lequel elle se déploie ; on peut ainsi prétendre à une vue globalisante et non partielle voire parcellaire du phénomène. En outre, une combinaison des théories causales et compréhensives pour étudier la déviance permettra une mise en relation de la responsabilité de l'acteur avec celle du corps social auquel il appartient, de sorte qu'aucune des entités ne serait plus considérée comme victime absolue de l'autre.

Motivé par ces avantages, nous avons choisi d'associer l'approche inégalitariste de Merton à la notion de « carrière déviante » de Howard pour analyser comment la déviance se manifeste et imprègne la fable et l'action dans les créations théâtrales étudiées ici. L'approche inégalitariste, faut-il le

[41] Laurent Mucchielli, « La déviance : normes, transgression et stigmatisation », *Sciences Humaines*, 1999, n° 99, p. 25.

rappeler, repose sur le principe que, face aux frustrations dues aux inégalités sociales et aux paradoxes induits par l'organisation de la société, l'individu, en quête d'épanouissement, enfreint aux normes. Parmi les théories causales, on peut conférer une certaine prééminence à cette approche car, même dans le cas où la biographie du déviant permet de comprendre sa situation, il est fort probable de découvrir dans *« l'enchaînement des interactions et des événements qui l'ont marqué et l'ont prédisposé à telle ou telle transgression »*[42], une part de responsabilité de la communauté familiale ou sociale. Dans tous les cas, l'individu étant le produit d'une société, il n'est pas possible que celle-ci en arrive à dégager absolument sa responsabilité de la transgression dont on accuse un de ses membres. Ceci justifie, nous l'espérons, notre inclinaison pour la théorie inégalitariste et plus particulièrement pour deux des formes de déviance qu'elle présente : l'évasion et l'innovation. Si la première confirme les préjugés sur le déviant, souvent considéré comme auteur d'actes qui provoquent *«la mise en péril de la vie commune »*[43], la seconde révèle qu'en examinant l'objectif que le délinquant poursuit, on peut s'apercevoir que l'entorse aux normes est parfois de l'ordre des *« écarts qui peuvent susciter […] l'innovation créatrice »*[44]. A ces deux formes, qui situent l'étude du côté des théories causales, sera appliquée la notion de carrière déviante qui relève des approches rationnelles. Sans doute, cette conjugaison mettra-t-elle mieux au jour les actions et réactions de toutes les parties prenantes du phénomène de la déviance. Howard S. Becker insiste d'ailleurs sur la nécessité de prendre en compte

[42] *Ibid*.

[43] Jean Starobinski, « Allocution d'ouverture de la XXXI^{ème} session des Rencontres Internationales de Genève », *Normes et déviances*, Tome XXXI, Rencontres Internationales de Genève, 1987, p. 9

[44] *Ibid*.

aussi bien les déviants que ceux qui créent et/ou veillent aux normes. A cet effet, il écrit :

> Les uns, en poursuivant la satisfaction de leurs propres intérêts, élaborent et font appliquer les normes sous le coup desquelles tombent les autres qui, en poursuivant la satisfaction de leurs propres intérêts, ont commis des actes que l'on qualifie de déviants.[45]

L'option d'une approche concertée, que justifie cette position du sociologue américain, règle l'essentiel des problèmes méthodologiques qui peuvent se poser dans l'approche sociologique de la déviance. Il reste cependant à examiner la dimension anthropologique du phénomène sous le prisme de la psychologie sociale et de la psychanalyse.

1.1.4. La déviance comme un art de vivre en psychologie sociale et en psychanalyse.

Evoquée dans les lignes antérieures comme une technique par laquelle le déviant trouve une raison suffisante pour « neutraliser », c'est-à-dire se dérober à la tendance, présente chez tout individu, de respecter les règles établies, la technique de neutralisation fait entrevoir, sans l'approfondir, la dimension psychique de la notion de déviance. Celle-ci est surtout synonyme d'un art de vivre quand on considère les mécanismes psychiques qui lui donnent naissance ou les effets qu'elle peut avoir sur le psychisme individuel ou collectif. En psychologie sociale, lorsqu'on se situe du point de vue de la normalité descriptive[46], la déviance est assez souvent investie d'une connotation positive :

[45] Howard, S. Becker, *Op. Cit.*, p. 187.

[46] Dans le domaine des normes, on distingue celles qui prescrivent de celles qui décrivent. Les règles et lois qui relèvent de la normalité descriptive sont formulées à partir de l'observation et de l'étude des faits et phénomènes habituels ou fréquents. La normalité descriptive indique donc ce qui est à l'opposé de la normalité prescriptive qui indique ce qui doit être.

> La déviance par rapport à une norme descriptive est assurément un moyen de marquer son originalité, son unicité, de se démarquer des autres. […] Or, l'originalité est dans la plupart des cas une caractéristique valorisée […]. De façon paradoxale, adopter des comportements déviants peut alors conduire à une valorisation de l'individu. De fait, dans ce contexte, les comportements déviants sont le plus souvent des comportements qui ne sont pas évalués négativement, et la déviance est alors considérée comme créativité.[47]

On comprend tout d'abord que le désir de se signaler positivement comme un type ou une catégorie unique et à part peut amener un individu ou un groupe d'individus à prendre le parti de la déviance. L'essentiel se joue donc dans la tête du déviant qui éprouve un besoin de marquer sa différence d'avec les autres, différence qui le met en valeur par rapport à l'habitude et qui, en général, suscite dans la mentalité collective une certaine admiration : en tant que déviant, il passe dans ce cas pour un héros. On retient en somme que, lorsqu'en psychologie sociale un individu pose un acte ou adopte un comportement qui est différent de ce que son groupe d'appartenance a l'habitude de faire, il devient un déviant, mais un déviant qui est perçu, dans la plupart des cas, comme une exception positive.

En dehors de la psychologie sociale, des données qui procèdent de la psychanalyse aident aussi à élaborer une certaine approche de la déviance. D'ailleurs, *« la psychanalyse* (ne) *doit-elle* (pas) *devenir une espèce de science de base de la sociologie »*[48] et donc aussi un des fondements de l'étude d'un phénomène d'essence surtout sociologique ? Il s'agit, pour mieux approcher la déviance qui nous intéresse plus précisément ici, de sonder, ne serait-ce que rapidement, les relations entre les trois instances de la

[47] Nadine Chaurand et Markus Brauer, « La déviance » in *Revue électronique de Psychologie Sociale,* 2008, n°3, p. 16, en ligne sur http://RePS.psychologie-sociale.org [consulté le 06/08/2015].

[48] Heinz Hartmann, « Le Moi autonome » in Lebovici, *et alii, Le ca, le Moi, le Surmoi : la personnalité et ses instances*, Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 219.

personnalité : le Ça, le Surmoi et le Moi. Le Ça est le siège de la vie pulsionnelle qui cherche, à chaque instant, à se manifester sans délai et sans compromis ni détour. Le Surmoi, quant à lui, est l'instance de l'appareil psychique qui exerce le rôle de censeur ; il cherche à faire respecter les règles, même les plus sévères, généralement intériorisées par le biais de la tradition. Serviteur de ces deux maîtres auxquels s'ajoute le monde extérieur ou la réalité, le Moi doit tenir, entre tous les trois, le difficile rôle d'un équilibriste. Selon Freud,

> est considéré comme correct tout comportement du Moi qui satisfait à la fois les exigences du Ça, du Surmoi et de la réalité, ce qui se produit quand le Moi réussit à concilier ces diverses exigences.[49]

Pour tout dire, le Moi normal apparaît comme un misérable esclave voué aux soins de trois maîtres capricieux qu'il doit constamment s'employer à satisfaire simultanément. Pour le Moi donc, vivre dans la norme est profondément pénible, il n'y a d'espace de liberté pour lui que dans la mesure où, parfois, il s'inscrit dans la voie de la désobéissance à la réalité extérieure ou à l'une ou l'autre des autres instances de l'appareil psychique. Cette sorte de désobéissance

> devient alors le suprême accomplissement du Moi ; l'esprit de décision qui permet de choisir quand il convient de dominer les passions et de s'incliner devant la réalité, ou bien quand il convient de prendre le parti des passions et de se dresser contre le monde extérieur, cet esprit de décision – nous pouvons dire de déviance – est tout l'art de vivre.[50]

Toutes proportions gardées, et s'inscrivant dans la logique de Freud, on peut dire que le vrai accomplissement, l'épanouissement véritable du Moi se réalise dans la déviance puisque, *« souvent, le mal ne consiste nullement en ce*

[49] Sigmund Freud, « Grandeur et servitude du Moi » in Lebovici *et alii, Le Ça, le Moi, le Surmoi : la personnalité et ses instances,* Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 140.

[50] *Ibid.,* p. 137.

qui est nuisible et dangereux pour le Moi, mais au contraire en ce qui lui est souhaitable et lui procure un plaisir.»[51] Il se dessine ainsi qu'en psychanalyse, le Moi n'est à plaindre que lorsqu'il s'emploie à se conformer aux normes de fonctionnement de l'appareil psychique dont il est l'une des instances. Quand il s'investit dans la déviance, il manifeste alors sa véritable liberté. La responsabilité de l'expression régulière et bouleversante de cette liberté, de cet accomplissement du Moi, incombe d'ailleurs à la civilisation :

> Il n'est pas facile de concevoir comment on peut s'y prendre pour refuser satisfaction à un instinct. Cela ne va nullement sans danger ; si on ne compense pas ce refus d'une manière économique, il faut s'attendre à de graves désordres.[52]

De toute évidence, les déviances prennent leur source dans les frustrations que la civilisation impose au Moi sans lui proposer aucune voie de compensation.

En fonction de ces quelques données d'ordre psychanalytique, on convient sans doute que, toutes les fois qu'il y a transgression, c'est l'occasion trouvée par le Moi pour exprimer sa liberté face aux frustrations non compensées que la civilisation lui impose. Il est entendu que les données de la civilisation n'étant pas uniformes d'une société à une autre, les motifs de frustration du Moi et les formes d'expression de son affranchissement sont variables. *« Ainsi, la déviance est quelque chose de relatif, ce qui est évalué comme déviant dans un groupe peut être tout à fait normal et valorisé dans un autre. »*[53] Ceci introduit au cœur d'un autre débat concernant le phénomène étudié.

---

[51] Sigmund Freud (1929), *Malaise dans la civilisation,* (trad. Française, 1934), p. 47, en ligne sur http:www.ifac.univ-nantes.fr [Consulté le 30/07/2015].

[52] Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 28.

[53] Nadine Chaurand et Markus Brauer, « Editorial » in *Revue électronique de Psychologie Sociale,* 2008, n°3, p. 7, en ligne sur http://RePS.psychologie-sociale.org [consulté le 06/08/2015]

1.2. Entre universalité et relativité : paradoxe de contenu sémantique d'un concept

Tout le monde s'accorde sur l'existence du phénomène de la déviance. Mais sur les actes et comportements qui le constituent, des paramètres régionaux, temporels et autres imposent bien souvent de relativiser le contenu du concept. Devant ce paradoxe, il faut bien que le chercheur sache se situer.

1.2.1 Dimensions universelles de la déviance

Les chercheurs qui s'intéressent au phénomène de la déviance avancent généralement deux raisons qui fondent son universalité.

Tout d'abord, constatent-ils, dans tous les groupes plus ou moins formellement établis sur des normes, quelles que soient leur taille et leur configuration, on parle de déviance d'autant plus qu'à un moment ou à un autre de la vie au sein de la communauté, il survient toujours des actes soit passagers soit durables qui transgressent les normes admises ; ces actes sont dénoncés voire réprimés par certains qui sont ou se sentent investis du rôle de garants du respect strict des normes. Il n'y a donc pas de période de l'histoire de l'humanité, d'une région du monde, ou d'un groupe culturel ou d'une communauté religieuse, qui soit absolument à l'abri d'actes déviants repérés, stigmatisés et traités comme tels. Aussi, la déviance est-elle de tous les temps, de toutes les régions et religions ; ceci fonde son universalité que certains qualifient de formelle. Par ailleurs, il existe une dimension de l'universalité de la déviance que l'on détermine en considérant que certaines normes sont reconnues et acceptées de tous les hommes de tous les temps et de toutes les cultures.

Au sujet de ces normes et à juste titre, semble-t-il, certains se demandent si les diversités et différences qui enrichissent et divisent à la fois

l'humanité peuvent autoriser à penser qu'il existe des normes acceptées de tout le monde, toujours et partout. Leur incertitude se trouve renforcée par l'extrême réserve d'éminents chercheurs comme Howard S. Becker qui, au sujet de l'existence de règles universellement consensuelles, *« doute qu'il y ait de nombreux domaines où un tel consensus existe »*.[54] Le ton est, de toute évidence, dubitatif dans ce propos. Cependant, contre cette hésitation, certains chercheurs ont réussi à énumérer quelques actes ou comportements que, depuis toujours, tous les peuples de la terre considèrent comme des entorses à des normes. Les travaux de ces sociologues leur ont permis de constater que tout le monde s'accorde sur le caractère quasi-inaliénable du bien et de la femme d'autrui, ainsi que sur le caractère sacré de la vie d'un membre du groupe social ou culturel auquel on appartient soi-même. S'y ajoute qu'on doit éviter de prendre pour objet de désir sexuel une personne de sa filiation ou de sa fratrie. Au regard de ces normes, Cliffort W.[55], Cohen A.[56], et Cusson M.[57] ont constitué un ensemble de quatre conduites dont l'universalité du caractère déviant est incontestable : l'inceste entre père et fille, mère et fils ou frère et sœur, l'enlèvement et le viol d'une femme mariée, le meurtre volontaire d'un membre du groupe d'appartenance du meurtrier et le vol.

Cette liste appelle, à notre sens, deux observations. La première est que le nombre de comportements dont le caractère déviant fait l'unanimité est très réduit face aux nombreuses déviances désignées et stigmatisées par les sociétés humaines. En outre, sauf le vol, la dénomination de chacune des trois autres conduites déviantes est une formule qui intègre une précision

[54] Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 32.

[55] W. Cliffort, « Culture and crime », *Annales internationales de Criminologie, vol.* 16, no 1-2, 1977, pp. 87-108.

[56] Albert Cohen, *La deviance*, Gembloux, Duculot, 1971, 239p.

[57] Maurice Cusson, *Le contrôle social du crime*, Paris, PUF, 1983, 342p.

restrictive. Par exemple, au viol désigné comme déviance, on ajoute la précision « d'une femme mariée », ce qui suppose que, si la victime du viol est une jeune fille ou une femme célibataire, on pourrait bien être plus tolérant voire permissif à l'égard du violeur. En réalité donc, les mentions qui précisent la mesure dans laquelle ces déviances sont tenues pour universelles signalent bien, nous semble-t-il, qu'il est plutôt difficile, sauf précision stricte, de s'entendre, à l'échelle de tous les hommes, sur ce qui relève de la déviance. Bien plus souvent en effet, elle demeure une notion largement relative.

1.2.2. Variables relatifs du concept de la déviance

La relativité de la notion de déviance puise son origine dans le fait que les normes, à l'aune desquelles certains actes sont jugés transgressifs, varient à travers leur contenu ou leur application, selon le contexte et les acteurs en présence. Le temps et l'espace géoculturel sont les éléments par lesquels on décrit en général le contexte de réalisation ou de jugement d'un acte déviant. Ils s'ajoutent au statut des acteurs (auteur et victime d'un acte) pour constituer les trois paramètres à partir desquels on peut prouver le caractère mouvant du concept de la déviance.

Une conduite ou un acte, dont le contenu n'a connu aucune variation peut pourtant passer pour normal à une époque et anormal à une autre. Cela signifie, en d'autres termes, que ce sont les données normatives en vigueur à l'époque où l'acte est commis qui peuvent le faire passer dans la catégorie de la déviance : ce qui, hier, était normal peut relever de la déviance aujourd'hui ou vice-versa. On sait par exemple qu'il y a quelques décennies, l'homosexualité était considérée presque systématiquement par tout le monde comme un symptôme de déséquilibre psycho-affectif et/ou une source d'infamie. Ce regard, il est vrai, n'a pas encore totalement disparu. Mais

aujourd'hui, le sujet est sorti de la catégorie des tabous et l'homosexualité passe peu à peu dans la normalité, au moins à travers les législations de certains pays. D'ailleurs justement, en dehors de la différence d'époque, celle de pays ou de région peut rendre compte de la relativité du concept de déviance.

Il arrive bien souvent qu'à une même époque, un acte ou comportement soit admis pour conforme aux normes dans tel pays ou région mais que, dans un autre, parfois même voisin, le même acte ou comportement passe pour déstabilisateur de l'ordre social établi par les normes. En fonction de l'espace géographique ou plus justement géoculturel, des variations assez sérieuses peuvent naître dans la définition de ce qui peut apparaître ou non comme une déviance. Une preuve en est que si, dans certains pays, arabes surtout, la femme ne peut se montrer hors de son domicile sans se couvrir de pied en cap, dans d'autres, une tenue exhibitionniste de ses rondeurs ou de sa taille fine n'est réprouvée de personne ou presque. Il suffira donc que la femme passe les frontières de tel ou tel pays pour devoir réviser son style vestimentaire au risque d'être stigmatisée comme contestatrice des normes et violemment rappelée à l'ordre dans certains cas.

Les chercheurs en sociologie de la déviance évoquent enfin le statut des acteurs comme un paramètre qui oblige à relativiser le contenu du concept. En effet, *« la tendance à traiter un acte comme déviant dépend aussi des catégories respectives de celui qui le commet et de celui qui s'estime lésé par cet acte »*.[58] Dans cette logique et au Bénin par exemple, un enseignant du secondaire qui entretient des liaisons amoureuses avec une de ses apprenantes sera d'abord accusé de transgression des normes par la communauté scolaire, sans préjudice de sa bonne foi éventuelle. C'est qu'en réalité, on le juge

[58] Howard, S. Becker, *op. cit.*, p. 36.

moins sur l'acte que par rapport à son statut d'éducateur et d'adulte qui a dû abuser de son autorité. La stigmatisation de sa liaison amoureuse sera d'autant plus sévère que sa « victime » n'aurait pas encore atteint la majorité puisqu'il s'agirait alors d'un détournement de mineur. Or, il suffit que l'amoureux de l'apprenante soit un jeune garçon de son âge pour que la liaison amoureuse fasse l'objet, au surplus, d'une réprimande verbale sévère et de mise en garde de la part des adultes, sans que les deux jeunes soient étiquetés et traités en déviants.

« Finalement, peut-on conclure, *la déviance d'un acte sera relative au contexte normatif dans lequel il est posé. »*[59] Trois paramètres, le temps, l'espace et le statut des acteurs, affectent ce contexte normatif et impriment au concept et au phénomène de la déviance un caractère tout à fait relatif. Cette relativité, ajoutée à ce qui confère au phénomène un caractère universel, soulève pour la recherche quelques problèmes dont on doit nécessairement tenir compte.

1.2.3. Se situer entre universalité et relativité

On le sait, la déviance est universelle d'abord parce que les sociétés humaines de partout et de tous les temps enregistrent des actes de transgressions des normes ; ensuite parce qu'il existe quelques actes qu'à l'échelle de l'humanité, on admet, depuis toujours, comme attentatoires à l'équilibre des groupes humains et à l'harmonie en leur sein. Estimés à quatre seulement au total, ces actes sont visiblement en nombre trop réduit pour que le chercheur s'en tienne exclusivement à eux sans être amené à ignorer, indûment pensons-nous, de nombreux autres actes ou comportements déviants même s'ils ne sont pas universellement admis comme tels. Pour sélectionner

[59] Maurice Cusson, « Déviance » in *Traité de sociologie,* (ouvrage collectif sous la direction de Raymond Boudon), Paris, PUF, 1992, p. 390.

et analyser ces derniers, le chercheur peut avoir tendance à le faire à travers son prisme personnel, à la lumière de sa culture, de ses valeurs et normes propres. Or, il est évident qu'une telle démarche serait rédhibitoire à la validité des conclusions auxquelles elle aboutirait. Une question fort légitime se pose alors : ne pouvant se contenter des quatre actes admis universellement comme déviants et guetté par le piège de la subjectivité, dans quelle position ou de quel point de vue doit se situer le chercheur pour proposer du phénomène une étude, la plus objective et la plus large possible ?

Pour qui prétend étudier un phénomène social en relation avec les normes, prendre en compte sa relativité est un impératif ainsi que le fait observer Maurice Cusson :

> Le relativisme - c'est-à-dire la position d'après laquelle normes et valeurs sont variables et dépendent de chaque société - est une attitude nécessaire au sociologue qui veut comprendre un groupe qui n'est pas le sien. Il fait partie de son bagage méthodologique.[60]

Appliquée à la déviance, cette directive méthodologique implique que pour juger un comportement ou un acte transgressif, le chercheur doit l'évaluer, non pas à partir de son point de vue, mais plutôt compte tenu des normes et valeurs de la société productrice des auteurs et des actes déviants. Plus concrètement, *« nous devons prendre le point de vue d'au moins un des groupes impliqués, soit de ceux qui sont considérés comme déviants, soit de ceux qui étiquettent les autres comme tels. »*[61] C'est donc à une sorte de focalisation à travers la vision des acteurs que le chercheur est invité. Il appréciera les comportements déviants tantôt à travers le regard des auteurs de ces actes, tantôt du point de vue de ceux qui sont investis ou s'investissent de la mission d'apprécier, de rappeler à l'ordre puis de réprimer au besoin. A

[60] *Ibid.*, p. 398.

[61] Howard, S. Becker, *op. cit.*, p. 195.

ce double point de vue alternatif susceptible d'assurer la validité des analyses et conclusions relatives à l'étude de la déviance, il nous semble qu'on peut ajouter le regard du chercheur considéré comme *« le point de vue d'un observateur extérieur »*.[62] Ceci n'interviendrait cependant que quand il s'agirait des quatre types de déviance admis comme universels : c'est que, dans ce cas, le chercheur est considéré comme membre à part entière de la société des hommes de partout et de toujours, et dans cette méga-société, il prend place dans le rang de ceux qui étiquettent ou jugent.

Cette posture méthodologique tridimensionnelle oriente notre effort d'étude de certaines formes de déviance – évasion et innovation – à travers fables et intrigues. Les univers dramatiques fictionnels des œuvres étudiées sont considérés comme les sociétés auxquelles s'intéresse notre effort de recherche. Pour les actes de déviance universelle commis par certains personnages, notre regard d'observateur extérieur permet de les relever et de les analyser. Quant aux autres, dont le caractère transgressif est relatif, ils sont analysés à la lumière des normes et valeurs professées ou suggérées par les personnages même des univers dramatiques fictionnels. Nous repérons et étudions un déviant et son acte en tenant compte soit du jugement des autres personnages de son univers d'action, soit à partir de l'appréciation que le personnage déviant fait et exprime à son propre sujet.

Au moins en ce qui concerne la dimension thématique de la déviance, cette démarche s'inscrit dans la même dynamique que les études d'œuvres artistiques et littéraires qui se sont intéressées au phénomène de la déviance.

[62] *Ibid*., p. 194.

1.3. La déviance dans les études artistiques et littéraires

Sur les arts plastiques et la littérature, il existe des études plus ou moins récentes à partir desquelles on peut inférer les orientations et enjeux possibles d'un travail de recherche qui s'intéresse à la dramaturgie de la déviance.

1.3.1. La déviance dans les arts plastiques

S'il paraît assez différent du champ de la littérature dramatique où se situe la présente étude, l'art plastique partage cependant avec l'art littéraire au moins une caractéristique. Tous deux proposent des images à regarder même si, dans le cas des œuvres littéraires, c'est aux yeux de l'esprit que différents procédés qui confinent à l'hypotypose offrent des images à regarder.[63] Aussi, en établissant la preuve de l'expression de la déviance dans les pièces de peinture, admettrait-on la probabilité d'en trouver dans les œuvres littéraires. En outre, l'art plastique n'est pas vraiment étranger au théâtre défini, entre autres, comme le lieu d'articulation de deux types de texte : le texte dramatique et le texte spectaculaire. L'un des paramètres de celui-ci est le décor dont la conception fait parfois intervenir l'artiste plasticien. Ne serait-ce que dans une certaine mesure, on peut donc accepter que des études relatives à l'art plastique soient mises en relation avec les études théâtrales. Ces liens fondent, nous l'espérons, notre détour vers les arts plastiques pour y voir comment la déviance y est étudiée.

Dans ce domaine, datant des années 80, des travaux des milieux savants ont été consacrés aux manifestations de la déviance dans les œuvres d'art, plus précisément dans des pièces d'art plastique. Dans une communication

[63] A propos de l'hypotypose, « chacun se rappelle les définitions les plus canoniques de cette figure : on souligne la plupart du temps qu'il s'agit d'un discours pittoresque supprimant comme l'écran du langage entre l'objet décrit et son expression verbale. » (Georges Molinié, *Eléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 91.)

prononcée aux 31ème Rencontres Internationales de Genève (RIG) en 1987, Jean Clair[64] examine la déviance dans les œuvres de deux artistes plasticiens de renom : le Viennois Gustav Klimt et l'Espagnol Pablo Picasso. Sans manquer de faire allusion à d'autres pièces de ces peintres, Jean Clair focalise l'attention sur deux œuvres majeures respectives de Klimt et Picasso : *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* et *Demoiselles d'Avignon*. A propos de cette dernière, l'analyste décrit comme suit la réception réservée par un cercle d'amis de Picasso à son œuvre :

> On sait que lorsque ce cercle d'intimes découvrit les *Demoiselles*, ce fut la consternation. Apollinaire ne comprit rien et fit silence, Gertrude Stein parle d'« un véritable cataclysme », son frère Léo d'un *« horrible mess »*, Salmon enfin cache le désarroi profond que lui causait l'œuvre en déguisant la gravité scabreuse de son sujet sous le sobriquet des *Demoiselles d'Avignon*. La déviance que le tableau manifestait était si forte en effet que personne ne pouvait l'admettre.[65]

L'attitude de rejet manifestée à l'égard de l'œuvre du peintre espagnol pour raison de déviance est tout aussi appliquée au *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer.* A la réalité, ce qui, dans le contenu, a fait qualifier ces œuvres de déviantes touche surtout aux thèmes et aux personnages. Les thèmes qui jalonnent ces tableaux se déclinent en histoires de déloyauté, de sexe et de sang. On voit par exemple se profiler, dans ces œuvres, des figures féminines qui, sous leurs attraits gracieux, sont en réalité capables des pires horreurs, des crimes qui culminent dans le démantèlement, le « démembrement sacrificiel »[66] du corps humain. Au total, la prévarication, l'horreur et le crime sont, dans le fond, les thèmes majeurs par lesquels les contemporains des deux peintres et la

[64] Jean Clair, « Le nu et la norme en 1907 : Klimt et Picasso : la rupture des canons esthétiques dans la modernité », *Normes et déviances,* Rencontres Internationales de Genève (Tome XXXI – 1987), pp. 123-146.

[65] *Ibid*., p. 132.

[66] *Ibid.*, p. 143.

postérité ont repéré la déviance dans leurs œuvres. Ces repères ne varient pas fondamentalement lorsqu'on passe dans le champ de la création littéraire qui étend cependant la déviance à d'autres considérations.

1.3.2. Littérature et déviance

Même s'ils ne paraissent pas nettement abondants, des travaux spécifiquement consacrés à l'étude de la déviance dans les œuvres littéraires existent et, parmi les plus récents, ceux de *TRANS,* revue de littérature générale et comparée de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, suscitent notre intérêt. En effet, le contenu du numéro 13, intitulé *Marges et déviances* et mis en ligne en février 2012, est assez édifiant quant aux orientations qu'on peut donner à l'analyse de la déviance en littérature. Plus précisément, il se dégage des articles de ce numéro trois niveaux d'analyse pour l'étude de la déviance en littérature : le contenu thématique, la posture sociale de l'écrivain et l'esthétique dans l'œuvre.

La déviance, en tant que donnée thématique imprégnant l'univers des œuvres, est analysée à travers des personnages et des situations diverses. Entre autres, un article consacré à Sade révèle que, dans son œuvre, la déviance repose sur une thématique développée principalement à travers l'inceste, le viol, la torture et le meurtre.[67] D'autres articles du même numéro de *TRANS* étudient, dans les littératures espagnole et française, quelques personnages-types de la déviance : le prisonnier[68] et la prostituée[69]. A la

[67] Dominic Marion, « Déviance de l'histoire et histoire de la déviance : Sade et l'institution », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/539

[68] Ardourel Croisy, « Corps du prisonnier et images du corps : une représentation de la déviance au XIXe siècle », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/548

[69] Marjorie Rousseau, « Exhibition de la marginalité et déviance du discours : les récits de la prostituée des années 1880 en France et en Espagne », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/541

lumière des situations et des personnages qui ont fait l'objet d'analyse dans ces travaux, on retient que, dans la littérature occidentale comme dans les sociétés de cette sphère géoculturelle, la transgression de ce qui est habitude, norme ou convention sociale, définit le phénomène de la déviance.

Le corpus d'œuvres de littérature dramatique qui fait l'objet de la présente étude peut donc être analysé compte tenu des mêmes thèmes et personnages que ceux qui, dans la littérature occidentale, sont indicateurs du phénomène de la déviance. Cependant, dans la mesure où ce corpus est exclusivement africain, nous avons jugé pertinent de nous intéresser aussi à d'autres figures qui sont des

> agents potentiels du désordre. La femme, le cadet, l'esclave ou l'asservi, l'étranger – utilisés comme signifiants – comptent parmi ces figures les plus fréquemment exploitées par les cultures des sociétés traditionnelles.[70]

En outre, dans la mesure où ces figures sont de plus en plus en communication et en interaction avec les sociétés occidentales actuelles dites de la modernité voire de la postmodernité, nous estimons, à la suite de Georges Balandier, qu'on peut étudier la déviance en contexte africain moderne en rapport avec des thèmes comme la maladie, la violence permanente et le terrorisme.

Tout bien considéré, il existe des thèmes et des figures au moyen desquels on peut organiser l'analyse de la déviance en se situant du point de vue du contenu des œuvres. Cependant, au-delà du contenu et comme le révèlent d'autres travaux critiques, on peut sonder la déviance en relation avec le profil même de l'écrivain.

[70] Georges Balandier, *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p. 101.

Virginie Sauzon oriente son analyse dans cette direction.[71] Son article porte sur la Suissesse Grisélidis Réal et la Française Virginie Despentes dont elle étudie les œuvres respectives en relation avec leurs profils déviants. Emprisonnée en Allemagne pour avoir vendu de la marijuana, mariée et divorcée plusieurs fois, Grisélidis Réal s'est investie dans la prostitution, d'abord pour nourrir ses enfants et plus tard par militantisme. Virginie Despentes, quant à elle, est devenue lesbienne à 35 ans. Entre autres, l'analyse de Sauzon conclut à l'idée que, pour chacune de ces deux figures du militantisme féminin, l'écriture

> est d'abord réappropriation par l'écrivaine de sa propre marginalité, puis que la force avec laquelle elle s'exprime permet au collectif, à son tour, de s'affirmer en acteur agissant plutôt que de se soumettre aux assignations à la déviance.[72]

L'une et l'autre se sont donc engagées avec leurs œuvres à assumer la stigmatisation dont sont victimes toutes les femmes déviantes comme elles et à revendiquer leur situation de marginalisées. Il se dessine, en définitive, que l'étude de la déviance en littérature peut s'attacher à examiner comment la thématique des œuvres a pu être transformée en instrument politique ou idéologique, utilisé par l'écrivain pour assumer et revendiquer une posture déviante qu'il partage avec d'autres citoyens du monde.

Cette fonction militante assignée à la présence de la déviance en littérature ne doit pas faire négliger une autre, sublimatoire, évoquée au sujet du désordre et qui, pensons-nous, s'applique tout aussi parfaitement à la déviance en tant qu'elle est perturbatrice de l'ordre établi :

---

[71] Virginie Sauzon, « La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/550

[72] *Ibid*.

> Désamorcer le désordre, c'est d'abord le traiter par le jeu, le soumettre à l'épreuve de la dérision et du rire, l'introduire dans une fiction narrée ou dramatisée qui produit cet effet. Les mots et l'imaginaire permettent […] de substituer la transgression fictive à la transgression réelle, […] de mettre la ruse au service d'une liberté impossible en fait, mais dont l'invocation a une fonction cathartique.[73]

Compte tenu de ce postulat, il sera utile d'évaluer la mesure dans laquelle la présence de la déviance dans la fiction dramatique est investie d'une fonction purificatrice de la réalité.

Enfin, comme le montrent certains articles de *TRANS*, la nécessaire dialectique entre la thématique et la forme implique que l'esthétique, elle aussi, soit soumise à des déviances. Pour le démontrer, Mat Fournier[74] et André Laidli[75] s'appuient sur les œuvres de Anne-Marie Schwarzenbach et Klaus Mann pour le premier et, pour le second, sur le *zuihitsu*, genre important de la littérature japonaise. Ils montrent qu'au plan formel, les transgressions peuvent se manifester sous diverses formes. L'analyse des œuvres de la Suissesse et de l'Allemand permet d'aboutir à la conclusion qu'il existe un point de convergence qu'on peut verser au compte des déviances esthétiques. Selon Mat Fournier, le jeu du « je » dans l'énonciation situe les récits de ces écrivains aux confluents de plusieurs genres : essai, autobiographie et fiction dont les frontières sont alors brouillées. Ce problème du brouillage des frontières génériques se pose de façon plus aiguë avec le *zuihitsu* dont l'analyse permet à André Laidli, s'emparant des termes de Michaël Ferrier, de conclure que ce genre de la littérature japonaise est celui d'une transgression générique qui

[73] Georges Balandier, *Op. cit.*, p. 117.

[74] Mat Fournier, « Toujours dire je : la confusion des genres », TRANS- [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/543.

[75] André Laidli, André Laidli, « En marge des genres : l'écrit ''au fil du pinceau'' (zuihitsu) au Japon et sa lecture moraliste en France », TRANS- [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/517.

> aboutit à une **remise en cause de tout discours régulateur**. Elle vise à dessiner un champ d'expression toujours plus **décloisonné** et toujours plus vaste, une littérature qui **refuse de se trouver enclose dans une forme définie ni soumise aux contraintes conventionnelles**,[76] mais libère à chaque page, à chaque nouvel ouvrage, une puissance de feu remodelée, la liberté d'une création permanente.[77]

Dans ce propos, les passages que nous avons soulignés déploient un vocabulaire de la transgression qui confirme ce que nous appelons déviances esthétiques, c'est-à-dire réaction contre certaines normes de composition fixes ou données comme figées.

La triple dimension conférée à l'analyse de la déviance en littérature, ajoutée aux indices du phénomène dans les arts plastiques présente, on s'en doute bien, des enjeux certains en termes de fixation des points focaux qui peuvent organiser l'étude de la dramaturgie de la déviance.

1.3.3. Enjeux pour l'étude de la dramaturgie de la déviance

En arts plastiques et en littérature, l'étude de la déviance n'ignore pas que le phénomène relève de la sociologie et de la psychologie sociale et même de la psychanalyse. Cette triple nature impose, semble-t-il, que l'étude de la dramaturgie de la déviance s'inscrive dans une dynamique de repérage et d'analyse des différentes formes par lesquelles le phénomène marque les individus et les sociétés humaines mis en scène dans les fictions dramatiques au Bénin et au Togo. Une telle orientation renforce, sans doute, l'option faite dans les lignes antérieures de nous intéresser plus particulièrement à la dimension psychosociologique de la déviance à travers deux de ses formes que sont l'évasion et l'innovation. Ce choix permettra, précisément avec

[76] C'est nous qui soulignons ces passages.

[77] Michaël Ferrier, cité par André Laidli, *Op. cit.*

l'évasion, de démontrer comment, d'une part, la déviance connote le mal puisqu'elle met le plus souvent en péril l'intégrité et l'équilibre du corps social. Cependant, l'étude de l'innovation, permettra, en outre, de ne pas perdre de vue que la déviance peut également véhiculer une charge positive et bénéfique pour le groupe. François Bourricaud revendique sans ambages un tel regard sur la déviance :

> Des changements essentiels, au cours de l'histoire, ont été introduits par des mouvements révolutionnaires et par des personnalités hors du commun, tenues à leur époque pour ″déviantes″, ″aberrantes″, ou même ″monstrueuses″ et ″criminelles″.[78]

Ce propos signifie que la déviance peut, à bien des égards, se révéler indispensable pour la société en impulsant une nécessaire révision de ses normes antérieures, ou alors en lui dessillant les yeux sur des potentialités jusque-là inexplorées.

Il reste que, pour ce qu'on en a vu dans des travaux assez récents, l'étude de la déviance en littérature transcende le contenu thématique ou idéologique pour prendre aussi en compte la dimension esthétique. Il devient alors impératif pour le présent travail de recherche, consacré à la dramaturgie de la déviance, d'étudier ce qu'on pourrait appeler l'esthétique théâtrale de la déviance. Son analyse va imposer d'abord de mettre au jour comment certains signes théâtraux symbolisent différentes manifestations de la déviance ; par ailleurs et au second degré, la relation dialectique entre la déviance à travers le contenu et la dimension scripturale des œuvres étudiées permettra de révéler les implications esthétiques de la thématique de la déviance. On peut comprendre qu'en création théâtrale et surtout pour les besoins de ce travail de recherche, ces implications esthétiques regroupent les procédés qui

[78] François Bourricaud, « Conformité et déviance », *Encyclopædia Universalis*, Corpus 6, 1996, p. 355.

débouchent sur des renouvellements ou révolutions esthétiques. La déviance au plan esthétique se présente alors comme une sorte d' « irrespect » des modèles traditionnels en vogue pour aboutir à des chefs-d'œuvre nouveaux, susceptibles de devenir, avec le temps, des modèles, des normes. On peut donc dès lors parler de la déviance comme d'un phénomène *« générateur d'un ordre nouveau, substitué à l'ancien et pouvant lui être supérieur »*[79].

Tout au long de ce chapitre qui s'achève, on a pu certainement constater que, prétendant étudier ses causes ou décrire le processus suivant lequel elle survient et se déploie, différentes théories, d'origine sociologique, psychologique et psychanalytique, sont consacrées à la déviance. Au lieu d'opérer un choix exclusif devant ce qu'on pourrait appeler une diversité d'écoles, une combinaison des théories parfois très différentes nous paraît plus prometteuse en termes de résultats. Nous en vérifierons l'efficacité à travers l'étude de deux formes de déviance : l'innovation et l'évasion.

[79] Georges Balandier, *Op. cit.*, p. 46.

CHAPITRE DEUXIEME

L'EVASION COMME TYPE DE DEVIANCE PAR LE *CRESCENDO* DRAMATIQUE

Le *crescendo* dramatique est une technique qui porte sur l'action théâtrale dans la mesure où on définit celle-ci comme le passage d'une situation à une autre. Yves Lavandier fournit quelques précisions au sujet de ce procédé :

> Si l'on compare les obstacles à des murs et l'action au franchissement d'une série de murs, il est clair que le mur le plus haut (c'est-à-dire l'obstacle le plus fort) doit se situer à la fin de l'œuvre. (…) Il faut donc commencer petit pour finir en apothéose. Nous appellerons cette graduation le *crescendo* dramatique.[80]

Il se dégage de ces précisions que, quand le dramaturge en fait le choix, le *crescendo* dramatique influe sensiblement sur le positionnement des obstacles dans l'action dramatique. Au-delà de l'obstacle, nous voudrions, dans le cadre de cette étude, étendre la possibilité d'évaluation du *crescendo* dramatique à l'un et/ou l'autre des trois paramètres du conflit : l'objectif, l'obstacle et le moyen. En effet, le conflit dramatique, auquel sont consubstantiels ces différents éléments, est le lieu par excellence de manifestation de la déviance dont l'évasion est, ici, la forme qui nous intéresse.

Faut-il le rappeler, selon une typologie établie par le sociologue américain Robert King Merton, l'évasion est la forme de déviance dans laquelle l'individu, sans ignorer les buts et les moyens validés par le corps social, décide de s'en écarter pour raison d'inaccessibilité ou d'improductivité des moyens, d'incompatibilité des objectifs avec ses aspirations

[80] Yves Lavandier, *La dramaturgie (les mécanismes du récit)*, Paris, Le clown et l'enfant, 2012, p. 106.

personnelles… L'individu fait alors l'option d'objectifs et de moyens illégitimes qui placent ses actions en marge des normes ou habitudes sociales.

S'appuyant sur cette clarification relative à l'évasion, ce chapitre s'assigne pour objectif d'examiner comment le déploiement du *crescendo* dramatique introduit et maintient dans l'évasion grâce à une articulation, graduée d'un épisode à un autre, des objectif, obstacle et moyen – paramètres du conflit dramatique. Il s'agit plus précisément d'étudier comment le conflit anime des personnages qui, poursuivant des objectifs toujours d'un cran plus négatifs, doivent utiliser des moyens plus scabreux les uns que les autres pour franchir des obstacles de plus en plus périlleux au fil de l'intrigue. C'est sous cette perspective que neuf pièces seront analysées : *Quand Dieu a faim…*, *Certifié sincère*, *La diseuse de mal-espérance*, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, *Cadavre mon bel amant*, *Trans'ahéliennes*, *Nuit de cristal* et *Chemins de croix.*

2.1. Déviances morales : bienséance et scrupules foulés au pied

Plus ou moins clairement assumées par leurs auteurs, des agressions contre les valeurs et les convenances sont, entre autres, les reflets de l'évasion dans les sociétés de la fiction dramatique créées par Daté Atavito Barnabé-Akayi et Florent Couao-Zotti.

2.1.1. *Quand Dieu a faim…* de Daté Atavito Barnabé-Akayi ou la fable des amours impossibles

Sous un certain angle, on peut s'autoriser à affirmer que *Quand Dieu a faim…* est l'histoire des amours impossibles. Deux épisodes illustrent une telle perspective de lecture.

Chigan est une adolescente en classe de terminale. Tombée sous le charme physique et intellectuel de son professeur de philosophie, elle forme le vœu secret d'en faire son amant. Sous le faux motif d'une baisse de niveau, elle propose à Nouvè, sa mère adoptive, d'engager Le Professeur pour son encadrement personnalisé à domicile. Au fond, Chigan espère tirer un profit de ce commerce intellectuel de proximité : réussir à séduire son professeur. Or, l'éventualité d'une relation amoureuse entre une élève et Le Professeur est difficile voire impossible à envisager car, selon les propos de Xonton, monsieur Ezin *« est un être intraitable, (…) trop rigide, trop austère, trop rigoureux. »*[81] Sa rectitude morale est donc visiblement sans ride. Aussi, Chigan doit-elle se rendre à une évidence : l'impossible accomplissement de son amour pour son professeur de philosophie. D'ailleurs, c'est plutôt à Nouvè que Le Professeur rend l'amour que celle-ci éprouve pour lui.

En désespoir de cause mais aussi pour rassurer sa mère et son professeur qu'elle ne leur en veut pas du tout pour leurs fréquentations galantes, Chigan décide de réorienter ses sentiments amoureux. Désormais, elle veut « convoler en justes noces » avec une camarade de classe de qui elle se sent le plus proche. Cette fois-ci, l'être aimé, Xonton, ne fait pas opposition ; elle s'engage bien pour une union homosexuelle. Ses parents, à qui elle en a touché mot, n'y trouvent aucun inconvénient. La voie d'une relation amoureuse entre les deux filles paraît sereine. Mais avec la mère de Chigan, des oppositions se hérissent et font planer de sérieuses incertitudes sur cet autre projet d'amour interdit.

La proposition suivante résume à peu près bien l'objectif du protagoniste dans la première séquence synthétisée ci-dessus : **Chigan désire avoir une liaison amoureuse avec son professeur de philosophie**.

[81] Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, p. 30.

Dans la réalité, une telle relation est prohibée. Etablie et portée à la connaissance des autorités, une relation amoureuse entre élève et professeur donne le plus souvent lieu à des sanctions administratives, voire des poursuites judiciaires contre le professeur. Quant à l'élève, c'est une sanction disciplinaire et surtout morale que la communauté scolaire et la société lui infligent. Elle peut être renvoyée et passer désormais, en général, pour une fille de mœurs légères, encline à la facilité.

Dans la mentalité collective des personnages mis en scène dans *Quand Dieu a faim…*, le même regard négatif est posé sur l'objectif de Chigan. Les relations amoureuses entre élève-fille et professeur sont fustigées par Le Professeur. Il le fait dans une courte réplique aux allures de sentence : *« Les textes le défendent »*[82]. La mère de Chigan ne veut pas, elle non plus, donner sa caution à une telle anomalie : *«(…) faisons le triste bilan : tu veux me rendre complice de ta déviance »*[83]. A l'analyse, on s'aperçoit que le Professeur et Nouvè sont placés dans le rôle de garants des normes ; le premier au niveau de l'école et la seconde au plan familial. C'est se référant aux normes établies dans ces milieux et plus ou moins explicitement évoquées dans ces répliques qu'ils qualifient de déviant l'objectif de cette adolescente en classe de terminale.

Le moyen d'action emprunté par la fille pour la concrétisation de cet objectif est tout aussi déviant. Chigan propose que sa mère engage Monsieur Ezin, le professeur de philosophie, sous prétexte que son niveau en cette matière est en baisse : c'est un mensonge dressé en traquenard. *« Il va mordre*

[82] *Ibid*., p. 44.

[83] *Ibid*., p. 36.

à l'hameçon. Je me chargerai du reste »[84], confie malicieusement Chigan à sa mère.

Dans la mesure où on a pu être convaincu que cette intention de Chigan et la voie de sa réalisation sont négatives, on peut en déduire que cette première séquence de la fable est bien illustrative de l'évasion.

Chigan reste le protagoniste du second épisode. Le but qu'elle poursuit peut être formulé comme suit : **faire de Xonton sa partenaire dans une relation amoureuse**. Il est de notoriété que, dans la vie de la plupart des sociétés occidentales contemporaines, les liaisons homosexuelles font l'objet de vives controverses. Aussi, est-il possible que, se situant du point de vue des contempteurs de l'homosexualité, on puisse déjà tenir l'objectif de Chigan pour une déviance. Ce jugement se renforce quand on considère la société africaine en général et béninoise en particulier où ce débat n'est presque pas du tout à l'ordre du jour d'autant qu'on n'envisage de relations amoureuses que sous l'angle de l'hétérosexualité. C'est sans nul doute de cette réalité sociétale de l'Afrique et du Bénin surtout que procède cette question oratoire adressée par Nouvè à Xonton, l'amie de Chigan : *« Comment pouvez-vous être lesbienne si vous êtes béninoise ? »*[85] Les deux répliques suivantes de la mère réfléchissent au mieux, nous semble-t-il, l'appréciation que fait le corps social de l'homosexualité : *« Ma fille, tu n'as pas bu à la source de la mer morte de Sodome ! Tu n'as rien à envier aux excommuniés de Gomorrhe ! »*[86] ; puis la seconde :

[84] *Ibid.*, p. 39.

[85] *Ibid*., p. 84.

[86] *Ibid*., p. 82.

> NOUVE : […] Tu veux que, moi, ma fille soit doigtée dans la rue. Qu'on lui dise en la voyant : ″Tu ne connais pas cette fille, celle qui affectionne le cunnilingus, qui se plaît à malmener les nerfs de son clitoris avant de faire siéger des objets phalliques sans vie dans sa région vaginale″. Si le coït l'intéressait, pourquoi refuser **l'ordre normal des choses**[87] ? Pouah ! Pouah ! Tu vois combien ça sent.
>
> (Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, pp. 83-84.)

Dans la première réplique citée, l'allusion biblique à Sodome et Gomorrhe suggère que, selon la vision du monde de certains personnages de *Quand Dieu a faim…,* le projet d'une relation homosexuelle est un signe de perversité et de damnation[88]. La seconde réplique indique que l'intention de Chigan de faire de Xonton sa partenaire dans une relation amoureuse est perçue comme une abjection parce qu'elle est contraire à *« l'ordre normal des choses »*.

D'ailleurs, comme l'objectif, la formule envisagée par Chigan pour arriver à ses fins est tout aussi négative : fouler au pied les conventions sociales et religieuses, défier l'autorité parentale en résistant à ses injonctions. Si le projet de liaison homosexuelle et l'attitude par laquelle Chigan compte le réaliser sont condamnables, on peut prétendre que ces éléments du conflit dramatique de l'amour interdit permettent, eux aussi, de conclure à l'évasion.

L'observation des deux sequences résumées sur les lignes précédentes appelle un premier constat : le même protagoniste, Chigan, est placé au centre des conflits dramatiques qui dynamisent la fable. On remarque en outre que

[87] C'est nous qui soulignons.

[88] Dans la Bible, plus précisément au livre de la Genèse, Sodome et Gomorrhe ont été, pendant longtemps, sous un décret divin de menace de destruction. C'est qu'en fait – et ceci est aussi vrai de Gomorrhe – « Les gens de Sodome étaient de grands scélérats et pécheurs contre Yahvé. » (*La Bible de Jérusalem*, Genèse 13, 13.) Il devient alors à peu près clair que, lorsque Nouvè fait allusion à ces villes en s'adressant à sa fille qui vient de lui dévoiler son projet d'un mariage homosexuel, elle voit en cet objectif un signe d'infamie et sans doute un choix qui vouerait sa fille à la damnation éternelle.

l'échec qui marque la fin de la première séquence est sans nul doute déclencheur de la seconde. Ce lien de causalité, ajouté à la présence du même protagoniste autorise à dire que ces deux épisodes sont bien réunis dans l'intrigue de *Quand Dieu a faim…* Il devient alors intéressant d'aller au-delà de l'examen séparé de chacun d'eux afin d'analyser comment les différents éléments qui organisent les conflits sont agencés pour renforcer la manifestation de l'évasion.

L'observation du binôme *Objectif/Moyen* montre que le protagoniste est propulsé dans la dynamique d'une déviance qui se développe dans un mouvement ascensionnel. Ainsi, si on peut être scandalisé par le désir de Chigan d'établir une liaison amoureuse avec son professeur de philosophie, on peut être plutôt violemment heurté par son projet de mariage homosexuel avec Xonton. L'analyse des stratégies mises en œuvre par Chigan révèle qu'elle s'endurcit progressivement dans la déviance. On trouve déjà anormal que la jeune élève décide de se servir du mensonge et du chantage dans le premier épisode. A l'étape suivante de l'intrigue, elle devient comme affectée d'une effronterie et d'une outrecuidance telles qu'elle en vient à rejeter et autorité parentale et convenances sociales. La technique du *crescendo* dramatique renforce, comme on a pu le constater, un mouvement qui porte irrésistiblement au troisième niveau dans la carrière déviante : l'enlisement. Victime de stigmatisation surtout de la part du Professeur avec qui elle souhaite une liaison amoureuse, Chigan tombe dans une autre déviance en cherchant à éviter la première transgression dont on l'accuse. On peut en tirer comme conclusion que le *crescendo* est un mécanisme qui suggère comment certains déviants sont tenus en laisse une fois qu'ils sont embarqués dans la forme la plus négative de la déviance, l'évasion. Une autre dimension de

celle-ci s'offre à voir à travers les intrigues de L'abbé Fréjus dans *La diseuse de mal espérance*.

2.1.2. *La diseuse de mal espérance* de Florent Couao-Zotti : entre haine et faiblesse charnelle.

Motivés par la haine mêlée à un désir sexuel intenable, des plans de séquestration et de meurtre débouchant sur des affrontements mortels marquent l'intrigue de *La diseuse de mal espérance.*

Cette pièce de Florent Couao-Zotti met aux prises un prêtre, L'abbé Fréjus, et Oulima, une voyante peulh à la beauté irrésistible. Au départ très hostile à la popularité d'Oulima qui, par sa maîtrise de la chiromancie, draine après elle une foule dont la cathédrale Notre Dame ne s'est plus remplie il y a très longtemps, L'abbé finit par tomber sous son charme et forme, dans le secret de son cœur le vœu d'avoir des liaisons intimes avec Oulima dans la cathédrale. A un inspecteur de police qu'il lance à sa recherche assidue, L'abbé fournit une fiole et lui propose de l'administrer malicieusement à la peulh aux fins de l'endormir et de la ramener à l'intérieur de la cathédrale. L'inspecteur accepte la mission mais avec une nuance qui se pose en obstacle à la volonté du curé : la cathédrale n'est pas un lieu de détention où un inspecteur de police devra déposer un présumé coupable qu'il arrête.

A cet obstacle soulevé par L'inspecteur s'ajoute l'attitude de Modo, le serviteur de L'abbé et de Clodo, son ami qui, eux, entendent tout faire pour empêcher qu'Oulima soit victime de quelque manigance que ce soit. Dès lors que L'abbé Fréjus se rend compte de la multiplicité de ses opposants, il se fixe un nouvel objectif sans renoncer au premier. Désormais il compte éliminer les trois complices d'Oulima qui œuvrent pour sa protection. Face à la force physique et à la révolte de Modo antérieurement serviteur doux et

docile, L'homme d'Eglise va se servir d'instruments de violence, d'armes blanches : manche de balai, menottes, couteau empoissonné…

Au constat, des projets malveillants, portés par des procédés de réalisation à caractère nuisible, se tissent en cercle vicieux de l'évasion dans certains des épisodes qui organisent l'action dans *La diseuse de mal espérance.* Dans le premier présenté supra, il est apparu que le personnage de L'abbé projette **d'avoir, dans la cathédrale, des relations sexuelles avec Oulima** dont la beauté irrésistible a eu raison de lui. Or, selon la réalité des règles relatives au ministère du prêtre dans la religion catholique, le candidat au sacerdoce, avant d'être ordonné prêtre, doit faire, entre autres, la promesse de chasteté et a l'obligation d'y rester fidèle tout au long de sa vie ; y renoncer de quelque façon signifie qu'on a choisi de s'inscrire dans une logique de déviance. C'est ce qui arrive à Maître Fréjus[89] qui, au bout de vingt ans de fidélité à sa promesse, est désormais hanté par des projets galants. Il se laisse donc aller à la déviance. De la vie réelle à l'univers de la fiction dramatique de *La diseuse de mal espérance,* ni les paramètres de jugement ni le contenu de celui-ci ne changent vraiment, du moins quand on s'en tient aux propos mêmes de L'abbé, manifestement aux abois :

> L'ABBE : Pourquoi ces pensées aussi infectes, aussi funestes assiègent-elles ma raison ? Ce … n'est qu'une gamine. (…) Quelle honte, mon Dieu, Quelle honte ! Que dira Modo ? Que diront mes ouailles ? Et quelle tête promener désormais sur mes épaules molles et tombantes ? Résister à tous les péchés de la femme pendant vingt ans et me retrouver soudain sans emballage, devant une coquine ? Pourquoi épreuve si culbutante ?
>
> (Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance*, Paris, L'Harmattan, (coll. Théâtre des 5 continents), 2001, scène IV, p. 32.)

[89] Dans *La diseuse de mal espérance,* le personnage de L'abbé est aussi appelé Maître Fréjus.

Entre les lignes de cette réplique, on s'aperçoit que dans l'esprit et dans la conscience du prêtre, il est clair que le projet d'une liaison amoureuse avec Oulima est une anomalie. Si par ailleurs il envisage déjà la honte dont il serait accablé au cas où il parviendrait à ses fins, c'est qu'il sait que comme lui, sinon plus que lui, les autres personnages, Modo, ses ouailles … réprimanderaient très sévèrement un tel projet dont le caractère inadmissible semble donc faire l'unanimité. Le caractère négatif du moyen dédié à l'accomplissement du projet s'ajoute à celui-ci pour autoriser à conclure à l'évasion. En effet, pour arriver à amener Oulima à l'intérieur de la cathédrale, Maître Fréjus remet à L'inspecteur une fiole à administrer malicieusement à la peulh ; pour l'agent de police, cette action n'est pas catholique.

Face à l'insuccès de l'objectif de l'épisode précédent, Maître Fréjus s'en fixe un nouveau : **tuer les complices qui œuvrent pour la protection d'Oulima**. Dans la mesure où on sait que l'auteur de cette intention est un prêtre catholique, on peut aisément, à partir de données réelles, conclure à l'anomalie consubstantielle à un tel projet dans la mesure où l'un des articles du décalogue dispose : « Tu ne tueras pas ». Dans l'univers sociétal des personnages de *La diseuse de mal espérance,* le nouveau but de L'abbé est aussi désapprouvé. Modo se fait le porte-parole de cette réprobation et parle de *crime* et de *laideur.* On se convainc davantage de la pertinence de cette réprobation quand on examine les outils dont se sert Le prêtre pour mettre à exécution son plan de meurtre : manche de balai, couteau empoisonné, bidon d'essence pour brûler…

Au constat, ce projet funeste, porté par des moyens violents et inhumains, maintient L'abbé dans l'évasion dans laquelle il était déjà introduit depuis le moment où, son *« caleçon* (se trouvant) *hanté par les*

affaires féminines »[90], il avait décidé de se servir d'une substance capable de plonger sa cible dans l'inertie. Il se profile que, d'une étape à l'autre, Le prêtre s'enfonce davantage dans l'évasion puisqu'il passe d'un projet du péché de la chair à celui de péché mortel.

De toute évidence, comme chez Daté Atavito Barnabé-Akayi, la technique du *crescendo* dramatique est bien intégrée à l'organisation de l'intrigue dans *La diseuse de mal espérance* de Florent Couao-Zotti. Chez les deux auteurs, c'est un procédé qui concourt au renforcement du pire des types négatifs de la déviance qu'est l'évasion. On pourrait en conclure que le *crescendo* dramatique est, à l'évidence, un procédé qui, dans le processus de la déviance, met en lumière le passage de la transgression à l'enlisement. Ce même procédé est aussi une voie d'expression de la radicalisation du choix du déviant de persister dans le mal. Déplacée du domaine social au champ politique, l'évasion prospère à travers des actes de violence totalitaire et des stratégies de répression parfois dissimulées.

2.2. Dérives totalitaires comme marques des déviances politiques

Aux esprits contestataires des régimes totalitaires, les déviants, acteurs de l'évasion sur le plan politique, mènent une vie dure à travers manipulation, traque et meurtre.

2.2.1. *Traque* des rebelles supposés ou réels dans *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji.

Avec *Cadavre mon bel amant*, le public se trouve face à une fable qui déroule des scènes de chasse aux véritables rebelles assumés et à toutes les

[90] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance*, scène I, p. 14.

personnes dont on décide qu'elles exhalent des odeurs de rebellion. Cette espèce de chasse à L'homme est forcément propice à toutes formes de déviance.

Dans la pièce du dramaturge béninois Ousmane Alédji, un Homme et un Prêtre se rencontrent dans une gare, attendant tous deux apparemment le passage d'un train pour embarquer. A la vérité, autant sinon plus que Le prêtre, L'homme est en mission secrète. Il cherche à repérer, par espionnage, des rebelles, réels ou supposés, pour l'abattoir du régime. Il affecte pour cela d'être une victime en fuite. Mais la Fille, troisième personnage de la pièce, et Le prêtre découvrent que L'homme porte sur lui un outil d'espionnage : une radiocassette. Démasqué et se rappelant, par l'histoire de la Fille, sa propre situation de spolié du régime pour lequel il est obligé de travailler, L'homme affiche désormais une tendance à l'humanisme. Mais, dans sa soif inextinguible de se maintenir au pouvoir, le régime du Vénérable Président ne peut tolérer pareille infidélité. Le « traitre » tombe sous des coups de feu.

Présentée ci-dessus en perspective, la fable de *Cadavre mon bel amant* révèle un premier projet, celui de L'homme , qui veut **repérer par espionnage et faire abattre les rebelles vrais ou supposés.**

Avec la réalité politique de certains pays africains dans les années 1980, ce projet est l'un de ceux qui sont couramment dirigés contre les opposants. Deux anomalies y sont liées : celle qui consiste à faire parfois passer des innocents pour des opposants, par zèle aveugle ou de bonne foi et celle qui, découlant de la première, consiste à attenter à la vie. Ces deux irrégularités inscrites dans ce projet en établissent le caractère négatif.

La société de la fiction ne fait que confirmer cette appréciation. L'ayant porté sous contrainte depuis douze ans, L'homme reste visiblement bien

conscient des dérapages consubstantiels à son objectif dramatique qui, au vrai, est celui du pouvoir en place :

> L'HOMME : Ça n'est pas pudique. J'ai douze ans de chiottes à sortir de moi. Douze ans, une hécatombe dans l'âme. (…) Les souvenirs, la puanteur des fosses communes, ces images de chiens qui se violent, se déchirent et se dévorent, tout est là *(se tenant le bas ventre*).
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* Paris, Ndzé, 2003, p. 50.)

Dans cette réplique, des termes comme « hécatombe », « chiottes », « chiens », « se violent » sont assurément suggestifs des ravages humains liés au but poursuivi et de la bassesse morale qu'il implique. D'ailleurs, le moyen dont L'homme se sert correspond aussi à la dérive morale. Auprès du Prêtre, il se fait passer pour une victime en fuite afin d'enregistrer clandestinement ses propos : c'est une attitude de tromperie que les convenances sociales rejettent. Le prêtre réfracte, dans la pièce, ce rejet : *«* Le prêtre *: (…) Vous étiez donc en train d'enregistrer nos discours. Vous travaillez pour eux, c'est ça ? Vous vouliez nous emmener à l'abattoir »*[91] ; il poursuit dans une autre réplique :

> LE PRETRE : Impossible de dire deux mots dans ce trou sans recevoir des mottes de terre dans la gueule. Ô Dieu ! Dieu d'Abraham… Qu'avons-nous fait ? Le péché gagne les âmes les plus innocentes. Le mal est partout ; dans le jour et dans la nuit.
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 50.)

L'examen de ces deux répliques suggère que, pour Le prêtre, l'espionnage opéré par L'homme porte la marque du mal à un double point de vue. Tout d'abord, il est nuisible à celui qui le mène puisqu'il laisse son âme gagner par le « péché ». Ce moyen est en outre nuisible pour celui contre qui il est dirigé. Celui-ci subit des agressions dans l'abattoir où il est conduit.

[91] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* Paris, Ed. Ndzé, 2003, p. 38.

Il perd aussi sa liberté d'expression puisqu'il reçoit des « mottes de terre dans la gueule ». Il n'est donc sans doute pas erroné de retenir qu'avec l'objectif qu'il poursuit et la procédure utilisée pour y arriver, L'homme est installé en pleine évasion.

Par suite de l'échec de sa tentative d'espionnage et de sa tendance à s'humaniser, il devient un individu gênant à éliminer puisque l'objectif du régime du Vénérable Président est de **se perpétuer au pouvoir**.

Dans la réalité, poursuivre pareil dessein relève d'une dérive politique dans la mesure où il est contraire à la tendance de bon nombre de pays ouest-africains d'aller, de nos jours, vers des régimes politiques de l'alternance – la démocratie en l'occurrence. Les personnages de la fiction ne portent pas, eux non plus, un jugement favorable à la volonté du Vénérable Président. L'homme déclare : *« Trente-cinq ans que ça dure. Trente-cinq ans que ça pue la viande fumée ; trente-cinq ans. »*[92] La répétition du nombre d'années, « trente-cinq ans » est probablement l'expression d'un sentiment de lassitude des citoyens ; les verbe et groupe nominal « pue » et « viande fumée » sont, sans doute, avec leur connotation péjorative, indicateurs de périls et lèvent en même temps le voile sur la stratégie de prédilection par laquelle le régime tient bien depuis plusieurs décennies : tuer, et dans le cas de l'épisode étudié ici, tuer les espions devenus gênants. Cette action est attentatoire à la vie et ferme aux individus instrumentalisés par le régime toute perspective de se bonifier.

Utiliser l'arme du meurtre systématique des témoins gênants pour se maintenir indéfiniment au pouvoir, voilà la proposition qui résume les paramètres de l'évasion où s'installent volontiers le Vénérable Président et

[92] *Ibid*., p. 15.

son régime, dans la seconde séquence de l'histoire de *Cadavre mon bel amant* étudiée ici.

L'étude de chacun des épisodes choisis dans *Cadavre mon bel amant* a pu certainement permettre de se rendre compte des manifestations de l'évasion. Mais puisque c'est la relation entre les séquences de la fable qui donne à voir la progression de l'action dramatique, on pourrait chercher à évaluer comment l'évasion investit cette action dans une sorte de mouvement ascendant.

Dans *Cadavre mon bel amant*, les moyens de résolution des différents conflits dramatiques centrés sur le régime du Vénérable Président se prêtent plus à l'évaluation du *crescendo* dramatique. Au premier épisode étudié, le moyen est de **faire enregistrer clandestinement par un espion les propos d'opposants vrais ou supposés** ; à l'étape suivante, il s'agit de **tuer les espions devenus gênants**. On s'aperçoit que du premier au second moyen, la déviance devient plus vicieuse puisque, si tout d'abord le pouvoir s'en prend à ceux qui le combattent de l'extérieur, il détruit ensuite la vie de ceux qui ont servi d'instruments à ses modes opératoires. Le *crescendo* dramatique fait, ici, de l'évasion un phénomène aux effets nocifs, à la fois centrifuges et centripètes, un cycle infernal de flux et de reflux qui met en péril la vie physique de L'homme . A défaut, il le déstabilise dans son âme et conscience.

2.2.2. Manœuvres de déstabilisation des psychologies et des consciences : la fronde estudiantine sur les chemins de croix

Chemins de croix du Togolais Kangni Alem présente l'histoire d'une montée de rébellion estudiantine contre le régime au pouvoir dans l'Empire du Soleil Méchant. Celui-ci met en prison deux des grévistes, Amel et

Amouro, à qui il envoie un faux Aumônier pour obtenir malicieusement le nom du cerveau et la liste des membres du mouvement de révolte. Confronté à la ténacité des deux étudiants mis aux arrêts, L'aumônier sort son joker : une lettre que la mère d'Amel lui envoie et dans laquelle elle lui révèle qu'elle-même et son frère sont pris en otages. Amel abandonne son camarade de lutte qui le comprend. Comme récompense de sa renonciation, il sera fait ministre de l'Information et porte désormais, avec le pouvoir de l'Empire du Soleil Méchant, le projet de faire renoncer à Amouro le combat contre le régime. Ce dernier garde sa foi vive en son rêve d'opérer la révolution au profit du petit peuple. C'est alors que sa fiancée Lucette lui est envoyée pour le détourner par séduction. Mais Amouro est comme tenu dans les liens de la logique de combat contre le régime. Il ne peut plus reculer et est alors abattu.

Au départ, le pouvoir en place dans l'Empire du Soleil Méchant veut **obtenir la liste des étudiants-rebelles à traquer**. Il s'agit là d'une déviation vis-à-vis des principes du droit à la liberté d'expression d'autant plus que les étudiants-rebelles, qui sont activement recherchés, le sont pour leur opinion critique par rapport aux dérives du pouvoir en place. En outre, aux yeux même des personnages de la pièce, l'intention du pouvoir en place est dangereuse au regard de la triste situation dans laquelle sa réalisation plonge le peuple. Au nom de sa génération, Amel établit le bilan de la concrétisation de l'objectif dramatique du pouvoir :

> AMEL :La vie dans cet empire se tisse avec du sang. Nous vivons nos vies au bord de la putréfaction. Oui, au bord de l'enlisement… Je souhaite l'empire plus humain. Mais tu sais, à chaque respiration, nos rêves d'adolescents sont fauchés…
>
> (Kangni Alem, *Chemins de croix*, Paris, Ed. Ndzé, 2001, Séquence 1, p. 18.)

Du fait des agissements des autorités politiques de l'Empire du Soleil Méchant, le peuple en général et plus encore les jeunes-rebelles, désignés par

le « nous » de la réplique d'Amel, sont constamment confrontés à une agression physique et morale qui, chaque jour un peu plus, leur fait perdre espoir en l'avenir. Il n'y a donc presque pas de doute, l'Empire du Soleil Méchant est bien l'empire des dérives politiques. D'ailleurs, le moyen utilisé par le régime en place pour obliger les étudiants-rebelles arrêtés à renoncer à leur logique contestatrice est la prise en otages des parents d'Amel, sa mère et le benjamin, seulement âgé de trois ans. Il n'est presque pas nécessaire de démontrer le caractère insupportable de ce moyen. Cette prise en otage est un instrument de pression psychologique pour affaiblir le mental et le moral de ces deux têtes fêlées. L'effet est immédiat et imparable : Amel *« s'écroule en pleurant »*[93], Amouro lui concède la renonciation. Dans ses dérives, le pouvoir politique qui gouverne l'Empire du Soleil Méchant marque, par là, un point important dans la traque des rebelles.

A la phase suivante, un nouveau projet est de **pousser Amouro à renoncer au combat contre le régime en place.** Le premier paramètre qui fait qualifier ce dessein de négatif, c'est que sa concrétisation pousserait Amouro à s'accuser de trahison parce qu'il s'écarterait de la ligne de ses pairs rebelles. De plus, la renonciation à son combat serait nuisible au bien commun dans la mesure où cet acte livrerait sans obstacle le peuple aux griffes sanguinaires d'un régime alors désormais sans opposant. Amouro s'en plaint à travers des questions : *« Mais comment vivre par-delà la trahison ? »*[94], *« Comment vivre l'ordure à fleur d'âme ? »*[95] Et il répond lui-même : *« Je n'aurais plus de sens. Je serais un gros cauchemar au milieu de mes rêves. L'âme achetée ne passe pas inaperçue. »* Amouro vit donc très mal

[93] *Ibid*., p. 44.

[94] *Ibid*., p. 59.

[95] *Ibid*.

le but que le pouvoir voudrait atteindre par lui et reste très lucide face à la stratégie déployée à cet effet : lui envoyer sa fiancée Lucette pour faire un lavage de cerveau par la séduction. C'est un acte de fourberie, voire d'immoralité, puisqu'il s'agit de se servir de la propre fiancée d'Amouro pour le ruiner et par-delà lui, nuire à tous les rebelles, nouvelle preuve que le pouvoir en place dans l'Empire du Soleil Méchant est passé maître dans les actes de déviance pour peu qu'ils servent à réduire les rebelles à leur plus simple expression.

Au sujet des deux séquences de *Chemins de croix* choisies ici, l'étude conduite jusque-là a pu sans doute permettre d'établir, ne serait-ce que dans une certaine mesure, la preuve de l'évasion ; l'évaluation de la technique du *crescendo* dramatique peut la renforcer.

Les actions déployées pour la résolution des conflits dramatiques illustrent ce procédé. Il s'agit respectivement **de prendre en otages les parents d'Amel, sa mère et le benjamin de trois ans** puis d'**envoyer à Amouro sa fiancée Lucette pour lui faire un lavage de cerveau par la séduction.** Si, dans la mise en œuvre de ces deux moyens, l'effet attendu est d'ordre psychologique, le second moyen est plus redoutable. En effet, en prenant en otages les parents d'Amel, le pouvoir veut le torturer psychologiquement et l'abattre moralement sans préjudice de ses convictions intimes. Or, par Lucette, avec la seconde stratégie, le pouvoir, au-delà de l'effet immédiat recherché, travaille beaucoup plus à la dépersonnalisation d'Amouro, à la renonciation à ses convictions et au reniement de ce qui fait sa raison de vivre même.

En somme, chez Ousmane Alédji comme chez Kangni Alem, le *crescendo* dramatique apparaît comme un procédé utilisé pour montrer comment, au fil de l'intrigue, l'évasion se renforce et devient plus pernicieuse

avec des effets qui progressent du corps à l'esprit puis à l'âme. C'est à peu près dans le même registre et pour les mêmes effets que se situent les attaques contre la liberté de la presse dans la pièce du Béninois Dansi F. Nouwligbèto.

2.2.3. Etouffement des prétentions à la liberté de la presse dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée* de Dansi F. Nouwligbèto

Zongo Giwa de la forêt déviergée propose une fable de l'étouffement et de la mutilation d'un journaliste-rebelle, respectueux des règles déontologiques et partisan de la liberté d'expression dans les médias. Sans doute, la synopsis de deux des épisodes édifiera bien au sujet d'un tel regard sur cette fiction dramatique.

Président d'un pays anonyme, Grand-Chose commandite le meurtre de Zongo Giwa, un honnête journaliste, héros de la vérité et dénonciateur tenace des rocambolesques affaires mafieuses qui se tissent au sommet de l'Etat. Après ce meurtre, le président cherche les moyens d'effacer définitivement de sa tête et de sa conscience les traces du journaliste-rebelle. Gangbahou, son marabout, lui prescrit d'exhumer la dépouille de Zongo Giwa et de l'inhumer une seconde fois, deux jours après, à minuit au plus tard, dans la Forêt et selon un rituel bien déterminé. Chargé du cercueil de Zongo Giwa, le Porteur-de-cercueil – invisible sur scène – suivi du Porteur-de-chaussures, d'un chien suiveur et de Grand-chose, leur maître, se dirigent vers le cimetière de l'enfer, au cœur d'une forêt tropicale endormie. Au bout d'un moment, le Porteur-de-cercueil, au lieu d'avancer, fait du surplace : c'est que le cercueil s'est étrangement alourdi. Face à un tel obstacle, Grand-chose doit exécuter l'opération n°1 prévue par Gangbahou : sortir le cadavre et lui briser les tibias. Le cercueil rechargé ne s'allège pas pour autant, son porteur a toujours du mal à avancer.

Grand-Chose tombe alors dans la trappe de l'urgence. Il est à deux heures et demie de minuit, heure avant laquelle il devrait avoir bouclé le rituel d'inhumation. L'opération n°2 devient inévitable. L'homme d'Etat *« sort de sa poche un "nudida", un tout petit morceau de cola rituellement préparé. »*[96] et, malgré les supplications du Porteur-de-chaussures, il le tue provisoirement à coups d'incantations et ramène, de ce même fait, à la vie Zongo Giwa qu'il doit exécuter à nouveau, après un interrogatoire. Volubile plus qu'il ne le faut, Grand-Chose est surpris par le temps car il n'a pas fini son interrogatoire que minuit sonne : la Forêt se réveille, le rituel ne peut plus continuer, Zongo Giwa reprend vie, non plus provisoirement mais définitivement pour poursuivre son combat en faveur de la vérité pour la salubrité des mœurs politiques.

Dans la partie de l'histoire où Grand-Chose déclenche l'opération n°1, le surplace du Porteur-de-cercueil est un obstacle à la décision de **faire disparaître irréversiblement toutes traces de Zongo Giwa**. Dans la vie réelle, un tel programme ne peut être tenu que pour immoral. Tout d'abord, il est une entrave aux principes des Droits de L'homme favorables au respect de l'intégrité de la personne humaine. Il est en outre une atteinte à la liberté d'expression et à la promotion des médias libres, règles de base de tout régime démocratique, régime en vogue dans de nombreux pays africains des années 1990 dont les réalités politiques ont pu inspirer Dansi F. Nouwligbèto. Dans la fiction, deux personnages révèlent qu'ils sont conscients du caractère négatif du projet d'élimination des défenseurs de la liberté d'expression : le journaliste-rebelle et Grand-Chose lui-même. En attendant d'être tué une seconde fois, Zongo Giwa déclare à Grand-Chose : *« La vie bégaie dans*

[96] Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, premiers ronflements, p. 22.

chacun de vos gestes. »[97] Grand-Chose résiste à admettre d'abord un tel jugement dépréciatif, mais il finit par le confesser : *« La vie bégaie dans chacun de mes tirs.* »[98] Ces deux répliques suggèrent clairement, nous semble-t-il, que cet homme d'Etat est un ennemi de la vie aussi bien dans ses intentions que dans ses actes. La répétition de l'idée de bégaiement de la vie dans ces répliques respectives de la victime et du bourreau rend compte de la mesure dans laquelle l'objectif dramatique de Grand-Chose est inhumain. L'acte consacré à l'accomplissement de ce but l'est également. Il s'agit, faut-il le rappeler, de l'opération qui consiste à briser les tibias du cadavre humain contre les principes socioculturels du respect des morts, chers aux Africains. Affirmer que le premier épisode de *Zongo Giwa de la forêt déviergée* illustre l'évasion semble donc relever d'une évidence. Le second épisode est conçu dans la même perspective. Porté par le même dessein du dictateur, il n'est certainement plus besoin d'en démontrer la négativité, il révèle la mise en œuvre d'un moyen lui-même négatif : tuer provisoirement le Porteur-de-chaussures. On se retrouve en somme avec deux séquences qui, considérée chacune isolément, montrent le choix résolu de Grand-Chose de s'intaller dans la déviance.

Le *crescendo* dramatique, appliqué aux deux épisodes de *Zongo Giwa de la forêt déviergée* étudiés, révèle davantage ce constat. Il semble utile de remarquer, avant tout, qu'un même protagoniste, Grand-Chose, et un même but, **faire disparaître le journaliste-rebelle à tout jamais**, constituent les points de réunion des deux épisodes. Puisque le projet n'a pas varié d'une étape de l'histoire à une autre, il ne peut servir d'élément d'analyse dans la

[97] *Ibid*., troisièmes ronflements, p. 68.

[98] *Ibid*., p. 72.

perspective d'une évolution graduée. Il nous faut donc interroger les actions consacrées à la concrétisation du but.

D'abord, pour l'exécution de l'opération n°1, Grand-Chose ordonne que soit sorti du cercueil le cadavre du journaliste et que lui soient brisés les os. L'application de cette mesure prescrite par le marabout est infructueuse. Il passe, dans l'épisode suivant, à la seconde action qui lui est prescrite : tuer provisoirement son valet, ressusciter et tuer, une seconde fois pour toutes, Zongo Giwa.

Le premier moyen traduit une forme de contestation des normes socioculturelles. En effet, selon les habitudes qui ont cours dans la plupart des sociétés africaines aussi bien traditionnelles que modernes, le respect de la mémoire d'un disparu est un principe sacro-saint. Celui qui le viole se met en quelque sorte au ban de la société. Mais pour les besoins de sa survie politique, Grand-Chose n'hésite pas à fouler ce principe aux pieds, exhumant une dépouille et lui faisant briser tibias et rotules, broyer fémur au point de la réduire en *« tas d'ordures »*.[99] Au total, avec l'opération réalisée en premier lieu, on est placé devant une attitude de rejet des exigences socioculturelles, contestation qui confine à une certaine déshumanisation où L'homme ne vaut pas plus qu'une ordure.

L'opération n°2, quant à elle, va au-delà d'une simple remise en cause pour être une double atteinte à la vie : le Porteur-de-chaussures est tué, Zongo Giwa est ramené à la vie pour être bien tué définitivement. On peut en poser comme constat qu'avec Dansi F. Nouwligbèto, il apparaît que le procédé du *crescendo* dramatique renforce la manifestation de l'évasion. Tout d'abord, il fait de la déviance et plus précisément de l'évasion un phénomène spectral

[99] *Ibid*., premiers ronflements, p. 21.

qui, à partir d'une victime bien ciblée au départ, finit par affecter des victimes innocentes. En outre, le *crescendo* dramatique tel que mis en œuvre dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée* inscrit le sujet déviant dans une logique irréversible, d'abord de déshumanisation puis d'animalisation de l'être humain. C'est en somme un triste processus d'aliénation des individus, spoliés de leurs libertés et même de leurs rêves, comme cela se dévoile avec fulgurance chez Florent Couao-Zotti.

2.2.4. *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Couao-Zotti ou l'espoir d'un renouveau démocratique entre parenthèses de sang

Le pays dont le dramaturge béninois met en scène l'enfer social est gouverné par un régime dictatorial dirigé par le Guide Eclairé. Sa milice privée fait régner la terreur par brimades et *« zombification des âmes »*.[100] Poussé à bout, le peuple décide de se cabrer par une grande mobilisation et une forte pression sur le régime. Cette nouvelle donne à laquelle les dirigeants politiques n'étaient pas habitués les amène à s'assigner comme mission urgente de tout mettre en œuvre pour maintenir le peuple sous domination. Celui-ci est alors soumis à des représailles pour ses prétentions à la liberté. Il résiste cependant et oblige le Guide Eclairé et son équipe à concéder le passage à la démocratie.

Une Conférence Nationale se déroule qui pose les bases d'un régime démocratique. Un grand espoir naît de cette option et le peuple tient à en célébrer l'avènement par un Bal de la Conférence Nationale. Mais au fond, inspiré sans doute par le Guide déchu et sa famille politique, un projet secret se forme pour permettre au dictateur déchu et à ses sbires de reprendre en

[100] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation seconde, séquence I, p. 32.

main les cartes politiques qui étaient en train de leur échapper. Aussi, en plein Bal de la Conférence Nationale, un coup de force survient-il avec un carnage insupportable et la disparition de plusieurs personnalités du nouveau régime : le printemps politique tant attendu tourne à la mauvaise saison.

Du premier épisode de *Ce soleil où j'ai toujours soif*, on peut sans doute retenir que l'ambition irrépressible du Guide Eclairé est de **maintenir, sous l'emprise d'un régime répressif, le peuple porté vers la liberté.** Placé dans le contexte de la réalité politique de l'Afrique occidentale francophone des années 1990 où la pièce est publiée, on peut dire de cette intention dramatique qu'elle est en marge de la norme courante. En effet, la démocratie, promotrice du pouvoir et de la liberté du peuple, est devenue, à partir du Bénin, le système politique en vogue dans les pays de cette sous-région depuis 1990. De la société du réel à celle de la fiction dramatique, le contenu de l'appréciation relative au projet du Guide Eclairé et de son régime reste défavorable. L'extrait suivant du long monologue de Sèna en est certainement révélateur :

> SENA : Ce jour-là… A la place de l'Indépendance il y avait foule… Incroyable marée humaine possédée par une soif de clamer sa colère. De dire surtout haut ses espoirs de renouveler la couleur de la vie.
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p. 13.)

La mobilisation populaire que suggèrent ces propos, ajoutée à la détermination incompressible du peuple à *« clamer sa colère »*, indique que les desseins du régime sont mal acceptés, rejetés par le peuple qui considère que ses gouvernants vont à la dérive d'autant plus que les moyens qu'ils utilisent pour faire taire les citoyens conjuguent violence et immoralité :

> SENA : Un autre cargot-militaire, envoyé en renfort débarquait là d'autres soldats (…) Là, j'ai vu une femme, presque perdue comme moi, se démenant sous les matraques d'un soldat, qui frappait, frappait. Et, extrême préjudice, il s'est calé entre ses jambes et a tiré la glissière de son pantalon.
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p. 14.)

Au constat, mâter le peuple, le soumettre à la terreur par les massacres et les viols sont les actions réalisées par les gouvernants. Or, dans la réalité comme dans l'univers de la fiction dramatique, ce mode de gestion politique est contraire aux principes des droits de L'homme et du respect de la dignité de la personne humaine en général, et de la femme en particulier. En effet, mâter est déjà un préjudice porté au peuple, violer, c'est le comble selon Sèna qui en parle comme d'un *« extrême préjudice »*. Tout bien considéré, par l'objectif et le moyen qui marquent le conflit dramatique dans la première des séquences de la fable examinées dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, on peut conclure à l'évasion puisqu'ils sont tous deux irrecevables.

Il en va de la première séquence comme de la seconde dans laquelle l'intention est de **rétablir un régime répressif déchu**. Dans les sociétés du réel et de la fiction, une telle volonté est répréhensible dans la mesure où il est contraire à l'aspiration du peuple qui a souverainement fait l'option du régime démocratique. Gouverner selon les principes démocratiques est donc en quelque sorte la norme posée par le peuple et de laquelle s'écarte la famille politique du Guide Eclairé ; elle cherche à revenir au pouvoir et, pour cela, organise un coup de force pour mettre tragiquement fin au Bal de la Conférence Nationale. Cette action procède de la violence. Comme dans l'épisode précédent, elle n'est pas compatible avec les principes en vigueur aussi bien dans la réalité politique de l'Afrique de l'Ouest francophone des

années 1990 que dans l'univers fictionnel créé par Florent Couao-Zotti. On n'est donc pas sorti de la déviance et plus précisément de l'évasion.

Si chaque épisode de la fable, prise isolément est donc marqué par l'évasion, la relation entre les séquences n'en serait assurément pas moins imprégnée.

Les deux épisodes examinés dans la pièce du Béninois Florent Couao-Zotti sont réunis par le même destinateur, le régime politique du Guide Eclairé ; il commande les projets respectifs qui organisent lesdits épisodes. D'une étape de l'histoire à l'autre, ce régime passe du projet de **maintenir le peuple sous son emprise répressive** à celui de **rétablir un système totalitaire déchu**. En examinant ces objectifs, on remarque que leur distribution au fil de l'intrigue semble commandée par l'intention du dramaturge d'y inscrire une certaine exacerbation des dérives totalitaires. En effet, le Guide Eclairé empêche d'abord le peuple d'avoir ce qu'il veut, de concrétiser son désir de liberté, puis pousse l'audace jusqu'à arracher au peuple ce qu'il a conquis de haute lutte : la démocratie.

Toutes considérations prises en compte, dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, le *crescendo* dramatique semble suggestif du caractère irrépressible de la volonté des dictateurs d'assujettir et d'asservir le peuple.

A quelques nuances près, dans *Nuit de cristal* de Kangni Alem, on retrouve ce même schéma d'un peuple tendu vers la liberté mais confronté à un régime tyrannique.

2.2.5. Le projet d'une renaissance politique étouffé dans l'œuf dans *Nuit de cristal*

Les habitants de la cité mise en scène dans *Nuit de cristal* vivent sous un régime totalitaire dont le chef, Yamatoké, est présenté comme un tyran au

pouvoir incontesté. Arrive cependant un moment où le peuple décide de manifester son exaspération. Si Yamatoké dut tolérer que les simples citoyens se fassent maîtres bruyants de la rue pour crier leur dépit, il n'est cependant pas prêt à renoncer au pouvoir. Bien que Caligula, alors premier ministre, décide de porter le rêve puis la parole du petit peuple et donc d'entrer en « folie » contre le régime de Yamatoké, celui-ci reste inflexible et l'ex-premier ministre se retrouve dans un « asile », apprenant à ses dépens qu' *« il n'y a que dans les contes que les enfants terrassent les monstres. »*[101] Dès lors, malgré la volonté du peuple d'aller jusqu'au bout de son rêve, Caligula, lui, change de perspective : il entend réviser sa « folie » et redevenir premier ministre de Yamatoké. Il n'a plus qu'à satisfaire aux conditions posées par le tyran : signer un rapport d'excuses et d'allégeance et promettre fidélité.

Yamatoké réussit ainsi à ramener Caligula dans son giron. Cela ne le rassure cependant pas dans l'absolu. Il veut plutôt arriver à faire en sorte que le peuple redevienne docile une bonne fois pour toutes. Une prescription lui est faite à cet effet : se conformer à un rituel bien précis et se servir d'une formule d'invocation contenue dans un Livre pour procéder à l'enterrement d'un fœtus. Yamatoké embarque effectivement, dans un sac en jute, le fœtus, symbole de l'aspiration du peuple à la liberté et à une vie meilleure. Il s'éloigne de la cité et arrive dans un cimetière où il creuse un trou, sort le fœtus et l'y dépose puis commence par y jeter du sable. Aurelia, qui, contre toute attente, avait rejoint Yamatoké dans le cimetière descend rapidement dans le trou, protège le fœtus de son corps et l'introduit dans son giron sans que le tyran s'en aperçoive. D'ailleurs, il était préoccupé à retourner précipitamment à la cité pour chercher le Livre. Caligula, qu'il avait

[101] Kangni Alem, *Nuit de cristal*, in Théâtre volume 1, Libreville, Editions Ndzé, I, p. 37.

instamment instruit de le mettre dans le sac s'était mépris, ayant pris son rapport de ministre pour le Livre.

Egalement, la déviance politique traverse les deux séquences de *Nuit de cristal* résumées dans les lignes antérieures.

Dans la première, Caligula choisit de **renoncer à sa « folie » et de retrouver son poste de premier ministre**. Si, selon le sens étymologique du mot, qui affecte en principe la fonction, le ministre doit être, au côté du président, un serviteur du peuple, le premier ministre doit alors, lui, se considérer comme le serviteur des serviteurs de la République ; c'est là la norme. Or, le but de Caligula y contrevient puisque, pour avoir la possibilité de briguer la primature afin de servir, non les intérêts populaires, mais les siens propres, il refuse de continuer à porter avec le peuple son rêve. D'ailleurs, il est apparemment conscient de sa déviance politique puisqu'il déclare lui-même : *« J'ai déjà (…) promis fidélité à Yamatoké contre mes anciens amis »*. Dans le syntagme prépositionnel *« contre mes anciens amis »*, on lit l'idée d'une certaine transhumance ou d'un changement de veste politique généralement présenté dans les milieux politiques africains comme une anomalie décriée en tant que telle. Ce changement opportuniste de camp politique est subordonné à la signature d'un rapport d'allégeance et d'excuses, puis à la promesse de fidélité à Yamatoké. On note sans doute qu'au premier chef, ce moyen semble d'autant plus dangereux qu'il fonctionne comme une carte blanche décernée par Caligula au tyran pour qu'il continue de s'adonner à toutes formes de démesure sans désormais être inquiété d'aucune manière. L'allégeance est par ailleurs pernicieuse dans la mesure où elle implique, pour Caligula, une aliénation de son être, un renoncement à ses convictions et donc une dépersonnalisation. Objectif négatif et action pernicieuse ouvrent la voie pour conclure que Caligula est dans l'évasion.

Dans la seconde séquence de la fable étudié ici, c'est de Yamatoké à qui il s'allie qu'on découvre les vils desseins et actes. Le dictateur projette **empêcher définitivement le peuple de prétendre à la liberté**. En principe et dans la réalité de certaines conceptions modernes et contemporaines du pouvoir politique, le peuple est souverain et placé au-dessus de ses dirigeants dont les actions doivent correspondre aux aspirations populaires. Si un dirigeant planifie l'étouffement du peuple, c'est qu'il est dans l'anomalie. C'est ce que confirme Aurélia dans *Nuit de cristal* où elle accuse ouvertement Yamatoké : « Aurélia : *Tu conduis la cité à sa perte.* »[102] Un dirigeant qui conduit son peuple à sa perte est sans nul doute à la dérive lui-même, il ne gouverne pas selon les normes. Lorsqu'on examine l'acte par lequel Yamatoké entend faire taire le peuple à tout jamais, on se convainc davantage de ses déviances. En effet, pour se « fabriquer » un peuple bêtement soumis, il doit, dans un rituel prescrit, enterrer un fœtus dans un cimetière excentré par rapport à la cité. On le sait, le fœtus ou *« l'embryon symbolise la potentialité, […] la somme des possibilités d'être »*[103] ; il n'est donc certainement pas erroné de le considérer comme une promesse de vie et d'avenir. Dans *Nuit de cristal,* il peut être en outre posé en tant que symbole d'espoir de renaissance du peuple à la liberté et à la prospérité. L'enterrer, c'est s'inscrire dans une logique de négation de la vie et d'annulation des perspectives d'avenir du peuple. Cette action est donc préjudiciable au bien commun et manifeste la déviance où Yamatoké est installé.

A l'une et l'autre phase de l'intrigue, le protagoniste n'est pas le même. Mais ces phases sont bien unies par des actions dont la mise en œuvre est tournée au bénéfice d'un destinataire commun : Yamatoké, le tyran. Qu'il

[102] Kangni Alem, *Op. Cit.*, p. 58.

[103] Jean Chevalier et Alain Gheebrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 399.

s'agisse de **signer un rapport d'allégeance** ou d'**enterrer un fœtus**, on est placé devant des actes déviants parce qu'ils induisent aliénation et instrumentalisation. Le procédé du *crescendo* intervient dans la mesure où si le premier moyen n'induit l'instrumentalisation que d'un seul individu, Caligula, à travers le second se profile la sujétion de tout un peuple aux caprices tyranniques de Yamatoké. Il devient alors possible de considérer que, dans le cas de *Nuit de cristal,* le procédé du *crescendo* dramatique permet à Kangni Alem de montrer qu'inextinguible, la soif de domination des dictateurs est une force expansionniste prête à tout assujettir : des individus particuliers à un peuple tout entier. Chez d'autres dramaturges on retrouve, comme pendants d'une pareille atmosphère politique, des sociétés où presque tout se désagrège.

2.3. Dignité et vie humaines abîmées dans des sociétés en dégradation

Avec *Certifié sincère* et *Trans'ahéliennes,* Florent Couao-Zotti et Rodrigue Norman élaborent, d'un certain point de vue, des fables où quelques épisodes représentent des sociétés en crise, marquées par la violence et incapables de satisfaire aux attentes des individus qui font alors des choix nuisibles à la dignité et à la vie humaines.

2.3.1. La spirale des combats à mort chez Florent Couao-Zotti dans *Certifié sincère*

Quand on s'informe des séquences qui composent la fable de *Certifié sincère*, il est possible d'affirmer que le lecteur/spectateur est placé devant un cercle vicieux où des plans de meurtre sont mis à exécution.

Amélie, l'un des protagonistes de *Certifié sincère,* est une jeune fille de vie dissolue qui, contre les attentes de ses cousines, est désignée par leur

grand-mère comme son héritière testamentaire. Aux yeux de Soly et Lola, ses cousines, un tel privilège est immérité d'autant que, préférant la prostitution à l'activité de vendeuse de nourriture qu'elles lui ont trouvée, Amélie passe son temps à déshonorer la famille. Les deux sœurs décident alors de l'empêcher de disposer des biens de leur grand-mère. Elles n'y vont pas de main morte pour arriver d'autant plus qu'elles choisissent d'éliminer physiquement Amélie grâce aux services d'un tueur à gages. La tâche de ce dernier est cependant rendue compliquée par l'outrecuidance et la bravoure de la prostituée qui ne recule devant rien, pas même devant la mort. Face à un tel caractère, le but de Lola et Soly ne peut prospérer.

Une autre séquence de la fable, positionnée par Florent Couao-Zotti dans la suite de l'intrigue de *Certifié sincère*, révèle que ce plan de meurtre n'est ni le premier ni le plus osé. En effet, dans le dessein de **hâter la disponibilité de l'héritage et en même temps d'empêcher Amélie d'en disposer**, Soly avait engagé, une première fois déjà, Louis, un autre homme dangereux, qu'elle avait commis au meurtre d'Amélie et de leur grand-mère. Ce projet s'est heurté à un retournement de situation. Au lieu de décharger sur les deux victimes pressenties l'amertume de Soly qu'il transporte, Louis, au contact de ses cibles, est séduit par la bonté de la grand-mère en même temps qu'il tombe sous le charme d'Amélie dont il finit par devenir le fiancé et le maquereau. Le projet de Soly s'en trouve avorté.

Dans le premier épisode de *Certifié sincère* retenu dans le cadre de cette étude, le conflit dramatique se cristallise autour de l'objectif commun des sœurs Soly et Lola : **empêcher Amélie de disposer de l'héritage que lui destine sa grand-mère**. A la lumière des réalités sociétales africaines, ce but révèle une attitude de rejet de la parole ou de la volonté d'un Ancien. Or, dans les traditions africaines, les vœux d'un Ancien avant sa mort sont tenus pour

sacrés, inviolables ; s'y opposer, c'est s'engager dans une forme de contestation des liens familiaux, c'est prendre le parti de se mettre en marge de la tradition familiale. Dans une certaine mesure donc, ce projet apparaît comme négatif. La négativité de l'intention ne varie pas quand on l'examine à travers le regard des personnages de la fiction dramatique dans *Certifié sincère*. La réplique suivante d'Amélie à l'adresse de ses cousines permet de s'en faire une idée :

> AMELIE : Les voilà, les vierges étincelantes : trop propres pour ramasser les linges de mémé ; trop éblouissantes pour supporter ses odeurs ; mais très affectueuses quand vient le moment du partage de l'héritage.
>
> (Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, suivi de *Le collectionneur de vierges*, Paris, Ndzé (coll. Afripoche), p. 24).

Le ton sarcastique emprunté par Amélie pour dénoncer, chez ses cousines, l'attitude de négation des liens familiaux – elles évitent de supporter les infirmités liées au vieil âge de leur grand-mère – et le caractère opportuniste de leur but semblent bien suggestifs de sa négativité.

Quand on ajoute à cela la voie envisagée pour y parvenir – **assassiner Amélie** – on admet, presque sans réserve, que cette partie de l'histoire nous introduit de plain-pied dans l'évasion. En effet, dans presque toutes les sociétés humaines, le meurtre, surtout celui d'un parent, est tenu pour un acte de déviance universellement admis d'autant plus que la vie humaine est sacrée. Quoique partie prenante au plan d'assassinat d'Amélie, Lola est bien consciente de l'anomalie contenue dans un tel projet ; avant de se laisser convaincre par sa sœur au sujet de l'option de l'élimination physique

d'Amélie, Lola y était initialement opposée : *« Entendons-nous sur un point : notre sœur est condamnable mais on ne veut pas la mort du pécheur. »*[104]

Nous l'indiquions dans les lignes antérieures, au second volet de l'histoire de *Certifié sincère* retenu dans le cadre de cette étude, l'objectif dramatique est formulé comme suit : **hâter la disponibilité de l'héritage et empêcher Amélie d'en jouir**. Dans la mesure où on admet que cette intention procède de la précédente, – **empêcher Amélie de disposer de l'héritage que lui destine sa grand-mère** – il est possible de la considérer d'emblée comme anormale. En effet, elle reprend l'inadmissible motif de la contestation du testament d'un Ancien et se double de l'intention contre-nature de provoquer l'avènement de l'héritage. Pour arriver à cette fin doublement négative et achever de s'installer en pleine évasion, Soly, le protagoniste, entend utiliser un moyen dont le caractère nuisible est incontestable : faire commettre un double meurtre, sur sa grand-mère et sur Amélie.

L'évasion, illustrée dans l'un et l'autre épisodes de l'histoire, se trouve renforcée par le lien entre ces épisodes grâce à une sorte de graduation qui porte à s'enliser. Ce constat de la chute des protagonistes de mal en pis peut aussi s'appliquer aux sœurs Soly et Lola. Alors qu'en premier lieu, elles s'étaient fixé pour objectif d'empêcher Amélie de jouir de son droit d'héritage, on relève, dans la suite de l'intrigue que Soly est capable du pire : non seulement empêcher Amélie de disposer de l'héritage, mais faire en sorte que la grand-mère disparaisse au plus tôt. Pour que ces désirs se réalisent, il fallait envisager de passer du meurtre unique au double meurtre. La haine née

[104] Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère*, suivi de *Le collectionneur de vierges*, Paris, Ndzé (collection. Afripoche), p. 10.

d'un désir immodéré peut donc projeter dans l'évasion autant que la perte du sens de la dignité.

2.3.2. Dignité et vie mises à prix pour (més)aventures trans-sahéliennes dans la pièce de Rodrigue Norman

Avec *Trans'ahéliennes* de Rodrigue Norman, on découvre une fable des aventures et mésaventures transméditerranéennes, vécues ou envisagées par de jeunes Africains en quête de bonheur en Occident. Entre autres, deux séquences de la fable peuvent aider à évaluer la pertinence de l'évasion dans cette pièce du dramaturge togolais.

Boutros et Coolio sont deux jeunes Africains qui, aidés par leurs mères respectives, ont mobilisé les moyens pour voyager et se retrouver en immigrés dans un pays européen. Sans papier, ils vont en hères et doivent, pour survivre, s'agréger à un groupe de clandestins venus, eux, d'un pays de l'Est. Jugés peu capables d'intégrer le mode de vie de ce groupe de délinquants roumains, Boutros et Coolio sont menacés d'exclusion. Mais Marjolaine, une Roumaine, entend tout faire pour les maintenir dans le groupe. Elle entreprend alors de les initier et de les habituer à la consommation d'herbes comme le haschisch, variété de chanvre indien dont les feuilles séchées et enroulées en joints sont fumées. Déjà pénible au départ, l'initiation a finalement été fatale pour Coolio qui en a perdu la vie.

Le protagoniste du second épisode est aussi un personnage féminin, Boncana, sœur de Boutros et petite amie de Coolio du temps où celui-ci vivait encore dans son pays natal. C'est par la pensée qu'elle trace son itinéraire transméditerranéen. Boncana envisage d'aller faire fortune en Europe. Elle demande alors à Coolio de lui accorder une « mise en disponibilité » sentimentale de trois ans et voici ce à quoi elle entend les passer :

> BONCANA : Pendant ce temps, mon corps ira parcourir un autre destin pour te revenir au bout de ces années. (…) Laisse-moi épouser cet homme, L'homme blanc type méditerranéen avec qui tu m'as surprise l'autre soir. Je l'épouserai, ce sera la première année, je lui ferai un enfant et ce sera la deuxième année. La fin de la troisième ne me verra pas avec lui ; je divorcerai et je te reviendrai. On se donnera rendez-vous dans une de ces grandes capitales de l'Europe… Hambourg, Bruges, Stockholm, Helsinki… Ce sera où tu voudras, mon amour. (Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2004, p. 32.)

A cette proposition, l'opposition de Coolio est si radicale et violente qu'elle a fait partie des raisons pour lesquelles le projet de Boncana ne s'est pas concrétisé.

Dans la première partie de la fable de *Trans'aheliennes* résumée ci-dessus, on a pu sans doute se rendre compte que le désir de Marjolaine est de **maintenir les deux jeunes Africains au sein du groupe des clandestins roumains.** Sans nul doute, du point de vue des sociétés européennes contemporaines, cette intention est déviante au regard des lois sur l'immigration désormais en vigueur dans la plupart des pays européens. Elles sont sélectives et très restrictives des possibilités pour les étrangers d'accéder à ces pays et d'y vivre. Du coup, aujourd'hui plus qu'hier, les sans-papiers – comme le sont le groupe des clandestins roumains, Coolio et Boutros – sont tenus pour des hors-la-loi constamment traqués par ceux qui sont chargés de faire respecter ces lois. Chercher à maintenir des sans-papiers dans un groupe lui-même clandestin est donc nécessairement mauvais. Ce caractère négatif de l'objectif de Marjolaine est subtilement reflété dans la fiction dramatique de Rodrigue Norman à travers les propos suivants des Roumains rapportés par Boutros : *« Vous n'êtes pas des durs à cuire comme nous, nos routes vont bientôt se séparer »*[105]. Il transparaît de ce préavis que, clandestins, ces

[105] Rodrigue Norman, *Trans'aheliennes*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2004, p. 12.

Roumains ont dû se faire une carapace physique, psychologique et morale suffisamment rude pour résister aux tracasseries et autres infortunes liées à leur condition d'immigrés sans papiers ; au regard de la vulnérabilité et de la candeur des deux jeunes Africains, les Roumains pensent que le plan de Marjolaine n'est certainement pas bon. D'ailleurs, la solution qu'elle propose à Coolio et à Boutros pour les maintenir dans ce groupe, fumer du chanvre indien, est lui-même négatif puisqu'il est puni par la loi et a coûté la vie à Coolio. C'est en définitive un truisme de dire que l'initiative de Marjolaine est révélatrice de l'évasion dans laquelle les deux jeunes Africains ont été introduits par la force des événements.

A une autre étape de l'histoire, dont Boncana est le protagoniste, le conflit s'anime autour du rêve de **faire fortune en Europe en dépit de tous scrupules.** En soi, faire fortune n'est pas mauvais. Mais quand la richesse est illicitement acquise, elle suscite, en règle générale, réprobation et des adages comme «*Bien mal acquis ne profite jamais »* signifient que la norme n'est pas simplement d'être fortuné mais surtout de l'être honnêtement. Des adages de ce genre sont en même temps le reflet de la dépréciation que la morale universelle applique à la fortune illicitement acquise. En Coolio s'incarne, dans *Trans'aheliennes*, la figure représentative du rejet de l'inadmissible projet de Boncana. Elle-même rapporte que *« Coolio n'a même pas réfléchi ; son poing si jeune mais si ferme est parti mourir tout au fond de l'oreiller… Il a dit : "Viens je vais te faire sauter au plafond(…)" »*[106] Cette réaction spontanée et violente de Coolio face au désir exprimé par Boncana montre qu'il le rejette et qu'il réprouve aussi et surtout la stratégie par laquelle elle compte atteindre son objectif. On n'a certainement pas oublié que Boncana, alors petite amie de Coolio, lui propose de souffrir trois années d'éloignement

[106] *Ibid*., p. 32.

physique et affectif pendant lesquelles elle va contracter, avec un Blanc, un mariage provisoire à son insu, profiter de lui pour se retrouver en Europe et divorcer avant la fin de la troisième année de mariage. Ce plan est détestable pour deux raisons. Tout d'abord, il est une stratégie de manipulation sadique de L'homme blanc dont le cœur et même la situation matrimoniale deviendraient de simples jouets aux mains de Boncana. En outre, ce stratagème par lequel elle entend faire fortune la dépouille de toute dignité puisqu'elle transforme son corps en une marchandise qu'elle va rentabiliser sur des marchés européens, mieux-disants : la sœur de Boutros a donc délibérément choisi de s'installer dans la déviance.

On a pu sans doute se convaincre qu'à l'analyse, l'un et l'autre des deux épisodes retenus dans *Trans'ahéliennes* manifestent l'évasion. Mais on constate que le protagoniste n'est pas le même d'un épisode à l'autre ; on a plutôt successivement affaire à Marjolaine et à Boncana. Mais au fond, le but de chaque protagoniste se trouve lié à celui de l'autre par l'objet du désir qui commande leur projet et qui est de vivre en Europe en contournant les lois sur l'immigration. Ce lien ouvre la possibilité d'une évaluation du *crescendo* dramatique.

Au constat, l'objectif de Marjolaine – aider Coolio et Boutros à survivre en terre étrangère où ils ont déjà réussi à s'introduire – est difficile à atteindre en raison de l'hostilité du mode de vie des clandestins roumains, puis de la naïveté et de la vulnérabilité des deux jeunes Africains. Cependant, l'intention de Boncana, dans la seconde séquence de fable étudiée, est davantage difficile et, en tout cas, moins accessible puisqu'elle doit d'abord réussir à atteindre le pays hôte avant de trouver les voies d'y faire fortune selon ses prétentions. On comprend alors que d'un protagoniste à l'autre, l'action réalisée ou envisagée porte à un niveau supérieur de la

compromission. En effet, Marjolaine propose aux deux Africains de consommer de la drogue : cela met en danger leur sociabilité et leur organisme. Boncana, elle, se propose de faire commerce de son corps. Non seulement elle compromet, par le choix de ce moyen, son rapport socio-affectif avec Coolio, mais elle donne aussi et surtout la preuve d'un renoncement à sa dignité de femme. Si les deux personnages féminins sont déviants, on convient sans doute que la sœur de Boutros l'est plus.

A travers ce deuxième chapitre qui s'achève, les tentatives d'analyse ont, nous l'espérons, permis de se rendre compte que les histoires mises en texte dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2000 illustrent bien, par certains de leurs épisodes, le type le plus négatif de déviance qu'est l'évasion. Avec ce type, aussi bien des valeurs morales que des règles de gouvernance politique sont perturbées autant que certaines convenances sociales.

Etudiée sous le prisme de la technique du *crescendo* dramatique, l'évasion apparaît, au plan social et moral, comme un phénomène qui se manifeste par la radicalisation du choix du déviant à persister dans le mal qui peut commencer à corrompre l'être physique avant d'aboutir à la déstabilisation de sa conscience et de son âme. Au plan politique, le procédé du *crescendo* dramatique fait de l'évasion un phénomène spectral qui, de victimes bien ciblées au départ, finit par englober des victimes innocentes, voire tout un peuple. Le sujet déviant affiche une soif irrépressible du pouvoir dont la manifestation est la volonté d'assujettir et d'asservir.

De toute évidence, l'évasion manifeste le mal véritable qui affecte aussi bien les intentions des protagonistes que les actions mises en œuvre pour les atteindre. A travers les différents épisodes résumés et analysés, il se dessine

qu'à la lumière de la notion de « carrière déviante », la plupart des déviants ont atteint l'étape de l'enlisement.

Mais la déviance n'est pas que purement négative, une de ses formes permet d'observer des sujets déviants qui, même s'ils empruntent des voies haïssables, poursuivent cependant des objectifs nobles. Appelée innovation, cette forme de déviance sera analysée dans le chapitre troisième à partir de certains conflits dramatiques repérés dans les œuvres.

CHAPITRE TROISIEME

LES DEVIANCES A EFFET D'INNOVATION PAR LE CONFLIT DRAMATIQUE

Dans les lignes introductives au développement de la première partie de cette étude dont nous abordons ici le chapitre troisième, il est indiqué que le conflit est le moteur de l'action dramatique et qu'il naît de la situation où un personnage, poursuivant un objectif, est confronté à un obstacle. L'omniprésence, la prépondérance et la diversité des conflits dans les œuvres dramatiques rendent quelque peu difficile l'application d'une approche univoque en ce qui concerne leur typologie.[107] Cependant, puisque l'enjeu de ce chapitre est d'étudier comment le conflit dramatique génère l'innovation considérée comme un dysfonctionnement social, il apparaît utile de tenir compte d'une typologie fondée sur les situations de vie qui créent les conflits dans la société. Patrice Pavis en distingue cinq :

> Rivalité de deux personnages pour raisons économiques, amoureuses, morales, politiques, etc. ; conflit entre deux conceptions du monde, deux morales irréconciliables ; débat moral entre subjectivité et objectivité, inclinaison et devoir, passion et raison.

[107] Dans son ouvrage intitulé *La dramaturgie (Les mécanismes du récit),* Yves Lavandier n'arrive à proposer quelques types de confits dramatiques qu'en changeant chaque fois de perspective à partir de laquelle il met au point sa typologie. Pour distinguer le conflit externe du conflit interne, il considère les modes sous lesquels se manifeste le conflit : disputes familiales, bagarres, agressions… entre deux ou plusieurs personnages (conflit externe) ; à l'opposé, un personnage pris isolément peut être en proie à un conflit interne, qui se déroule dans sa psychologie : chagrin face à des exactions, douleur d'aimer sans l'être en retour, attente angoissée de la mort pour raison de maladie incurable… En s'inscrivant par ailleurs dans la perspective de la réaction des personnages face au conflit, Lavandier distingue deux autres types : le conflit statique et le conflit dynamique. Le premier existe quand le protagoniste du conflit le subit, par impuissance par exemple, quant au second il montre un protagoniste plutôt actif, physiquement ou intellectuellement, et qui se bat au mieux contre l'obstacle qui est à l'origine du conflit. Dans la mesure où on ne voudrait pas se contenter de ce résumé hâtif relatif à l'effort de typologie du conflit dramatique chez Lavandier, on peut se reporter au développement que lui-même propose et qui est contenu dans le chapitre premier, « Conflit et émotion » (pp. 30-52) de son ouvrage.

> Ce débat a lieu à l'intérieur d'une même figure ou entre deux ''camps'' qui cherchent à s'imposer au héros ; conflits d'intérêts entre individu et société, motivations particulières et générales ; combat moral ou métaphysique de L'homme contre un principe ou un désir qui le dépasse (Dieu, l'absurde, l'idéal, le dépassement de soi-même, etc.) [108]

Huit des pièces théâtrales du corpus objet de la présente étude seront examinées, en fonction de la typologie proposée par Patrice Pavis. L'objectif est de déterminer, au bout des analyses, les types de conflits (parmi les cinq) qui génèrent cet autre type de déviance qu'est l'innovation.

« L'innovation exprime le choix de moyens non conformes (qui "innovent" donc par rapport à la norme sociale) »[109] pour atteindre cependant des objectifs nobles, c'est-à-dire positifs, soit pour le sujet déviant soit pour une catégorie sociale plus ou moins large à laquelle il appartient. Il peut paraître inadéquat d'associer l'innovation à la notion de conflit qui connote généralement souffrance, douleur, malheur, catastrophe. Yves Lavandier confirme d'ailleurs ce regard sur le conflit mais élargit les perspectives :

> Dans tout conflit, il y a le germe du malheur et de la destruction mais aussi celui de l'union, de la compréhension et de l'enrichissement. Le conflit peut faire avancer les choses. Il peut contribuer à nous faire grandir.[110]

Le conflit au cœur duquel peut se retrouver un personnage ouvre donc pour lui, par exemple, une possibilité pour un accomplissement de soi. Le défi de l'accomplissement de soi comme enjeu de l'innovation s'ajoute aux actions déviantes pour sauver des vies et aux réponses audacieuses dans une atmosphère politique de l'hostilité pour constituer les axes autour desquels s'articule le présent chapitre.

---

[108] Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 66

[109] Christian Dubois, « Culture, socialisation, déviance », http://www3.ac-clermont.fr/pedago/ses/cours_capes/coursculture_socialisation_deviance.htm. [consulté le jeudi 7 mars 2013]

[110] Yves Lavandier, *Op. cit.*, p. 35.

3.1. Le défi de l'accomplissement individuel comme enjeu de l'innovation au plan social

Accéder au rang social d'artisan diplômé et future patronne, survivre à un massacre ethnique ou se construire une brillante carrière artistique sont de légitimes défis personnels que comptent relever à tout prix des personnages respectifs de *Ce soleil où j'ai toujours soif, La mère trop tôt* et *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…,* pièces respectives de Florent Couao-Zotti, de Gustave Akakpo et de Rodrigue Norman.

3.1.1. La quête d'un statut socio-professionnel au prix de l'escroquerie dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*

Rassemblée un jour sur la place de l'indépendance, une débordante marrée humaine décide de crier son exaspération au gouvernement en place qu'elle invite à la démission pour enfin avoir droit à une nouvelle vie. Sèna, le protagoniste de *Ce soleil où j'ai toujours soif,* fait partie de *« la chorale furieuse »,*[111] heureux de faire corps avec un peuple qui naguère était timoré et muet. Mais bientôt, une meute de soldats est lancée à la poursuite des manifestants, déclenchant ainsi une débandade généralisée. C'est dans ce mouvement de foule que Sèna rencontre une adolescente, Arlette, qu'il réussit à extraire de la prise féroce d'un soldat matraqueur et violeur. Dans le rapide récit qu'elle lui fait de sa vie, le jeune technicien de surface découvre alors que depuis deux ans, Arlette, apprentie couturière en fin de parcours, cherche à obtenir sa libération[112]. A cet effet, il lui faut verser à sa patronne : *« deux*

[111] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif,* situation première, séquence I, p. 13.

[112] Au Bénin, « prendre sa libération » ou « donner à un(e) apprenti(e) sa libération » sont des expressions qui renvoient à une cérémonie au cours de laquelle un jeune homme ou une jeune fille reçoit son diplôme de fin d'apprentissage au bout de trois ou quatre années de formation à un métier auprès d'un(e) patron(ne). A l'occasion, le candidat à la libération verse à son (sa) patron(ne) une sorte de droits de libération, en nature et en numéraires.

moutons, une volaille constituée de six têtes, une dizaine de bouteilles d'alcool… Et puis, il lui fallait "remercier" sa patronne en réunissant pour elle une enveloppe de 100 mille balles. »[113] Il est pratiquement impossible pour Arlette, orpheline et d'origine sociale modeste, de rassembler honnêtement cette fortune. Elle décide alors de se prostituer pour y arriver. C'est dans cette logique que, par un consentement de façade, elle accepte les avances de Sèna, à condition que celui-ci lui verse mensuellement les deux tiers de son salaire de technicien de surface pendant au moins dix-huit mois.

Du résumé ci-dessus d'un épisode de *Ce soleil où j'ai toujours soif*, on relève certainement qu'Arlette se retrouve protagoniste d'un conflit dramatique. Le but qu'elle poursuit peut être formulé comme suit : **parvenue au bout du temps nécessaire d'apprentissage auprès de sa patronne, Arlette désire se faire délivrer son diplôme de fin formation.** Les enjeux qui portent cet objectif en fondent, à notre avis, le caractère positif.

Le premier enjeu semble être l'affranchissement physique et moral de la jeune orpheline. En effet, dans les ateliers de formation aux métiers de l'artisanat, les pratiques qui ont cours sont rarement favorables au bien-être et à l'épanouissement véritable du garçon ou de la fille apprenant ou apprenante. Au contraire, le temps d'apprentissage rime le plus souvent avec les corvées, les insultes voire de graves sévices corporelles ; la libération signifiera déjà pour Arlette un affranchissement de cette servitude morale et physique.

En outre, l'obtention du diplôme sera pour la jeune fille un pas certain franchi sur la voie de l'accomplissement social. Une fois libérée, elle pourra elle-même accéder au statut de patronne, rang social qui va de pair avec une certaine dignité et qui lui confère d'office respect et considération. Son

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

diplôme lui ouvre la possibilité de travailler pour son propre compte et donc de gagner désormais sa vie.

Le projet d'Arlette participe enfin du maintien de cette institution traditionnelle de formation qui permet de confier à des maîtres-artisans une bonne partie des enfants et adolescents non-scolarisés ou déscolarisés. La chaîne risque bien évidemment d'être rompue si de futurs patrons ne sont pas « libérés ». Tout bien considéré, dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu est de taille et on comprend que la jeune fille orpheline, quoique démunie, décide de mettre tout en œuvre pour relever le défi. Elle y consacre le commerce du sexe pour mobiliser les ressources nécessaires à la tenue de la cérémonie qui consacrera sa libération.

Tout d'abord, l'environnement social fictionnel créé par Florent Couao-Zotti porte un jugement défavorable sur le moyen choisi par Arlette pour atteindre son but. Les propos suivants de Sèna le suggèrent : *« Et la voilà otage. C'est le temps des mille silences. Le temps d'encadrer en parenthèses ses espoirs et d'aller marauder. Marauder et trouver les armes pour payer le tribut. »*[114] La charge péjorative que porte le verbe « marauder », ajoutée à l'agacement induit par sa répétition dans une anadiplose,[115] suggère que l'action de se prostituer ne bénéficie pas des faveurs de l'environnement social d'Arlette. Dans la société du réel, il est aussi presqu'impossible d'approuver le choix d'Arlette, car se prostituer est presque toujours perçu comme un acte qui dévalue la dignité de la femme, l'expose à diverses maladies et lui fait courir le risque de nombreux abus. De toute évidence, tendue vers un dessein noble, Arlette emprunte cependant une voie

[114] *Ibid.*

[115] Il y a anadiplose « si le mot repris au début d'une phrase ou d'un membre de phrase se trouvait la première fois en fin de phrase ou de membre de phrase » (Henri Bonnard, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Editions Magnard, 1986, p. 63.)

irrégulière ; ce contraste entre objectif positif et moyen négatif l'inscrit dans un type particulier de déviance qu'on appelle innovation.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* le conflit dramatique dont résulte l'innovation est un conflit d'intérêts entre individu et société. Les intérêts d'Arlette sont d'ordre psychologique, moral et social d'autant que l'affranchissement et l'accomplissement personnel sont les enjeux fondateurs de son aspiration qui se heurtent à un groupe social, le corps des patrons d'ateliers d'artisanat. Leurs intérêts, plutôt matériels, constituent un obstacle qu'Arlette doit franchir pour atteindre son but. Cette cupidité immodérée cache en outre mal le désir de maintenir en sujétion l'apprenti en fin de parcours, qui aspire à son autonomisation. C'est pour affronter cet obstacle qu'elle se trouve comme obligée de rallier cette cupidité ambiante en transformant son sexe en marchandise offerte au plus offrant pourvu que cela lui permette de rassembler la fortune réclamée par la patronne.

On en déduit que, dans un contexte social où entrent en conflit la légitime ambition personnelle de l'épanouissement moral et de l'ascension sociale puis la course âpre au gain par certains groupes, l'individu est poussé à l'innovation : il fait un choix stratégique qui consiste à adopter un moyen répréhensible quitte à parvenir quand même plus tard à ses fins. Comme chez Arlette, le sexe de La mère trop tôt n'est pas moins instrumentalisé pour des raisons de survie.

3.1.2. Survivre à un massacre ethnique par le commerce du sexe et autres compromissions dans *La mère trop tôt*

Du Togolais Gustave Akakpo, *La mère trop tôt* est une pièce dont le sujet est une guerre ethnique entre les Bintou, au pouvoir, et les Binti, entrés

en rébellion. Parmi les enfants projetés au-devant de la scène comme protagonistes, il y a le personnage de La mère trop tôt. La fable la présente comme une fillette de treize ans qui hérite du rôle et du statut de mère de famille pour ses frères et sœurs, après le meurtre de leur mère. Dans le contexte d'un horrible génocide où chaque minute qu'on passe devient comme un précieux instant de victoire sur la mort, La mère trop tôt reste profondément attachée à la survie des siens, qui est fort logiquement liée à sa propre survie. A l'image d'autres, la réplique suivante, qui fonctionne sur ses lèvres comme un leitmotiv, suggère bien son attachement à la vie : *« Je ne sais pas… Tout ce que je sais, c'est que la guerre ne doit pas nous manger, mes frères et moi. »*[116] Sur cet attachement naturellement légitime à la vie pèse cependant de lourdes menaces. Le contexte de génocide induit une atmosphère d'insécurité généralisée et, même avec une fin de guerre factice proclamée pour inviter les déplacés à retourner derrière les Collines, des barrages sont érigés partout par les soldats du président Machin-chose qui filtrent systématiquement tous les Binti et les passent au massacre. Pour échapper à la traque meurtrière instaurée en règle contre les gens de son ethnie, La mère trop tôt transforme en passe-droit son charme légendaire dont parle toute l'opinion : elle sert aux soldats son corps pour passer les barrages. D'ailleurs, pour bénéficier d'une protection sérieuse et durable, elle finit par accepter une proposition que lui fait Machin-chose : déclarer faussement à l'opinion internationale que, si le pouvoir en est arrivé à massacrer les rebelles, c'est qu'ils commettent eux-mêmes des exactions sur les gens de leur propre ethnie.

Ce résumé en perspective de la fable permet sans doute de convenir de la formule suivante pour restituer à peu près l'intention du protagoniste : **La**

[116] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2004, p. 28.

mère trop tôt veut traverser la guerre avec les siens sans qu'aucun d'eux ne perde la vie. Il existe au moins deux motifs par lesquels cette intention peut être posée comme légitime. Tout d'abord, l'attachement de La mère trop tôt à sa propre vie correspond au principe naturel de l'instinct de conservation de l'espèce ; c'est donc de la tendance naturelle de êtres vivants à se battre pour se maintenir en vie que procède cet objectif dramatique de La mère trop tôt. Par ailleurs, en se préoccupant de la vie des siens, la fillette de treize ans manifeste un profond sens de solidarité. Sa fratrie et son père au bénéfice de qui elle déploie cette vertu représente, sans conteste, sa famille selon le sang ; mais au-delà, on peut également y voir sa famille ethnique si bien que le sens de solidarité qui la meut est porté au rang d'acte d'humanisme. Il n'y a donc rien d'anormal dans le but poursuivi par le personnage principal de la pièce de Gustave Akakpo. Reste à étudier l'action réalisée en vue de l'atteindre.

Dans la lutte de La mère trop tôt pour la survie aux atrocités de la guerre, le moyen utilisé est double et peut être sans doute facilement appréhendé à partir de deux répliques significatives. La première émane de la fillette de treize ans :

> LA MERE TROP TOT : Quand c'est arrivé, ce qui est arrivé… qui a secoué la torpeur qui nous engluait là à portée des faiseurs de trous dans le corps ? Qui est-ce qui s'est livré corps et corps encore pour nous tisser un chemin de vie dans cette énorme farce de la mort ?
>
> (Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2004, p. 9.)

La seconde réplique est du président :

> MACHIN-CHOSE : Je vous aide, tes frères et toi, à sortir vivants de la guerre. En échange, lorsque la rébellion sera écrasée, tu porteras témoignage des pires atrocités commises par les rebelles sur les gens de leur propre ethnie.
>
> (Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, p. 30.)

De ces deux répliques, on retient sans doute que, pour survivre avec les siens à la guerre, La mère trop tôt accepte de devenir le jouet sexuel des soldats de Machin-chose avec qui elle finit par conclure l'accord d'un faux témoignage contre les rebelles Binti.

Examinés à la lumière des règles qui organisent la plupart des sociétés humaines de la vie réelle, quelques indices fondent le caractère contestable de ces actes. Une activité sexuelle intensive et violente imposée à une adolescente de treize ans est inévitablement nuisible à sa santé physique et à son équilibre psychoaffectif. En outre, le jeu de mensonge dans lequel La mère trop tôt est obligée de se laisser entraîner est condamnable de deux points de vue : le mensonge est un vice, donc moralement blâmable. Pis, celui de la fillette Binti est une sorte de trahison, car le « marché » qu'elle conclut avec Machin-chose nuit à l'image et aux intérêts de sa propre ethnie.

Dans l'environnement social fictionnel, c'est La mère trop tôt elle-même qui se montre consciente du caractère négatif du trafic des contre-vérités. Aussi, avant de se résoudre à accepter la proposition que lui fait Machin-chose, elle lui fait d'abord remarquer : « *Ce n'est pas la vérité !* »[117] Sur la question du commerce sexuel pour la survie, c'est d'abord le personnage du Médecin qui, dans la fiction, suggère qu'en raison de l'âge de La mère trop tôt, tenir des rapports sexuels de surcroît avec des régiments entiers est une grave anomalie. L'adolescente de treize ans déprécie elle-même les actes de survie qu'elle pose :

> LA MERE TROP TOT : Moi, je fais ces choses-là… pas de la manière dont on les fait dans les films… je veux dire quand tout le monde veut le faire, veut vraiment le faire… J'ai envie de savoir comment c'est, lorsqu'on veut vraiment le faire… (Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, p. 35.)

[117] *Ibid*., p. 31.

Cette réplique suggère le regret de l'enfant qui déplore de devoir instrumentaliser son sexe au lieu de s'en servir comme d'un moyen physiologique de plaisir et de jouissance.

En définitive, aussi bien dans le réel social que dans l'univers de la fiction dramatique, le double choix du commerce sexuel et de la traîtrise dont se sert La mère trop tôt est nettement négatif. Mais il se trouve que ce choix est utilisé pour une finalité plutôt noble ce qui fait conclure à l'innovation quand on considère la posture déviante de l'adolescente. L'analyse du binôme dramatique, objectif *VS* obstacle, montre que l'innovation, dont La mère trop tôt est ici la protagoniste se profile au bout d'un conflit d'intérêts entre individu et groupe politique.

On le sait, l'individu dont il s'agit dans ce conflit est La mère trop tôt dont l'intérêt procède d'un besoin naturel et légitime de l'espèce humaine : se maintenir en vie. Cet intérêt est contrarié par celui d'un groupe politique, celui du Bintou Machin-chose, tout puissant président qui a pour intérêt de massacrer les rebelles Binti pour se maintenir au pouvoir, convaincu, avec son groupe ethnico-politique, qu'ils sont les seuls à détenir les aptitudes naturelles pour gérer le pouvoir politique. Machin-chose et son pouvoir génocidaire constituent donc l'obstacle qui provoque le conflit dramatique dont La mère trop tôt est la protagoniste.

On peut alors en déduire que les ambitions politiques discriminatoires d'un groupe peuvent constituer des obstacles à la vie et à l'épanouissement de certains citoyens qui, contre la menace évidente qui pèse alors sur leur vie, peuvent décider de faire de certains de leurs attributs – ici le sexe – un usage innovant, c'est-à-dire nouveau par rapport aux habitudes. En d'autres termes, si la société tout entière ou un de ses groupes constitués menace d'écraser l'individu pour des intérêts politiques, celui-ci, par instinct de conservation

est prêt à la déviance pour éviter la mort physique qui peut aussi prendre le sens et la portée symboliques de la mort sociale. C'est un peu pour ne pas se laisser contraindre à une certaine mort sociale que Juan forme, contre les intentions de ses parents, le projet d'une brillante carrière artistique.

3.1.3. Juan et le projet d'une glorieuse carrière artistique au prix du reniement des liens familiaux dans *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*

Dans *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…* de Rodrigue Norman, le sujet apparent de la fable est le retour non abouti de Juan au bercail. Mais ce sujet sert surtout de prétexte à un dialogue exclusif entre les deux personnages visibles sur scène : Juan et Tobbie. Par ce dialogue, le public remonte le fil de la séquence du départ en aventure de Juan pour l'Occident.

Ce jeune homme est le frère aîné d'une fratrie de sept enfants. Il est doué de talents certains en art musical : non seulement il est une virtuose de la guitare mais il est également un fin pratiquant du rock-and-roll. Absolument sûr de ses atouts artistiques, il décide de courir, hors de son pays et de son continent natals, les rues du monde entier afin de faire valoir ses talents artistiques pour son propre bonheur : *« J'avais*, explique-t-il après coup à son jeune frère Tobbie, *une partition de rock-and-roll dans la tête et je brûlais d'envie de la faire écouter au monde entier. »*[118] C'est d'abord à sa mère qu'il avait dévoilé ce rêve. Un jour en effet, elle lui propose d'apprendre la menuiserie auprès de son oncle afin de commencer par gagner sa vie pour supporter, avec elle, la charge de ses frères et sœurs pour qui, selon les propos mêmes de la mère, il doit jouer le rôle d'une locomotive vu qu'il est au seuil de son âge mûr. Mais le rejet des propositions que lui fait sa mère est si

[118] Rodrigue Norman, « Tobbie, frères et sœurs ont la douleur… », in *Cinq petites pièces africaines pour une comédie*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2005, p. 56.

catégorique qu'il suscite de la part de celle-ci comme une malédiction : *« Sois donc crève-la-faim, Juan ! Et qu'on n'en parle plus… »*[119] Contre la volonté de sa mère, Juan s'exile effectivement. Accumulant insuccès et infortunes, il décide de revenir s'occuper de ses frères et sœurs, leur mère étant décédée entre temps. Mais le mouvement de retour qu'il entreprend échoue. Il n'a pas le temps de poser ses valises dans la chambre où vivent ses frères et sœurs avant de se raviser : *« Je repars, il ne faut pas qu'ils* (ses frères et sœurs hormis Tobbie) *sachent que je suis revenu ici sans ma guitare. »*[120]

On a dû s'en apercevoir, c'est le rêve d'une brillante carrière artistique à envergure internationale qui commande la (més)aventure de Juan. Cet objectif peut être tenu pour positif, certainement pour diverses raisons dont les deux qui sont exposées ici font partie, sans doute, des plus pertinentes. Rêver du succès en art musical avec pour ambition de vanter et de vendre ses talents artistiques partout dans le monde est à la fois légitime et non disproportionné pour un jeune artiste ; un tel projet apparaît comme l'expression de l'espérance d'une réussite socioprofessionnelle pour le jeune homme. On comprend, en outre, que ce rêve va conduire Juan à s'exiler de l'Afrique vers l'Occident. Cet itinéraire est, aux yeux de beaucoup d'Africains, un chemin salvateur ce que traduisent, ne serait-ce que dans une certaine mesure, les propos suivants de la mère de Juan rapportés à ce dernier par son frère :

> TOBBIE : Notre mère a dit que toi tu es parti faire la vie. Que tu as osé lui tenir tête. Et que nous, nous sommes morts avec elle, si on n'a pas osé lui tenir tête. Depuis que tu es parti, tu as fait partie des choses dites et répétées.[121]

[119] *Ibid*., p. 55.

[120] *Ibid*., p. 59.

[121] *Ibid*., p. 54.

A l'évidence, la discorde entre la mère et le fils aîné est plus relatif au désir de celui-ci de devenir artiste qu'à son projet d'exil que la mère présente aux autres enfants comme tout à fait positif parce que manifestant une certaine audace à l'assaut de la vie.

Pour concrétiser son projet de devenir une star de la musique à renommée internationale, Juan choisit de **rejeter les directives qui lui sont données par sa mère**. Il semble que cette attitude est sous-tendue par deux modes de contestation de certaines habitudes en milieu traditionnel africain. Le refus de Juan de suivre les directives de sa mère est comme un défi lancé à l'autorité de la mère, sans préjudice de la malédiction que celle-ci peut lui lancer pour désobéissance. Or un tel désaccord peut lui être fatal dans la mesure où, en Afrique, l'anathème des parents est perçu comme une damnation divine surtout quand il provient d'une mère. En outre, en répondant à sa mère : *« […] mes frères ne sont pas mes enfants je n'aimerais pas avoir des enfants […] je ne suis la locomotive de personne »*[122], Juan proclame une sorte de reniement des liens familiaux, il se désolidarise du tissu familial et rend sans détour à la société la charge de garçon aîné qu'on voudrait lui faire porter : son option le place en marge d'une espèce de charte sociale ou de contrat social.

En somme, s'il est vrai que Juan est animé par un objectif dramatique dont on ne conteste pas la valeur positive, il n'en demeure pas moins que la voie de sa concrétisation le place en rupture avec un certain contrat social et l'installe dans l'innovation. Contrairement à ce qu'on a pu observer et analyser chez Arlette et La mère trop tôt, respectivement dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *La mère trop tôt*, c'est un conflit de conceptions ou de

[122] *Ibid*., p. 55.

visions du monde qui génère l'innovation dont Juan est le protagoniste dans *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*

Il est en effet possible de considérer que Juan est le prototype d'une catégorie de jeunes Africains qui, influencés par les modes de vie et de pensée occidentaux auxquels ils ont accès à travers l'instruction et les médias, sont mobilisés par la dimension personnelle du bonheur et considère l'art comme un raccourci plus ou moins sûr pour y accéder. Une certaine génération d'Africains, héritière de la philosophie de l'Afrique traditionnelle, rejette cette vision du monde. La conception que la mère de Juan a de la carrière artistique envisagée par son fils aîné et sa position sur la responsabilité de celui-ci vis-à-vis de ses frères ne sont en effet que le reflet des schèmes hérités de la société africaine traditionnelle qui impose quasiment à l'individu de s'inscrire dans la dynamique d'une dimension collective et solidaire du bonheur. Selon ces schèmes, le jeune homme ou la jeune fille qui entreprend une carrière artistique, en musique moderne surtout, est perçu(e) comme un candidat ou une candidate à la délinquance.

En définitive, c'est donc de la relation contrastée entre deux conceptions relatives à la réussite sociale et au moyen d'y accéder que naît le conflit dramatique, la conception reproduite par la mère de Juan fonctionnant ici comme un obstacle pour le jeune artiste. On en retient que les décalages voire les divergences de philosophies ou de visions du monde peuvent pousser l'individu à la déviance : il fait, pour atteindre sa réussite et son bonheur individuels, des choix qui rejettent les habitudes traditionnelles. Si pour les trois personnages dont nous venons d'examiner les choix déviants, les défis à relever sont, toutes proportions gardées, d'ordre personnel, il existe d'autres personnages dont les innovations sont impulsées par le désir de

préserver, non pas des intérêts personnels et individuels, mais plutôt ceux du corps social.

3.2. Déviances morales pour sauver des individus ou communautés en danger

Planifier un infanticide, trahir une cause commune et juste ou se prostituer sont des moyens négatifs que Daté Barnabé-Akayi, Kangni Alem et Gustave Akakpo font utiliser par des déviants « innovants ».

3.2.1. L'option résolue de l'infanticide pour faire obstacle à l'homosexualité dans *Quand Dieu a faim…* de Daté Barnabé-Akayi

Après les tentatives infructueuses pour des aventures galantes avec son professeur de philosophie, Chigan s'est défini un autre projet amoureux : nouer une relation sentimentale avec Xonton, sa camarade d'école, en vue d'un mariage lesbien.

Le jour où la nouvelle de ce projet d'union lui a été portée par les deux lesbiennes, Nouvè, la mère de Chigan, avait le sentiment qu'un grand malheur s'abattait sur elle. Scandalisée, elle manifeste une violente opposition et cherche à faire échec au projet. Elle tente d'abord elle-même de leur démontrer qu'elles font une entorse aux normes naturelles et sociales. Mais son argumentation ne résiste pas à la conception que les deux jeunes filles se font de l'amour et que résume la réplique suivante :

> Xonton : L'amour commence avec l'engagement réciproque basé sur l'élévation spirituelle. […] L'acte sexuel intervient pour unir les corps. Et chaque fois que cette union se fait avec engagement, avec amour, c'est une union de Dieu, peu me chaut le sexe.
>
> (Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, p. 86.)

Pour Nouvè, un mariage n'est recevable que s'il réunit un homme et une femme. Mais elle se trouve déstabilisée par la conception présentée ci-dessus et qui n'accorde qu'une valeur dérisoire, voire nulle, à la différence de sexes. La mère compte dès lors sur l'influence et la perspicacité de son amant, le professeur de philosophie, pour ramener ses élèves sur le droit chemin. Mais là aussi, ses espoirs tombent en ruines dans la mesure où, contre ses attentes, Le professeur déploie son intelligence, sa force de persuasion et son éloquence pour justifier le vœu des deux filles. Démunie de moyens intellectuels pour atteindre son objectif et en désespoir de cause, la mère de Chigan décide l'impensable : attenter à la vie de sa fille en lui faisant boire de l'eau empoisonnée.

Des lignes ci-dessus apparaît, plus ou moins clairement, le désir qui impulse les actions de Nouvè et dont la formulation se présente comme ceci : **faire échec au projet des deux jeunes filles de contracter un mariage homosexuel**. Il est possible d'invoquer trois raisons à l'appui du caractère positif et légitime de cette intention. Le premier enjeu est, pour Nouvè, d'orienter sa fille vers un choix qui garantisse à la famille une descendance ; un tel enjeu est sociologiquement très important en Afrique comme le suggèrent les propos suivants de la mère : *« Ma fille vient me dire qu'elle ne rêve pas de pérenniser la race de son père défunt et tu trouves cela normal et m'empêches de m'affoler ! »*[123] La mère défend en outre la nécessité pour sa fille de se conformer aux normes de la société ; son but est donc motivé par l'intention d'éviter à sa fille d'être considérée comme le co-auteur d'un scandale déstabilisateur de la sérénité sociale. Le troisième enjeu découle du précédent. La mère de Chigan tient à soigner son image et celle de sa fille. Pour cela, elle veut entraver à tout prix le rêve de mariage homosexuel qui,

[123] Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, pp. 82-83.

s'il se concrétisait, couvrirait inévitablement sa famille de honte ; c'est donc aussi pour éviter le déshonneur que Nouvè s'active pour atteindre son objectif. Celui-ci, porté par une nécessité sociologique, un besoin de stabilité sociale ainsi que par le sens de l'honneur et de la dignité ne peut en définitive qu'être perçu comme légitime.

Reste maintenant à examiner la solution qui est déployée par le protagoniste pour l'atteindre. Il s'agit de tuer sa propre fille par empoisonnement. L'évaluation de ce projet permet de constater qu'il est négatif puisqu'il relève d'une faute grave : le meurtre passe pour un crime dans presque toutes les sociétés et législations du monde. Par ailleurs, cette faute apparaît comme une véritable abomination quand on envisage la personne contre laquelle le meurtre par empoisonnement est dirigé : une jeune fille, mineure, qui de surcroît est l'enfant adoptée de la future meurtrière. Nouvè, pourtant soucieuse de la pérennisation de sa race, donc mue par les pulsions de vie, s'engage paradoxalement dans la logique de destruction d'une vie, signe que *« le bruit et l'agitation sont le fait d'Eros ou des pulsions de vie »*[124] et que *« Eros perturbe et enrichit à la fois la vie »*[125]. En conclusion, la décision ultime choisie par le protagoniste pour faire barrage au mariage homosexuel est dangereuse et foncièrement inhumaine, mais il se trouve qu'elle vise à atteindre un objectif protecteur de l'espèce humaine, de la stabilité sociale et du sens de l'honneur. Nouvè est donc en pleine innovation.

Le générateur de cette innovation est un désaccord au sujet des relations amoureuses pouvant déboucher sur le mariage. C'est du but de

[124] Penti Ikonen et Eero Rechardt (Traduit de l'anglais par S.M. Abelleira), « Agression, destruction et pulsion de mort dans les écrits de Freud », in Gibeault *et alii., Les pulsions (Amour et faim, vie et mort)*, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse), 2009, p. 165.

[125] *Ibid.*

Nouvè qu'on peut inférer l'une des conceptions en opposition. Selon celle-ci, une relation amoureuse et un mariage ne sont possibles qu'entre un homme et une femme, jamais entre deux individus de même sexe. Derrière Nouvè, défenseur de cette conception, se profile la position de la quasi-totalité de la société béninoise à laquelle elle fait référence dans ses propos. Au discours savant du Professeur dédié à l'éloge de l'homosexualité, la mère de Chigan ne réplique-t-elle pas : *« Je te comprends. Ce n'est pas de toi que les gens se moqueront. »*[126] En pensant aux « gens », elle fait une allusion assez transparente au corps social qu'on peut poser ici en instance destinatrice de la réalisation de son but. A côté de la conception que cette instance se fait des relations amoureuses et du mariage apparaît une autre conception défendue par le trio Chigan – Xonton – Le professeur : la liberté pour deux êtres humains de même sexe d'avoir des relations amoureuses pouvant conduire au mariage. Irréconciliable avec la première, cette conception est l'obstacle à Nouvè qui, bouleversée par ce redoutable conflit, choisit d'empoisonner sa fille.

On en déduit que ce qui pousse parfois certains individus à l'innovation, c'est qu'ils se trouvent confrontés à une nouvelle philosophie ou vision du monde, irréconciliable avec les habitudes ou règles déjà établies de vieille date et qu'ils se sentent le devoir absolu et vital de respecter, respectueux qu'ils sont de la société et de ses conventions. Le souci de loyauté à la conduite recommandée par le groupe motive donc l'innovation chez Nouvè alors qu'Amel fait, dans *Chemins de croix* de Kangni Alem, le choix de la trahison.

[126] *Ibid*., p. 83.

3.2.2. Trahir pour sauver des otages : l'imparable innovation pour Amel dans *Chemins de croix*

Amouro et Amel sont les protagonistes de la fable dans *Chemins de croix.* Pour avoir mené un soulèvement contre le régime au pouvoir, ils sont convaincus d'actes séditieux sur le campus universitaire et mis aux arrêts. En prison, Amel apprend que sa mère et son jeune frère de trois ans sont pris en otages par le pouvoir en place. De ce qu'Amel comprend de la lettre qu'il reçoit à ce sujet, sa mère et son jeune frère n'auront la vie sauve que dans la mesure où il accepte d'abdiquer et de tourner le dos à l'option de contestation faite par Amouro et lui. Amel remarque dès lors qu'à côté de la nécessité de lutter pour déstabiliser le régime en place, il y a un devoir plus urgent et plus vital : sauver la vie de ses parents. Sans hésiter outre mesure, il abandonne non seulement le combat mais se rallie au pouvoir en place au point d'être promu ministre de l'intérieur, poste d'où il travaille désormais à démobiliser Amouro son ex-compagnon de lutte.

Dans la partie de l'intrigue qui fait suite à la lettre reçue par Amel l'informant de la prise en otages de ses parents, l'étudiant contestataire se fixe un objectif : **permettre à sa mère et à son frère de trois ans d'avoir la vie sauve.** Entre autres, deux raisons fondent le caractère positif de cette intention. La première est d'ordre socioculturel. En Afrique en effet, la famille est une réalité qui reste fortement marquée par le sens de l'unité. Aussi, chaque membre se sent-il presque toujours solidaire du sort des autres. De ce point de vue, Amel est bien en harmonie avec cette réalité de la société et de la culture africaines. Le second motif est d'ordre moral. Le but poursuivi par Amel l'inscrit dans la logique du refus d'un double crime, parricide et fratricide. Il sait bien que son entêtement à continuer le combat aux côtés d'Amouro signerait l'arrêt de mort de son frère et de sa mère qui seront

inévitablement broyés par la machine de l'ogre national. A quiconque l'accuserait d'avoir tué deux membres de sa famille, Amel ne pourrait rien opposer qui le disculperait absolument. La concrétisation de cette intention lui éviterait donc d'avoir deux morts sur la conscience, ce qui est forcément salutaire. Le moyen que la situation lui impose d'utiliser l'installe malheureusement dans la déviance. Il s'agit en effet de renoncer à la lutte et de rejoindre le camp du système au pouvoir dans l'Empire du Soleil Méchant. L'extrait ci-dessous renseigne sur l'échange que les deux étudiants prisonniers ont eu au sujet de la renonciation d'Amel :

> AMEL
>
> Tu m'en veux ? *(Silence.)* Amouro *(Silence.)* L'arc-en-ciel mutilé… j'ai menti. *(Silence.)* […]
>
> AMOURO
>
> Un instant merveilleux. *(Silence.)* Nous aurions pu reverdir ensemble l'arc-en-ciel. *(Silence.)* Adieu, Amel. Sans rancune.
>
> AMEL *(Alors que L'aumônier l'entraîne hors de la cellule)*
>
> Pardonne-moi, Robinson. […]
>
> AMOURO *(Hurlant)*
>
> Adieu Vendredi, on se retrouvera ! *(Un temps.)* Oui, on se retrouve toujours, d'une façon ou de l'autre. *(Voix triste et cassée.)* Il n'y a que ça qui fasse de nous des hommes : les retrouvailles. Sur les chemins qui mènent au Golgotha, on retrouve toujours amis et ennemis venus admirer votre façon de mourir. La mort spectacle. Ah ! Ils viendront tous. Même ceux qui ont raté leur rendez-vous avec la liberté. *(Le cadavre bouge.)* Tiens, voilà notre ami le Caporal-Chef Cassecouilles. T'es pas d'accord avec moi ? C'est vrai. Tu as raison. Nous avons tous la liberté de choisir notre camp. *(Le cadavre rit.)* Oui, même si notre liberté équivaut à la mort des autres ; *(Un temps.)* Ça veut dire quoi ? Bon Dieu ! Cette liberté ? Ça veut dire quoi ? *Il fait le geste de donner un coup de poing au cadavre.*
>
> (Kangni Alem, *Chemins de croix,* Paris, Ndzé, 2005, pp. 43-46.)

Il se profile à travers cette séquence quelques indices à partir desquels on peut évaluer le caractère négatif de la voie de renonciation choisie comme moyen par Amel pour sauver deux vies en danger de mort. Le *« J'ai menti »* de l'étudiant contestataire révèle clairement qu'il est conscient que, par l'acte d'abandon, il se rend coupable de parjure. Il est en effet coupable d'une double trahison : il abandonne un ami et altère l'espoir de tout un peuple. Dans l'une de ses répliques, l'ami qu'il trahit déplore : *« Nous aurions pu reverdir ensemble l'arc-en-ciel »*. En utilisant le pronom personnel *nous* qu'il renforce sans doute exprès par l'adverbe *ensemble*, Amouro révèle à celui qui devenait son ex-compagnon de lutte qu'il avait placé beaucoup d'espoir en leur force commune désormais fragilisée par le départ d'Amel qui fait de lui un combattant esseulé et quelque peu désespéré de l'issue de la lutte pour la liberté. Son désespoir pointe d'une part de la conscience qu'il a d'avancer *« sur les chemins qui mènent au Golgotha »* avec la mort qui l'attend au bout du chemin ; son désespoir se lit également dans la *« voix triste et cassée »* avec laquelle il parle à son ami. Amel trahit par ailleurs le rêve de liberté de tout un peuple. Si l'arc-en-ciel qui symbolise ce désir de liberté ne peut plus reverdir en raison de la désertion d'Amel, c'est que le peuple va droit vers la perte irréversible de sa liberté : Amel va sauver son frère et sa mère, mais le choix qu'il fait pour y arriver *« équivaut à la mort des autres »*, c'est-à-dire du peuple. Manifestement l'action par laquelle Amel compte atteindre son objectif est certes doublement négative, mais puisque celui-ci est vital, on peut considérer Amel comme un déviant installé dans l'innovation.

Cette innovation est le résultat d'un conflit qui fait d'Amel le « lieu » d'un débat qui oppose deux options irréconciliables, l'une morale et l'autre politique. Ce débat place Amel dans un conflit intrasubjectif, ce que Freud *« appelle le drame psychologique (qui oppose deux mouvements intérieurs*

conscients) »[127] et qui plonge le personnage dans un dilemme.[128] Le compagnon d'Amouro est en effet pressé entre le choix de l'accomplissement d'un devoir familial, fondement de son objectif dramatique, et le choix de sacrifier à un devoir national qui apparaît comme un obstacle à la réalisation de son projet dramatique. On retient du conflit dont le jeune homme est « victime » et surtout de l'obstacle auquel il est confronté que la situation sociopolitique d'un pays peut obliger l'individu à choisir entre famille et nation à des fins également justifiées ; le dilemme dans lequel il est placé le conduit presque toujours à l'innovation. C'est dans la logique de cette même forme de déviance que s'inscrit la reine-mère dans *Catharsis* qui choisit, pour la survie de ses enfants, de se prostituer au sens propre et figuré.

3.2.3. Nourrir ses enfants grâce au « fast-fuck » : sacrifice vital de la dignité d'une mère dans *Catharsis* de Gustave Akakpo

Dans la fable de *Catharsis*, le sujet est un rite expiatoire pour conjurer le mauvais sort d'un royaume exsangue, victime des agressions de toutes sortes de la part des « Etrangers du Nord là-bas ».[129] Dans ce rite expiatoire, Ellè, la reine-mère, tient le rôle principal puisque c'est elle qui doit exécuter la danse rituelle. En plus de cette mission que lui assigne le Gardien de l'oracle, Ellè a bien d'autres défis à relever dont celui de nourrir ses enfants

[127] Danielle Chaperon, « L'œuvre dramatique », cours mis en ligne sur : www.unige.ch, [consulté le 22 mai 2010].

[128] Dans l'entrée « Dilemme » de son *Dictionnaire du théâtre* (p. 93), Patrice Pavis propose deux sens pour ce terme. Le premier dit du dilemme qu'il est une illustration particulière du conflit dramatique où le protagoniste est pressé de faire un choix entre deux options irréconciliables et moralement intolérables. Le second sens qu'il propose du dilemme est celui où s'opposent deux instances, morale et politique par exemple. Puisque dans chaque instance se trouve inscrit un motif positif, le choix du héros arrange nécessairement un camp mais dérange tout aussi nécessairement l'autre. Le second sens correspond bien au dilemme et au type de conflit auxquels Amel se trouve confronté ici.

[129] Gustave Akakpo, *Catharsis*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2006, p. 11.

qui, comme Ilèfou, restent accrochés à elle au lieu de l'abandonner pour aller sonder d'autres horizons. Mais Ellè elle-même et tout le royaume vivent dans une situation de délabrement matériel et moral telle qu'il n'y a plus de ressources où puiser pour nourrir les enfants. Elle choisit alors de quémander et de se prostituer pour remplir, ne serait-ce qu'approximativement, son devoir de « mère-terre » nourricière.

Dans *Catharsis,* une partie du dialogue théâtral entre Ellè et l'un de ses fils, Ilèfou, est consacré à dévoiler l'objectif dramatique que la mère a défini par elle-même et s'est assigné : **nourrir les enfants restés avec elle dans sa situation lamentable**. Pour une mère, voilà un but tout à fait légitime. Il s'inscrit en effet dans la logique de l'accomplissement du devoir naturel d'une mère envers ses enfants ; Ellè porte donc un juste souci vis-à-vis de sa progéniture restée dans le royaume. Dans la mesure où on admet la dimension métaphorique[130] du personnage qui, en plus de la mère biologique qu'elle est pour Ilèfou, renvoie aussi et peut-être surtout à la mère-Afrique, on comprend qu'au-delà de nourrir biologiquement ses enfants, le désir d'Ellè est d'assurer aux Africains, ses fils ne pouvant ou ne voulant pas s'exiler vers l'Occident, les conditions nécessaires à leur épanouissement. On ne peut, non plus, contester la noblesse de cette intention issue de la dimension rhétorique du personnage d'Ellè. Pour la concrétiser, Ellè s'est dotée d'un moyen double : mendier et se prostituer. On peut examiner, ci-dessous, les termes dans lesquels, la mère elle-même ainsi que son fils Ilèfou en parlent.

D'abord le fils, accablé :

[130] Anne Ubersfeld pense que, si le texte de théâtre est considéré comme un macro-discours textuel, le personnage en constitue une unité de signification et peut prendre place dans la structure textuelle comme un élément rhétorique. Aussi, précise-t-elle qu'un personnage peut être métonymique, métaphorique ou être un personnage-oxymore. La note que nous proposons ici sacrifie les exemples qu'elle donne pour définir avec clarté « Le personnage comme élément rhétorique ». On pourra lire le développement de ce sous-titre à la page 98 de son ouvrage *Lire le théâtre I*, Paris, Editions Bélin, 1996.

> ILEFOU : (*Gêné, il parle avec de légères hésitations*) […] Ils disent tous… que ma mère n'est qu'une traînée toujours à faire du fast-fuck à tout coin de rue pour une misère, toujours à quémander les restes de poubelles ; et lorsque je prends cette nourriture, j'ai l'impression de … te manger toi… à force, c'est horrible, mère.
>
> (Gustave Akakpo, *Catharsis,* Morlanwelz, Lansman Editeur, 2006, p. 13.)

Puis sa mère de lui répondre : *« Ellè : […] Tu veux qu'elle te dise ? Ce n'est pas la joie au ventre qu'elle se casse le cul sur ses talons tour Eiffel. »*[131] Le caractère dévalorisant de l'option faite par la mère pour soutenir ses enfants se manifeste à travers ces répliques. Pour Ilèfou, la façon dont les gens décrivent le profil de sa mendiante et prostituée de mère l'incommodent tellement qu'il les répète avec gêne et hésitation. Ces termes montrent que l'image d'Ellè est fortement dégradée. La posture dans laquelle elle est obligée de se tenir, *« elle se casse le cul sur ses talons »*, est à la fois inconfortable et incommodante pour elle, si bien qu'on comprend pourquoi elle n'a *« pas la joie au ventre »*. En définitive, c'est dans la voie du déshonneur qu'Ellè se trouve obligée de s'engager pour atteindre un but pourtant positif puisque relevant d'un souci légitime d'assurer sinon l'épanouissement, du moins, la survie à ses fils. Elle devient une déviante. On peut considérer que le conflit dramatique qui a dû pousser la reine-mère à tomber dans cette déviance oppose exigence existentielle et situation conjoncturelle vécue par les personnages. Sans doute admet-on facilement que le projet de la reine-mère répond à une nécessité existentielle, d'autant plus que l'une des raisons de vivre d'une mère est de parvenir à garantir à ses enfants une vie décente. Elle n'existe vraiment comme mère que si elle satisfait à cette condition. Motivée par cet impératif, Ellè se trouve malheureusement confrontée à un obstacle. Il prend la forme de l'indigence

[131] Gustave Akakpo, *Catharsis,* p. 13.

dans laquelle se retrouvent la reine-mère et son royaume, laissés exsangues par des invasions étrangères et des guerres répétées. Ecartelée entre le devoir lié à son état de mère et l'environnement sociopolitique particulièrement hostile, Ellè est poussée à la mendicité et à la prostitution. Il découle de ce conflit que, dans la mesure où l'hostilité du contexte sociopolitique s'impose en obstacle à la satisfaction de certaines obligations desquelles l'individu ne peut se soustraire, celui-ci s'inscrit dans la déviance au prix fort de l'humiliation et du déshonneur. A un autre degré de lecture, c'est la situation de l'Afrique, spoliée par des événements historiques et déchirée par des conflits à répétition, qui oblige les dirigeants à saborder leur autonomie et à accepter toutes sortes de compromissions pour permettre à leur peuple de continuer à vivoter. A l'international donc, les relations des dirigeants africains avec les puissances étrangères poussent les premiers à la dérive. En interne, l'hostilité de l'environnement politique n'est pas moins porteuse de germes de déviance.

3.3. Réponses osées à l'hostilité de l'environnement politique

Dans *Pourrissement* d'Ousmane Alédji, *Catharsis* de Gustave Akakpo et *La malaventure* de Kossi Efoui, meurtre, tentative de suicide et imposture sont des moyens dont les protagonistes du drame doivent malheureusement s'accommoder afin de travailler à rendre supportable une atmosphère politique plutôt délétère et étouffante.

3.3.1. Meurtre pour parer à la résurgence du totalitarisme dans *Pourrissement* d'Ousmane Alédji

Dans *Pourrissement*, l'intrigue est élaborée avec le sujet d'un président déchu en reconquête du pouvoir.

Le Boucher, un dictateur ayant perdu le pouvoir au bout d'un processus que la fable ne précise pas, apprend qu'une commission, qui travaille sous la présidence du personnage du Docteur, va bientôt publier un rapport dont les révélations risquent de compromettre irréversiblement ses espoirs de reconquérir le pouvoir. Il invite alors le président de la commission dans son salon privé pour négocier avec lui et obtenir, si possible, la disparition de toute trace de ce rapport. Or, dans la perspective où Le docteur entrevoit l'avenir politique de son pays, il pense qu'il faut, à tout prix, éradiquer le système politique du Boucher qui perdure malgré sa chute du pouvoir. Ceci passe par un préalable : empêcher, par tous les moyens, l'ex-dictateur de revenir à la tête du pays. Le docteur le fait clairement savoir à son interlocuteur qui, bien sûr, ne reste pas les bras croisés face à un opposant que les menaces de meurtre sur sa personne ou de ravage de sa famille ne font pas fléchir. Il ne cède pas non plus devant la promesse d'une nomination renforcée par un chèque de cinquante millions de francs que lui délivre Le Boucher avec toutes les précautions : *« C'est délivré au porteur. Vous pouvez le faire endosser par un inconnu. Aucun risque que l'on puisse remonter jusqu'à vous. »*[132] Et même quand Le docteur a cédé à la faiblesse de la chair en jouissant de La 1ère Dame, il n'en perd pas pour autant sa lucidité concernant la nécessité de mettre fin au règne du Boucher, puisque c'est de cette même 1ère Dame qu'il obtient le poison qu'il verse dans la bouteille de whisky qui finit par tuer le redoutable tyran.

Il semble évident que, tout au long de l'intrigue de *Pourrissement,* l'intention du Docteur est de **mettre fin à un système politique de**

[132] Ousmane Alédji, *Pourrissement,* pièce créée et jouée pour la première fois en février 2009 en Allemagne, manuscrit remis au doctorant par l'auteur en septembre 2010, p. 5.

l'arbitraire, sans possibilité de résurgence. Ceci transparaît plus ou moins nettement dans l'extrait suivant de la pièce :

> LE DOCTEUR **:** Après vous, vos héritiers sont en train de perpétuer en toute tranquillité vos méthodes. Ils élargissent les caniveaux. Vous êtes notre joker, Le boucher. Si vous tombez, tout tombe. Votre système et tous les pourris qui en profitent.
>
> […]
>
> LE BOUCHER *:* Ainsi donc, je suis l'ennemi principal, l'arme fatale que vous voulez utiliser contre les autres. Vous voulez utiliser votre rapport pour m'abattre et mettre fin à un système.
>
> LE DOCTEUR **:** C'est cela.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement,* p. 22.)

Ne serait-ce qu'en apparence, ce but est positif puisqu'il est dirigé contre un personnage qui se définit lui-même comme un tyran proverbial. Mais c'est surtout dans le fond qu'il est intéressant d'en vérifier la positivité en cherchant la motivation réelle qui anime Le docteur, porteur de ce projet. Quand Le Boucher lui demande : *« Qui est derrière vous ? »*, il répond : *« Le troupeau, monsieur ! »* En résonnant en échos à des noms de personnages comme Le Boucher ou Le docteur, la métaphore du troupeau qui traverse la pièce et qui renvoie au peuple donne la clé de la motivation sur laquelle repose l'objectif du docteur. Sa réponse à son interlocuteur renferme la double précision que le peuple – *le troupeau* – est à la fois destinateur et destinataire de son projet. Comme le peuple en est destinateur, cela signifie que la volonté du Docteur correspond aux aspirations populaires ; puisque le même peuple en est en outre le destinataire, c'est qu'il va tirer de l'accomplissement du projet un bien-être certain. Aussi, peut-on conclure à la positivité du but poursuivi par Le docteur ; il est orienté vers un intérêt collectif et non vers un enjeu personnel et partisan.

Il se trouve malheureusement que face à la ténacité du Boucher, Le docteur doit faire un choix extrême pour réaliser son projet : l'élimination par empoisonnement du dictateur déchu et en reconquête du pouvoir. Ce moyen est irrecevable d'abord parce que, dans la réalité des sociétés humaines contemporaines, l'assassinat est une anomalie aussi bien moralement que juridiquement. Par ailleurs, dans l'univers de la fiction dramatique de *Pourrissement*, le caractère négatif de l'acte d'élimination est suggéré par l'attitude et le discours de La 1ère Dame face au projet d'empoisonnement de son bourreau de mari. En effet, lorsque Le docteur lui demande un poison pour tuer Le boucher, elle répond : *« C'est une folie. »*[133] Puis, sur insistance du Docteur elle finit par le lui fournir en posant cependant une condition : *« Vous ne l'utiliserez qu'après avoir tout essayé. »*[134] Le terme de « folie » qu'elle utilise porte bien sûr une charge péjorative expressive d'un jugement de valeur négatif. De plus, en le proposant comme dernier recours, La 1ère dame suggère que le poison soit utilisé en désespoir de cause, en l'absence d'une voie positive pour arriver à bout du tyran.

Tout bien considéré, avec une action moralement et légalement illégitime pourtant mise au service d'un projet respectueux des aspirations du peuple et dont l'accomplissement est susceptible de contribuer à son épanouissement, on observe que Le docteur est passé dans l'innovation.

C'est un conflit d'intérêts entre individu et société qui en est le générateur. Les deux termes de cette discorde sont l'intention du Docteur confronté à l'entêtement et la ténacité du Boucher à reprendre le pouvoir. A travers les motivations qui fondent cet objectif dramatique, on a pu entrevoir certainement les intérêts de la société. C'est elle qui, nous l'avons dit, est à la

[133] *Ibid.,* p. 30.

[134] *Ibid.*

fois destinatrice et destinataire du projet du Docteur qui se présente en définitive comme le délégué du corps social dont les intérêts motivent le but autant que les actes. Mais dans la dynamique de l'accomplissement de son désir, l'effort du Docteur se heurte au personnage du Boucher dont les intérêts sont ailleurs. Il s'agit du pouvoir perdu qu'il veut reconquérir. Son entêtement à ne pas renoncer à cette idée est l'obstacle qu'il dresse sur le parcours de son interlocuteur. On relève bien que, dans sa quête, c'est l'intérêt personnel qui l'aveugle tellement qu'agir contre lui dans l'intérêt du peuple lui paraît une entreprise totalement absurde.

On en conclut que certains individus, rivés à leurs intérêts personnels et égoïstes, font courir à la société le risque de subir pour longtemps la cruauté et toutes les autres sortes de bêtises émanant d'un système politique oppressif. D'autres individus, se sentant socialement investis de la mission de ramener la situation à la normalité se permettent alors de commettre des crimes pour libérer le peuple. Sauver le peuple constitue aussi dans *Catharsis* l'enjeu qui fait manipuler des projets d'assassinat et de suicide.

3.3.2. Menace d'assassinat ou de suicide pour contraindre à une danse rituelle salvatrice dans *Catharsis*

Il n'est sans doute pas erroné de considérer que, dans *Catharsis,* l'action principale est de faire renaître à une aube de vie, par la danse rituelle de la reine-mère, un royaume-nécropole vivant dans une puanteur insupportable pour ses habitants.

La première partie de la pièce intitulée « La puanteur » prépare le rite expiatoire et montre sur scène le gardien de l'Oracle, la reine-mère, Ilèfou son fils, et Le photographe/caméraman/réalisateur. Alors que tout est fin prêt pour que se déroule le rite en présence des chefs de guerre venus des quatre coins

du royaume, la reine-mère refuse d'exécuter la danse rituelle. Après l'y avoir exhortée plusieurs fois sans succès, le gardien de l'Oracle appelle au secours Ilèfou qu'il charge de décider sa mère à remplir son rôle dans la cérémonie. Ce dernier supplie sa mère qui reste cependant ferme sur son refus. Alors, le fils, désespéré, décide de se tirer une balle dans la tête. A la vue du fusil qu'Ilèfou se pointe sur la tempe, le gardien de l'Oracle pousse un cri d'horreur qui fait sursauter le fils désespéré. Le coup incontrôlé que déclenche ce mouvement brusque blesse gravement le gardien de l'Oracle. Il se relève péniblement mais manque de vigueur pour diriger la danse rituelle qu'Ellè, la reine-mère, consent finalement à exécuter. Il faut alors trouver, en remplacement du gardien de l'Oracle, un maître de cérémonie de circonstance. Ilèfou accepte de prendre le rôle, conscient de la punition des dieux qui pèse sur lui du fait de cette substitution de fortune. L'avantage néanmoins, c'est qu'enfin, le « rite expiatoire » peut avoir lieu et donner naissance à l'aube tant souhaitée.

Dans cette partie de la fable, il ne fait pas de doute que l'objectif d'Ilèfou, appelé à la rescousse par le gardien de l'Oracle, est de réussir à faire exécuter la danse rituelle par la reine-mère. *« Mère,* dit-il en effet à Ellè, *il faut danser le rituel ! »*[135], avant d'insister un peu plus loin, *« Le rituel, mère ! »*[136]. Il n'y a donc visiblement aucune raison de douter de la clarté de l'intention dans la tête du personnage ; aussi, peut-on alors s'intéresser à ce qui en fonde le caractère positif. Des répliques du gardien de l'Oracle et d'Ilèfou fournissent des indices probants quant à la noblesse du but. Au sujet de celui-ci, le maître de cérémonie du rite expiatoire explique un peu les enjeux du rituel à la reine-mère :

[135] Gustave Akakpo, *Catharsis,* « 1 : La puanteur », p. 12.

[136] *Ibid.*

> LE GARDIEN DE L'ORACLE : Reine-mère, moi, le dernier gardien de l'Oracle, je piétine ma dignité pour vous ramper mes maigres prières. Après votre chute du pouvoir, l'Oracle m'a ordonné de vous conduire au cimetière, de vous faire danser vos égarements et d'enterrer les erreurs du passé pour que le royaume renaisse. Aujourd'hui, notre sort à tous est pendu au moindre de vos gestes. Depuis votre chute, la guerre.
>
> (Gustave Akakpo, *Catharsis*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2006, p. 3.)

Et à Ilèfou de compléter : *« (…) Seul le rituel mettra fin à ce tourbillon infernal ! »*[137].

Ces deux répliques renseignent suffisamment sur les motivations qui fondent le projet qu'Ilèfou cherche à réaliser. Ces motivations sont organisées par un enjeu de taille : le bien-être collectif. En effet, la danse rituelle servira à exorciser du royaume le démon des guerres claniques que le gardien de l'Oracle évoque clairement dans sa réplique et auquel fait allusion Ilèfou quand il parle de « tourbillon infernal » ; cette même danse rituelle permettra alors de ramener la paix, et en définitive, de rallumer l'espoir, d'ouvrir la voie à la renaissance du peuple. La pertinence de ce projet pour l'épanouissement et la prospérité du royaume est d'autant plus incontestable qu'on comprend qu'Ilèfou utilise tout ce qui est en son pouvoir pour le réaliser.

Plus concrètement, le fils met successivement en œuvre deux moyens : il menace de se suicider et prend le grand risque, alors qu'il est non-initié, de jouer le rôle d'un gardien de l'Oracle.

Complètement aux abois face à l'entêtement de sa mère à refuser d'exécuter la danse rituelle, Ilèfou lui dit et lui montre qu'il préfère se tirer une balle dans la tête plutôt que de continuer à vivre dans la puanteur. Ce choix est négatif tout d'abord parce qu'il engage son auteur dans la voie d'une

[137] *Ibid.*

autodestruction qui apparaît d'autant plus insensé qu'Ilèfou n'a même pas l'assurance que sa mort garantirait, à ceux qui seraient en vie, d'assister à l'exécution de la danse rituelle pour leur bonheur. C'est également une perspective de solution moralement insupportable dans la mesure où son utilisation laissera sur la conscience de la reine-mère un poids difficile à traîner, puisqu'elle sera tenue pour responsable de la mort de son fils, le seul qui ait accepté de rester avec elle malgré son indigence à tous égards.

Ainsi qu'il a été indiqué ci-dessus, la seconde action est, pour Ilèfou, de se substituer au gardien de l'Oracle, devenu impotent par accident, pour faire exécuter le rituel. Les termes dans lesquels Ellè et le gardien de l'Oracle parlent de cette substitution à entreprendre montrent qu'elle est sérieusement anormale et dangereuse. Pour la mère, il n'est pas question que son fils prenne des risques outre mesure : *« Non, pas lui. Seul un gardien de l'Oracle peut diriger le rituel, sans courir le risque de s'attraper une mort douloureuse. »*[138], et, plus loin : *« Tais-toi ! Il est écrit : "Le non-initié qui donnera vie au rituel suppliera la mort de le délivrer de ses tourments". »*[139] Le gardien de l'Oracle confirme le danger lié à la décision d'un non-initié de diriger le rituel : *« Tout seul, pas faisable. Trop dangereux. Beaucoup d'esprits de mal-morts à faire revenir. De l'aide te faut. »*[140] A à ces répliques toutes marquées par la prohibition, on comprend qu'en décidant, en tant que non-initié, de faire dérouler le rituel, Ilèfou enfreint aux règles d'un cercle ésotérique et court le risque suprême de la mort ou, dans le « meilleur » des cas, celui de tourments inouïs dont seule la mort pourrait le délivrer.

[138] *Ibid*., p. 16.

[139] *Ibid*.

[140] *Ibid*., p. 17.

Avec pour objectif de s'improviser maître de cérémonie pour conduire la danse rituelle salvatrice pour le Royaume, Ilèfou choisit successivement deux moyens qui sont plus ou moins également mortifères si bien qu'en tant que déviant, il est dans l'innovation. Cette posture de déviant résulte d'un conflit d'intérêt entre individu et société.

Les intérêts de la société sont ici portés par le gardien de l'Oracle et surtout par Ilèfou. Celui-ci, croyant en la possibilité d'une renaissance du royaume à une vie heureuse, pousse la reine-mère à la danse rituelle. Cet objectif correspond, non à des préoccupations égoïstes de quelques individus, mais à la soif de paix objectivement éprouvée par le royaume et au rêve collectif d'une aube nouvelle. Cet enjeu collectif entre malheureusement en contradiction avec le refus d'Ellè d'exécuter la danse rituelle. Dans la progression dramatique, ce refus est traduit par son long mutisme d'où elle sort finalement par un « non » retentissant et élastique vociféré en réponse à l'invite persistante de son fils : *« Nooooooooooon ! »*[141]

En arrière plan de ce refus persistant se dresse la subjectivité d'un personnage qui refuse, par pudeur et amour-propre, de se dénuder sous le regard à la fois curieux et accusateur des autres. En effet, pour la reine-mère, accepter la danse rituelle est synonyme d'admettre publiquement que sa responsabilité personnelle est engagée dans tous les maux dont le royaume a souffert depuis l'agression par les gens du Nord là-bas, passivement subie, jusqu'à la saison ininterrompue des guerres claniques. La reine-mère a donc tout intérêt à dégager sa responsabilité et à préserver son image aux yeux de tous. Ces intérêts égoïstes la transforment en obstacle au projet de son fils qui est contraint, on l'a dit, à la déviance par le choix de moyens dangereux mis au service d'une cause noble.

[141] *Ibid*., p. 12.

On en conclut que certains individus sont prêts au martyre ou tout au moins à risquer leur vie pour remettre la société dont ils sont membres sur l'orbite de la paix et de l'épanouissement. A défaut de se rendre utile pour toute la communauté, le personnage d'Elle dans *La malaventure* s'emploie à protéger, à coups de subterfuges, un contestataire recherché.

3.3.3. L'imposture : moyen stratégique pour protéger un contestataire politique dans *La malaventure*

Dans cette pièce du Togolais Kossi Efoui, la fable porte sur le retour dissimulé de Darling V., protégé par deux alliés, contre un système qui l'a poussé à l'exil et qui continue de le rechercher activement.

Quoiqu'effilochée, l'intrigue permet de découvrir progressivement que Darling V. est un poète, éclaireur de conscience qui faisait, dans le pays du Grand Oncle, le malheur de tous ceux qu'il touchait par ses idées puisque ceux-ci étaient mortellement réprimandés par les sbires du Grand Oncle. Sous la pression du système, Darling V. dut choisir de s'exiler mais avec la promesse faite à Elle, un autre personnage de la pièce, de revenir un an plus tard, jour pour jour. Il n'a pu en effet vivre définitivement au-delà des frontières. A date échue, il revient comme promis au pays. Il s'y dit que la crise est terminée alors que, concrètement, un millier au moins de barricades sont tenues par des policiers pour contrôler les identités. Des gens comme Darling V. continuent d'être recherchés par le bras armé du système politique en place. Elle et Edgar Fall, d'anciens compagnons de Darling V., n'ignorent pas cette réalité d'autant plus qu'ils sont devenus respectivement espionne et un des chefs du système au pouvoir. Mais malgré leurs nouvelles postures, ils décident de protéger leur ami commun. Ils doivent, pour cela, poser des actes dont le dénominateur commun est l'imposture.

Il y a, dans *La malaventure*, un objectif qui réunit le personnage d'Elle et d'Edgar Fall sans qu'ils l'aient défini de commun accord : **protéger le poète Darling V**., éviter qu'il soit démasqué et arrêté, sa tête étant toujours mise à prix par l'appareil politique dirigé par le Grand Oncle.

De l'analyse des propos tenus par ces personnages, on peut dégager que la fidélité à l'amitié et la loyauté sont, entre autres, les vertus qui motivent l'intention d'Edgar Fall et d'Elle et qui en fondent en même temps le caractère positif ou légitime.

Au sujet des motivations qui commandent la nécessité de protéger Darling V., il peut être intéressant d'examiner quelques répliques d'Edgar Fall pour y repérer les indices de fidélité à l'amitié évoquée ci-dessus. Voici en effet en quels termes il parle de Darling V. au personnage d'Elle :

> Edgar Fall : … Mon ami très cher. Un jeu. Je l'ai connu avant toi. Une foule de choses que nous avons faites ensemble et qu'il ne fera jamais avec toi, parce que vous n'êtes pas ensemble.
>
> (Kossi Efoui, *La malaventure,* Morlanwelz, Editions Lansman, 2003, p. 9.)

Il se présente par ailleurs comme *« Son ami* (de Darling V.) *qui l'a vu manquer de pain (…). Qui lui a dit qu'en temps de guerre, chaque pas compte. »*[142] Et pour finir, dans la dernière réplique retenue ici, il dévoile à Elle quelques secrets, au nom de son amitié avec Darling V. : *« Les ordres ont changé. Nouvelle consigne : écraser la conjuration des moustiques. Je n'ai pas à te dire tout ça. Seulement je suis son ami. »*[143]

Ce recueil de répliques montre que l'amitié d'Edgar Fall et de Darling V. est de longue date. Ce que manifestent aussi et surtout ces répliques, c'est la vérité de cette relation amicale, sa sincérité puisqu'elle a été vécue dans des

[142] Kossi Efoui, *La malaventure,* p. 9.

[143] *Ibid*., pp. 22-23.

moments difficiles, c'est-à-dire en temps de guerre et dans des moments d'aridité matérielle où manquait le pain. Dans ces conditions, Edgar Fall estime que protéger son ami devient pour lui un devoir moral, un impératif qui lui fait prendre le risque de fournir à Elle des informations secrètes sur les nouvelles consignes suivant lesquelles les bras armés du système opèrent désormais : « écraser la conjuration des moustiques. » On peut en définitive dire que la preuve est établie que, chez Edgar Fall, le but de protéger Darling V. n'est motivé que par le sens aigu de la fidélité à l'amitié. C'est dans le même registre que s'inscrit Elle. Le projet commun qu'elle cherche à réaliser avec Edgar Fall est tout aussi positivement motivé et on peut le constater à travers ces propos :

> ELLE : Il (Darling V.) me l'a donné (son nom). Il m'a dit : ''Tu prendras bien soin du nom que je t'ai donné. Un jour, je te demanderai : As-tu bien pris soin du nom que je t'ai donné ?''
>
> (Kossi Efoui, *La malaventure,* p. 11.)

Cette réplique suggère que si Elle se fixe pour objectif de protéger son ami, c'est surtout parce qu'elle est animé par la volonté de rester fidèle à une sorte de pacte qui la lie au sujet d'un élément sacré, le nom, c'est-à-dire l'identité à préserver. Au nom de ce pacte, protéger l'ami devient un devoir sacré de loyauté.

A l'évidence, l'intention commune d'Edgar Fall et d'Elle est bien ancré dans des vertus cardinales que sont la fidélité et la loyauté, vertus déterminantes dans la qualité des relations interpersonnelles si bien que le caractère positif de l'objectif ne peut être mis en doute.

Il se trouve cependant que les actions entreprises pour atteindre cet objectif ne bénéficient pas des mêmes faveurs de jugement. A travers les deux répliques suivantes, on découvre ce dont se sert le personnage d'Elle. Edgar

Fall dit d'elle : *« Il y a longtemps que je te vois chanter, danser, échanger les vêtements avec lui. Et parler des nuits entières… Pourquoi la nuit ? Et, de cela, nulle trace dans tes rapports. »*[144] Elle confirme elle-même ce regard sur les actes qu'elle pose : *« Moi, il me faut tricher pour jouer. »*[145] De ces deux répliques, on retient que pour protéger Darling V, Elle choisit de tricher avec le contrat qui a fait d'elle une espionne pour le système en place ; cette option de la tricherie se manifeste par les rapports tronqués ou truffés de fausses informations qu'elle fournit et qui sont de nature à ne jamais mettre le système sur la piste pouvant lui permettre d'arrêter l'homme recherché. La tricherie rimant ici avec la déloyauté apparaît donc comme une attitude inadmissible. C'est dans la même perspective que s'est inscrit Edgar Fall qui, pour préserver la tête de son ami, commet une sorte de délit d'initié en informant Elle des nouvelles dispositions prises par le système du Grand Oncle pour repérer et arrêter tout individu du même acabit que Darling V.. Par ce fait, Edgar Fall trahit le système, il agit en traître.

En somme, pour sauver la vie et faire perdurer les idées de leur ami et compagnon Darling V. contre un système dont ils sont devenus des collaborateurs, les personnages d'Elle et d'Edgar Fall choisissent de se conduire en traîtres, tombant ainsi dans l'innovation. Ils y sont poussés parce que plongés dans un dilemme devant le devoir moral et le devoir politique.

En effet, le projet dramatique des deux personnages et les motivations qui le portent montrent qu'Edgar Fall et Elle s'inscrivent dans la logique de l'accomplissement d'un devoir moral de loyauté et de fidélité envers un ami et à ses idées. En faisant cette option, ils rejettent du coup une autre qui constitue en réalité l'obstacle auquel ils sont confrontés. Cette option

[144] *Ibid*., p. 24.

[145] *Ibid*., p. 25.

contradictoire concerne leur rôle politique dans lequel un autre devoir les interpelle en tant qu'ils sont respectivement espionne et un des chefs du système, devoir de loyauté au système avec lequel chacun d'eux a passé un contrat. A l'examen, on se rend compte que les deux devoirs, moral et politique, sont inconciliables, incompatibles ; le choix de l'un entraîne du coup la renonciation à l'autre.

On en retient que, dans la mesure où chez l'individu les enjeux moraux emportent sa conviction et son adhésion face au devoir lié à son statut ou rôle politique, il va adopter une posture de déviant, préférant être le traître d'une cause politique au lieu de l'être à l'égard d'un combat moral dont la justesse est plus universelle.

Parvenu à l'étape du récapitulatif des conflits dramatiques générateurs de l'innovation, on se rend compte que c'est surtout du paradoxe entre les intérêts d'un individu et ceux d'un groupe ethnique, professionnel ou politique ou ceux de la société tout entière que naissent les contradictions qui obligent certains protagonistes des œuvres étudiées à devoir faire le choix de l'innovation. Après les conflits d'intérêt interviennent, par ordre d'importance du nombre d'occurrences, les situations de dilemme entre devoir socioculturel ou moral et responsabilité politique puis, enfin, les situations d'opposition entre deux conceptions relatives à certains sujets d'importance comme le sens de la famille à l'africaine ou le mariage bisexuel ou homosexuel.

Pour sortir de ces diverses situations d'inconfort au cœur desquelles l'intrigue les projette et réussir à atteindre les nobles intentions qui les animent, les protagonistes sont obligés de recourir à des actions anormales qui font d'eux des déviants de l'innovation. Des moins intolérables au plus ahurissants, on peut citer, entre autres moyens négatifs, la prostitution, le

parjure, le rejet des liens familiaux, l'imposture politique, l'infanticide et l'assassinat par empoisonnement.

Les enjeux, qui motivent de tels choix négatifs et qui peuvent, dans une certaine mesure au moins, participer à justifier ces derniers, peuvent être classés dans deux catégories : certains sont de portée individuelle et confinent parfois à l'égocentrisme alors que d'autres sont d'envergure collective avec une intention humaniste fortement marquée. Quelle que soit la catégorie dont ils relèvent, ces enjeux vont du désir d'autonomie sociale et matérielle à la volonté sociologique et ontologique de perpétuation de l'espèce humaine, en passant par le devoir de sauver des vies humaines en danger de mort, de restaurer la paix, de libérer un peuple d'un pouvoir tyrannique, etc.

CONCLUSION PARTIELLE

Les approches théoriques qui s'intéressent à l'étude de la déviance sont très diversifiées. Certaines, inspirées de la biologie et des lois du déterminisme, étudient les causes du phénomène. De tendance psychosociologique, les théories de la rationalité de l'acteur permettent, quant à elles, de retenir que la déviance se déploie en phases progressives et généralement bien raisonnées. Enfin, les approches d'inspiration psychanalytique présentent la déviance comme toute occasion trouvée, en général, par le Moi pour exprimer sa liberté face aux frustrations non compensées que la civilisation lui impose. Face à ces différentes approches, une combinaison des théories paraît plus prometteuse en termes de résultats à obtenir. Par ailleurs, avec l'examen de l'étude du phénomène de la déviance en arts plastiques et en littérature, nous avons pu, au début de cette partie qui s'achève, opérer des choix quant aux orientations à donner à l'étude de la dramaturgie de la déviance. Sur les bases retenues nous avons procédé à l'analyse de deux types de déviance pertinents dans le corpus : l'évasion et l'innovation.

Analysée en premier, l'évasion, est le plus négatif de tous les types de déviance. Le procédé du *crescendo* dramatique que nous avons appliqué à son étude a permis de montrer qu'elle est un mal pernicieux qui, aux plans social et moral, corrompt graduellement et irrémédiablement toutes les dimensions de l'être humain, depuis son corps jusqu'à son âme. Dans le champ politique, l'évasion se manifeste par la soif irrépressible qui s'étanche dans une violence inouïe dont l'intensité et l'impact sans cesse croissants affectent des victimes qui vont d'individus innocents ou non à toute une communauté, ethnique par exemple.

L'innovation est le second type de déviance étudié dans cette partie. Elle est toujours fondée sur un objectif positif mais c'est le moyen dont on se sert pour l'atteindre qui crée une distorsion vis-à-vis des habitudes et des normes. L'examen des situations de conflit dramatique dans lesquelles naît l'innovation fait dégager quelques constances : la contradiction entre le rêve individuel et les intérêts du micro ou du macro corps social, le dilemme plaçant le sujet devant le choix entre devoir social ou moral et responsabilité politique et, pour finir, les conflits nés de la divergence entre conceptions ou visions du monde.

Si, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette étude, la fable et l'intrigue sont des catégories importantes dans toute analyse dramaturgique, d'autres catégories existent sur lesquelles nous comptons nous appuyer dans la deuxième partie de cette étude pour analyser les signes théâtraux de la déviance.

DEUXIEME PARTIE : SIGNES THEATRAUX DE LA DEVIANCE

INTRODUCTION PARTIELLE

Par le dialogue de théâtre, les propos échangés entre les personnages ou les acteurs constituent une manifestation immédiate de la communication entre eux-mêmes, puis entre le public et eux. Cependant, ce dialogue n'est qu'une dimension du langage dont on se sert pour communiquer au théâtre. En effet, en dehors de son aspect verbal, le langage dramatique intègre plusieurs autres signes qui relèvent de ce qu'on peut convenir d'appeler les éléments non-verbaux. On sait que, sans être verbalement articulée, une part importante de la teneur sémantique et idéologique d'une pièce de théâtre est déductible des données relatives au personnage en tant que signe théâtral, à l'espace et au temps. A cela s'ajoutent ce que Pierre Larthomas appelle la décoration et le décor sonore qu'il définit comme suit :

> Nous rangeons, *explique-t-il*, dans la première catégorie, le décor proprement dit, les accessoires et les costumes, tous les éléments sur lesquels viennent jouer des éléments d'éclairage plus ou moins subtils ; et dans la seconde la musique de scène et les bruits.[146]

En somme, pour autant qu'ils sont intégrés à l'élaboration et à la transmission du message d'une pièce de théâtre, le personnage, l'espace, le temps, les objets et même les gestes théâtraux fonctionnent en tant que signes non articulés verbalement, à l'exception des gestes/mimes qui, quoique articulés pour certains, ne sont généralement pas audibles cependant. Tous ces éléments sommairement présentés font l'objet des analyses auxquelles la deuxième partie de ce travail est consacrée. L'objectif est de montrer que certaines catégories dramatiques relevant de la dimension non-verbale du langage dramatique participent de la dramaturgie de la déviance, parce que les créateurs y inscrivent des indices qui signifient la déviance.

[146] Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 107.

Ainsi, le chapitre quatrième repère et analyse ces indices dans les profils des personnages. Intitulé *Profils déviants : entre crise de moralité et crimes de sang,* ce chapitre s'attache, par le contenu des analyses qui l'organisent, à montrer que les personnages déviants que nous proposent les auteurs du corpus adoptent des postures déviantes très diversifiées. Sans négliger les notions d'*objectif,* d'*obstacle* et de *moyen,* l'étude de ces postures s'enrichit des outils et méthodes d'analyse du personnage de théâtre : ils vont de l'examen de son identité à celui de son idiolecte[147] en passant par la lecture actantielle de sa fonction dans l'action. Pour constituer un certain échantillon de caractères déviants, l'analyse exploite sept pièces déjà abordées dans la première partie : *Cadavre mon bel amant*, *Chemins de croix, Ce soleil où j'ai toujours soif, La mère trop tôt, Pourrissement, Nuit de cristal* et *La diseuse de mal espérance.* S'y ajoute *Les confessions du PR* de Daté Barnabé-Akayi.

Dans le chapitre cinquième, intitulé *Symboles spatio-temporels de la déviance*, nous essayons de montrer comment, par le choix des indices qui caractérisent l'espace et le temps dramatiques, les créateurs béninois et togolais y inscrivent l'idée de déliquescence des valeurs, d'inhumanité et de dérèglement parfois généralisé. L'analyse sémiologique prend en compte les objets et les gestes dans le sixième chapitre qui porte précisément le titre : *La monstration de la déviance par les objets et les gestes*. Comme le font remarquer utilement les théoriciens et les praticiens de la sémiologie théâtrale à l'instar de Louise Vigeant, *« Il n'y a pas au théâtre, comme dans la langue naturelle, un signe minimal dont il s'agirait d'examiner les modes d'articulation (car comment déterminer un signe minimal quand la substance*

[147] Michel Pruner définit l'idiolecte d'un personnage de théâtre comme *« les particularités langagières* (que l'auteur) *prête à ses créatures »* (*L'analyse du texte de théâtre,* p. 82.)

de l'expression est hétérogène?) »[148] En respectant cette hétérogénéité consubstantielle au langage dramatique, nous avons constitué, grâce à des signes théâtraux de natures diverses (accessoires, costumes, musiques et bruits de scène), trois réseaux isotopiques organisés respectivement autour de trois thèmes illustratifs de la déviance : l'agression, la contestation du bon sens et des bonnes mœurs puis le subterfuge. L'étude de ces réseaux isotopiques constitue la substance du chapitre sixième.

[148] Louise Vigeant, « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle » in *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°1, 1990, pp. 57-79., numérisé et mis en ligne, http://id.erudit.org/iderudit/800861ar, [consulté le 24/02/12]

CHAPITRE QUATRIEME

PROFILS DEVIANTS : ENTRE CRISE MORALE ET CRIMES DE SANG

Avec une fortune à la fois riche et instable à travers le temps, le personnage de théâtre continue de tenir une place importante dans la construction de l'œuvre dramatique. Dans une étude théâtrale dont le point focal est la déviance, un intérêt spécifique peut lui être porté dans la mesure où on ne peut décrire à suffisance ce phénomène sans se soucier d'examiner le profil de ceux qui en sont les protagonistes mêmes. Le présent chapitre prétend satisfaire à cette exigence, dans les limites de nos capacités d'analyse. Nous nous servirons de quelques-uns des paramètres proposés par les théoriciens des études théâtrales pour approcher le personnage de théâtre.

Le premier concerne l'identité qu'on étudie généralement chez un personnage en s'intéressant à son nom, son état civil, sa condition sociale et sa caractérisation qui, elle, permet de renseigner sur ses traits physiques et caractériels, son costume… L'un ou l'autre de ces éléments de l'identité peuvent avoir valeur de signe suggestif de la posture déviante dans laquelle se retrouve le protagoniste.

Son rôle est une autre donnée à laquelle sera consacrée l'analyse des profils déviants. Au théâtre, entre autres, *« le rôle est lié à une situation ou à une conduite générale. Il (…) rassemble plusieurs propriétés traditionnelles et typiques d'un comportement ou d'une classe sociale (le rôle du traître, du méchant). »*[149] Nous examinerons comment une charge assumée par un protagoniste ou une mission qui lui est assignée fonctionnent parfois comme une preuve non-négligeable de ses déviances.

[149] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 308.

L'analyse du rôle peut être utilement complétée par l'examen du discours théâtral dont le personnage est sujet et/ou objet ainsi que ses relations avec d'autres personnages. Du point de vue de ce dernier paramètre, certains couples seront analysés. On sait que *« très souvent* (dans un texte dramatique)*, les personnages opèrent par couples. (…) Tout personnage exige la complémentarité d'un partenaire. Cette réciprocité semble nécessaire à son existence théâtrale. »*[150] On en déduit qu'en principe, un caractère se découvre, entre autres, par ses interactions avec d'autres personnages. Au-delà des couples, nous évaluerons, à partir des triangles actanciels, le statut de déviant assumé par certaines figures. Le triangle actanciel est l'une des dimensions de l'application du modèle actanciel au théâtre. A son sujet, Anne Ubersfeld écrit que

> si l'on considère le modèle actantiel non plus dans son ensemble de six cases, mais en prenant un certain nombre de ses fonctionnements à l'intérieur des six cases, on peut isoler un certain nombre de triangles, matérialisant des relations (relativement) autonomes.[151]

Si donc le modèle actanciel fonctionne comme un instrument d'analyse qui permet de projeter les relations d'ensemble des protagonistes autour d'un objet précis, le triangle actanciel apparaît comme un instrument qui permet d'envisager ces interactions au sein de sous-ensembles particuliers. Anne Ubersfeld en distingue trois : le triangle actif, le triangle « psychologique » et le triangle idéologique. L'examen des différentes relations dans lesquelles sont engagés les personnages est, sans doute, une voie assurée pour envisager les actions et les réactions (a)normales que les uns développent à l'égard des autres.

[150] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, p. 77.

[151] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 62.

Ces différents paramètres permettront de décrire trois catégories de figures anormales : les acteurs de la collusion religion/politique, les hommes politiques de la turpitude et de l'homicide et les figures de l'enfance, objet puis sujet de déviance.

4.1. Les personnages de la collusion religion/politique

Agent secret, manœuvrier ou personne de mauvaise foi, trois figures religieuses agissent, de connivence avec des systèmes ou acteurs politiques, pour faire arrêter et démobiliser des contestataires ou pour satisfaire des pulsions sexuelles inavouées.

4.1.1. Le prêtre de *Cadavre mon bel amant* : espion au service de l'arbitraire

Dans *Cadavre mon bel amant*, un des protagonistes principaux, Le prêtre, apparaît comme un *lieu* à partir duquel Ousmane Alédji montre une curieuse alliance entre identité religieuse et rôle politique.

Deux indices, assez fiables nous semble-t-il, renseignent sur l'identité du personnage : son nom et son costume. Avec son nom, indiqué dans la didascalie initiale, « Le prêtre », ajouté aux mots par lesquels il se présente lui-même : *« Je suis un prêtre »*[152], le lecteur/spectateur sait d'emblée que ce personnage se dévoue à l'exercice d'un ministère religieux. L'obédience religieuse de ce ministre du culte se précise avec un renseignement donné au sujet de son costume : il est habillé en soutane. Avec cette précision et jusqu'à preuve du contraire, ce personnage s'identifie à un prêtre chrétien.

Cependant, il se trouve que, du début jusqu'à la fin de la pièce, la motivation qui anime Le prêtre est la suivante : **se protéger de l'arbitraire**

[152] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 16.

du régime au pouvoir. On admet que cette motivation n'est pas immédiatement en relation avec son identité et que, dans la mesure où le personnage y reste accroché, il se retrouvera sans doute accidentellement actif dans un champ où on l'attend le moins : le champ politique. Cette hypothèse est quelque peu confirmée par l'analyse du rôle dramatique du Prêtre dans *Cadavre mon bel amant.*

Quand on examine la conduite ou le comportement du Prêtre, on constate qu'il correspond bien à un type social : l'espion. Animé en effet par sa motivation de se tenir à l'abri des ravages du pouvoir en place, Le prêtre se laisse enrôler par le système et doit clandestinement recueillir des informations sur toute personne effectivement ou potentiellement hostile au régime. Il insiste toujours pour connaître l'identité de celui à qui il a affaire. C'est, du reste, ce que traduisent les trois premières questions qu'il pose à L'homme qu'il rencontre à la gare : *« Qui êtes-vous ? »*, *« Qu'est-ce que vous faites dans la nuit ? »*, *« Où allez-vous ? »*[153]. En apparence, ces questions visent à faire connaissance. Mais au fond, Le prêtre veut s'en servir afin de recueillir des informations utiles sur l'identité de l'interlocuteur, ses motivations et sa localisation ; les éléments de réponse à ces questions peuvent donc permettre d'établir le statut de rebelle ou non de L'homme puis d'aider à le repérer géographiquement si on devrait l'interpeler.

On sait par la suite que tout ce que Le prêtre recueille comme information échoue fatalement dans les oreilles des sbires du Vénérable Président et qu'il en sait beaucoup sur le système répressif pour lequel il travaille. D'abord, en tant qu'agent de renseignement, il sait quelle peut être la réaction du régime face à un discours rebelle : «Le prêtre *: Est-ce que vous*

[153] *Ibid.*, p. 9.

savez au moins qu'ils tuent autant la nuit que le jour ? »[154] ; avec ce régime donc, la mort est le prix à payer quand on tient des propos séditieux. Une autre preuve de son rôle d'espion est qu'il est bien informé du mode opératoire par lequel ce pouvoir oppressif broie les renégats. En effet, quand Le prêtre réussit à arracher à L'homme des propos qui établissent la preuve de son profil de séditieux, voici comment il résume le sort prochain du contestataire repéré :

> LE PRETRE : *(il acclame)*
>
> Bravo ! Braaaaavo ! Maintenant, trouvez-vous vous-même votre manière de mourir et mourez avant qu'ils ne viennent vous broyer les tripes ; ils vont vous extraire chacune de vos dents à la tenaille, vous griller les cheveux au butane. Vous allez mourir lentement, particule par particule. Qu'est-ce que c'est beau de crier ! Un rebelle de plus à se mettre dans l'estomac. Vous allez fondre dans leurs gueules comme un bout de chocolat.
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 19).

La jubilation suggérée aussi bien par la didascalie « il acclame » que par les mots initiaux de la réplique « Bravo ! Braaaaavo ! » peut être comprise comme l'expression de la satisfaction de l'espion de tenir dans son escarcelle une nouvelle proie à rendre. La minutie sadique avec laquelle il décrit à L'homme son sort prochain aux mains de l'appareil répressif du système révèle que le religieux est un agent de renseignement, donc quelqu'un qui connaît, à perfection et de l'intérieur, le système au bénéfice duquel il espionne.

A l'évidence, le rôle dramatique d'espion fait de L'homme de main déguisé en prêtre un point de collusion entre la religion et la politique dans la mesure où il exploite son identité apparente de religieux, donc d'individu politiquement neutre et inoffensif *a priori*, pour jouer un rôle qui sert

[154] *Ibid*., p. 18.

secrètement les causes d'un régime politique de l'oppression. Cette réunion du statut religieux à l'action politique peut s'éclairer davantage de l'étude des relations du Prêtre avec d'autres personnages, plus précisément au sein des couples dans lesquels il est intégré.

Quand on considère Le prêtre et qu'on interroge ses relations avec les autres, deux couples où il est intégré retiennent particulièrement l'attention : le couple Prêtre/Homme et celui Prêtre/Radiocassette.

Dans le premier couple, Prêtre/Homme, la présence de L'homme devient un moyen par lequel le public se rend compte de la mesure dans laquelle Le prêtre est transformé en agent de renseignement opérant contre L'homme au bénéfice du pouvoir en place. C'est un couple de la manifestation de la relation espion/espionné. Dans cette relation, Le prêtre s'appuie sur ses attributs de religieux afin de mettre à l'aise L'homme pour lui soutirer des propos suspects à enregistrer. En appelant L'homme , *mon fils*, Le prêtre, en tant que tel, tente de créer une connivence de façade pour réussir une action politique de service de renseignements.

Le second couple, Prêtre/Radiocassette peut être considéré comme un couple fusionnel dans la mesure où, presque tout au long de la pièce, la Radiocassette fait corps avec Le prêtre qui la dissimule si bien sous sa soutane que, sauf à la fin de la pièce, ni le lecteur/spectateur ni aucun des personnages ne se sont doutés de la présence de la Radiocassette. Sa soutane, son habit religieux qui désigne en même temps son statut sacerdotal devient comme une cachette pour des moyens de manigances politiques. Le couple prêtre/Radiocassette est, donc, lui aussi, un signe théâtral de manifestation de la connivence entre acteurs de la vie religieuse et de la vie politique.

Ousmane Alédji a donc réussi à se servir du Prêtre pour mettre au jour les interférences inconfortables entre religion et politique. C'est dans le même

registre que s'inscrit le dramaturge togolais Kangni Alem qui donne à voir, à travers L'aumônier, la figure d'un religieux stratège politique.

4.1.2. L'aumônier : stratège politique dans *Chemins de croix*

Dans la perspective de la collusion religion/politique, un personnage de *Chemins de croix* retient particulièrement l'attention et son nom est l'élément de son identité qui intéresse d'abord : L'aumônier.

Au sens moderne du terme dans *Le nouveau petit Robert de la langue française 2008,* un aumônier est un *« ecclésiastique chargé de l'instruction religieuse, de la direction spirituelle dans un établissement, un corps. »*[155]

La mission que le personnage créé par Kangni Alem s'assigne auprès d'Amouro et d'Amel, à qui il rend visite dans leur cellule carcérale, rejoint sans doute parfaitement cette définition. *« Je suis venu vous sauver »*[156], déclare-t-il une première fois avant de préciser par la suite : *« Je suis venu vous sauver de la perdition »*[157]. Par cette mission qu'il se donne, L'aumônier entend donc assumer son statut de religieux que deux indices précisent davantage dans la didascalie inaugurale de la séquence 2 de *Chemins de croix* :

> Derrière la porte de la cellule, le gardien discute à voix basse avec L'aumônier. Ce dernier est habillé de façon insolite : une soutane bleue à parement blanc avec des galons et des étoiles de Général. Il porte un revolver à la ceinture. Sa barbe très fournie lui donne un air à la fois bonhomme et cynique.
>
> (Kangni Alem, *Chemins de croix,* p. 27).

[155] *Le nouveau petit Robert de la langue française 2008,* p. 179.

[156] Kangni, Alem, *Chemins de croix,* p. 29.

[157] *Ibid*.

Il se dégage, de ces indications scéniques largement consacrées à la caractérisation de L'aumônier, quelques indices qui confortent son statut de religieux-directeur-spirituel : d'une part son costume – il porte une soutane, et d'autre part un de ses traits moraux, sa bonhomie.

Ces indicateurs, quelque peu fiables de son statut de religieux, sont cependant contrebalancés par des indices révélateurs de ce que L'aumônier est en réalité un bras armé de l'Empire, puisque se développe à son sujet un vocabulaire martial et brutal : *galons, étoiles de Général, révolver, air cynique*. Il ne serait donc pas erroné d'en déduire que L'aumônier de *Chemins de croix* est un signe de paradoxe, d'anomalie et donc de déviance dans la mesure où il est le point d'une curieuse articulation d'attributs religieux pacifiques paradoxalement mis au service d'un pouvoir politique brutal et violent. En clair, la caractérisation de ce personnage semble déjà donner le ton de la collusion religion/politique. Par son rôle, L'aumônier confirme cette déviance qu'il incarne.

Tout au long de la pièce, L'aumônier est placé dans le rôle du stratège politique. On le sait, un stratège est un manœuvrier passé maître dans la conception de plans, dans la mise en route d'actions tournées vers un but mercantile, diplomatique, militaire ou politique. C'est dans ce dernier champ que se situent les actions de L'homme d'Eglise. Il entend émousser l'esprit contestataire d'Amouro et d'Amel par une série d'actions planifiées : les rassurer qu'il est venu pour leur bien, leur annoncer la nouvelle de leur libération prochaine promise par l'Empereur, leur dévoiler la condition à laquelle est soumise cette promesse. Puisque les deux rebelles ne semblent pas marcher, l'envoyé spécial change de fusil d'épaule et passe au plan B : remettre à Amel une lettre dans laquelle sa mère l'invite à écouter *« le cri de cœur d'une maman abandonnée, l'appel désespéré d'une famille*

dispersée »[158]. Cette fois-ci, le stratège a réussi son coup : il *« ricane doucement »*[159] devant Amel qui *« s'écroule en pleurant »*[160] et abandonne la lutte.

A l'analyse, L'aumônier peut être considéré comme un manœuvrier déviant tout d'abord parce qu'il se sert de la religion comme d'un paravent pour des combines politiques ; en outre, il met son plan au service d'un objectif nuisible pour le bien commun : en cherchant à démobiliser les deux contestataires, il travaille à la pérennisation d'un pouvoir politique de l'arbitraire.

La connivence religion/politique caractérise donc le rôle de stratège chez L'aumônier en même temps qu'elle marque les relations du religieux avec d'autres personnages dans l'univers de la fiction dramatique de *Chemins de croix*. Entre autres, deux couples dans lesquels L'aumônier est intégré paraissent intéressants à ce sujet : le couple Aumônier/Amouro et Amel puis, le couple Aumônier/La Voix.

L'étude du couple Aumônier/Amouro et Amel requiert une mise au point préalable. Au sein de ce couple en effet, face à L'aumônier, Amouro et Amel sont considérés comme deux acteurs réunis dans un même rôle, celui du contestataire du régime en place. De ce point de vue, ils sont considérés comme acteurs réunis dans une même entité et c'est au nom de cette unité que bien qu'étant deux, nous voudrions ici les considérer comme faisant « un » face à L'aumônier qui vient leur rendre visite en prison. Il prévaut au sein de ce couple une relation conflictuelle à enjeu politique. L'examen des actions et propos du personnage de L'aumônier fait entrevoir que son état et ses

[158] *Ibid*., p. 43.

[159] *Ibid*., p. 44.

[160] *Ibid*.

attributs de religieux ne l'empêchent pas de prendre fait et cause pour le pouvoir politique. C'est donc à un religieux complice du système politique au pouvoir qu'on a affaire à travers le personnage de L'aumônier dans ses interactions avec le binôme Amouro-Amel.

La relation Aumônier/La Voix maintient le premier acteur de ce couple dans le champ politique puisque La Voix, personnage invisible sur scène, qu'on entend en quelque sorte à partir de la conscience du religieux, est le commanditaire de la mission politique de ce dernier auprès des deux prisonniers contestataires. L'aumônier fait l'objet de rappel à l'ordre, de chantage voire de menace de la part de son maître : « *Aumônier ! Aumônier !* (Il bondit sur ses pieds. Garde-à-vous rigide.) *Souviens-toi de ta famille. Veux-tu reprendre ta folie ? »*[161] Dans ces conditions, même quand Le prêtre veut se bonifier en conscientisant les deux contestataires ou en les prenant en sympathie, cette voix menaçante l'oblige à se raviser et à se rallier à la ruse qui consiste, pour le pouvoir en place, à piéger la bande des étudiants contestataires et à les éliminer physiquement. L'aumônier est donc posé comme le signe d'articulation insécable entre religion et politique. L'abbé de *La diseuse de mal espérance* ne réunit pas moins les univers et acteurs de la religion et de la politique.

4.1.3. L'abbé de *La diseuse de mal espérance* dans un triangle actanciel de la manipulation

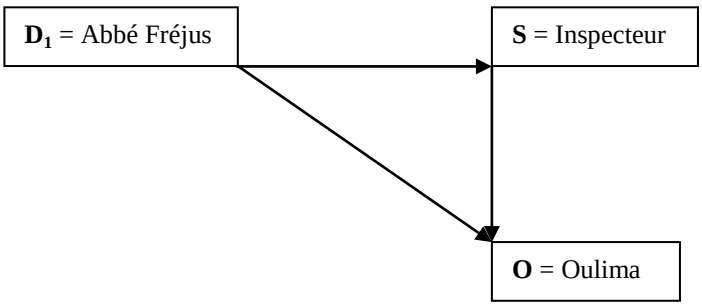
La forme de triangle actanciel la plus appropriée aux besoins de la présente étude semble être le triangle « psychologique ». En général, le triangle psychologique permet de comprendre quelles sont les motivations

[161] *Ibid*., p. 33.

non seulement psychologiques mais également socio-historiques qui fondent le choix de l'objet.

Le triangle psychologique intéresse ici dans la mesure où la notion de manipulation qu'il va permettre d'analyser procède surtout d'un mouvement de la pensée ou de l'esprit qu'on peut étudier dans *La diseuse de mal espérance* en s'appuyant sur la phrase de base de l'action principale de la pièce. Toutes proportions gardées, elle peut être formulée comme suit : **tombé sous le charme d'Oulima à qui il était viscéralement opposé au départ, L'abbé Fréjus veut désormais « l'interner » à la cathédrale par les soins de L'inspecteur**. Appliqué à cette phrase de base, le triangle « psychologique » présente la configuration ci-dessous où **D_1**, **S** et **O** correspondent respectivement au **D**estinateur, au **S**ujet et à l'**O**bjet :

Schéma n°1 : Triangle « psychologique » de l'action principale de *La diseuse de mal espérance*



Source : Réalisé par nous-même.

A l'observation et à l'analyse, les axes **D_1 → O** et **D_1 → S** du triangle peuvent aider à envisager le statut de déviant et le rôle de manipulateur du religieux.

D'un bout à l'autre de l'axe **D_1 → O** se trouvent deux personnages : L'abbé Fréjus et Oulima. Le statut de déviant du prêtre apparaît sur cet axe

dans la mesure où il y une incompatibilité entre, d'une part, son identité et sa fonction religieuses et, de l'autre, la nature de l'être qui fait l'objet de son désir : une femme séduisante. En outre, sa place de destinateur dans le triangle peut être regardée comme un moyen d'expression implicite de son statut de déviant. En se positionnant dans ce rôle actanciel et non dans celui du sujet qui l'aurait projeté sous le regard de tous, L'abbé Fréjus semble reconnaître, qu'en tant que prêtre, il ne peut se placer dans le rôle de celui qui s'active directement pour réaliser son vœu de ramener Oulima dans les caves de la cathédrale. Il est donc un instigateur caché, obligé de se dissimuler derrière le sujet, L'inspecteur, qu'il manipule alors à sa guise.

Ce rôle de manipulateur peut être surtout appréhendé sur le côté $\mathbf{D_1} \rightarrow \mathbf{S}$ du triangle. Entre autres, la flèche qui quitte le $\mathbf{D_1}$ vers le **S** suggère que, pour réagir en vue de la conquête de l'objet, le **S** a besoin d'être motivé et agi par le $\mathbf{D_1}$. C'est bien ce qui arrive dans *La diseuse de mal espérance.* En effet, L'abbé confie comme mission à L'inspecteur de ramener dans la cathédrale la belle voyante Oulima, et pour motiver l'officier de police, le religieux met en jeu son côté manipulateur ; il rassure L'inspecteur et le motive par une promesse : *« Tu as ma protection. Et celle sans doute du ministre. Des honneurs t'attendent si tu réussis ta mission. »*[162] L'inspecteur n'ignore pas que cette promesse vise à le manipuler. L'une de ses répliques le traduit : *« Tiens, donc, Maître Fréjus, vous cultivez maintenant le trafic d'influence ? »*[163]. Si cette question oratoire révèle que L'inspecteur n'est pas dupe de la manipulation dont il est l'objet, il n'y résiste cependant pas puisque, non seulement la promesse d'une promotion future le lance sur les traces d'Oulima, mais il a également la preuve que son supérieur

[162] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* p. 49.

[163] *Ibid*., p. 35.

hiérarchique, le ministre de l'intérieur, se prête au même jeu avec Le prêtre et que les deux sont sans doute très familiers :

> L'ABBE
>
> Il y a des influences bénéfiques, inspecteur. Surtout si elles profitent au peuple et sont approuvées par les ministres, celui de l'intérieur en particulier. Du reste, ce soir au dîner, je lui parlerai de votre dévouement.
>
> L'INSPECTEUR
>
> Vous… vous partagez les mêmes couverts que Monsieur le ministre de l'intérieur ?
>
> L'ABBE
>
> C'est moi qui lui ai inculqué le goût rassurant et méthodique des vins fins et gouleyants.
>
> (Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance*, p. 34).

Cet ultime et décisif élément de motivation qui lance résolument le Sujet, L'inspecteur, à la quête de l'objet du désir du destinateur, prouve par ailleurs que le personnage de L'abbé Fréjus est fortement présent sur le front de la connivence entre les acteurs politiques et religieux, d'autant plus qu'au détour de ces dîners réguliers avec un ministre de la République, L'homme d'Eglise ne manque pas d'impulser telle ou telle direction à certaines affaires publiques.

4.2. Les figures politiques de la turpitude et de l'homicide

Tuer des bébés dans l'œuf au sens propre de l'expression, imposer, dans le sang, un régime politique dictatorial et abuser sexuellement d'une mineure sont des actes dans lesquels s'illustrent trois hommes politiques des univers fictionnels respectivement créés par Kangni Alem, Ousmane Alédji et Daté Atavito Barnabé-Akayi. Ces figures politiques déviantes ont pour identités respectives : Yamatoké, Le Boucher et Le président.

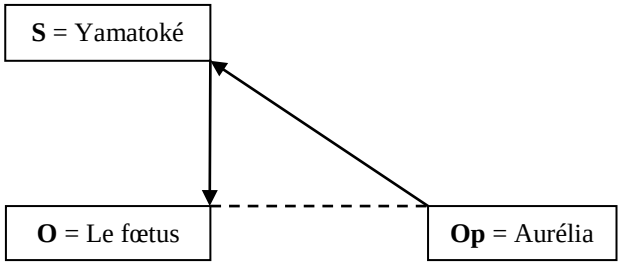
4.2.1. Yamatoké : un homme d'Etat trivial et « fœticide » dans *Nuit de cristal*

Dans *Nuit de cristal*, l'action principale pourrait être formulée comme ceci : **compromettre systématiquement l'aspiration du peuple à une aube nouvelle en faisant disparaître du pays un fœtus.** Dans le déploiement de cette action centrale, Yamatoké remplit au moins deux fonctions : celle du commanditaire ou du destinataire de l'action puis celle de sujet. Avec cette dernière fonction, il interagit forcément avec d'autres forces et il est possible de visualiser certaines dimensions de ces interactions en les projetant sur l'une des formes de triangle actanciel : le triangle actif.

Comme pour les autres triangles – psychologique et idéologique –, trois fonctions actancielles sont disposées d'un bout à l'autre des axes du triangle actif : le sujet, l'objet et l'opposant. Anne Ubersfeld considère que le triangle actif – elle l'appelle encore *triangle conflictuel* – est d'une importance d'autant plus capitale que les trois instances actancielles dont il projette les relations sont irréductibles et incontournables : *« Tous les autres actants peuvent à la rigueur être absents ou peu clairement indiqués, mais aucun de ces trois-là ne saurait manquer. »*[164] Si donc l'importance du triangle actif est incontestable, son utilité dans l'analyse du rôle d'homme d'Etat fœticide de Yamatoké l'est aussi dans la mesure où, à partir de ce triangle, il sera possible de mieux prendre la mesure de sa fonction de sujet dans l'action centrale de la pièce et d'éclairer ses relations conflictuelles surtout avec Aurélia. Voici comment se présente, sur un schéma, le triangle actif appliqué à l'action centrale de *Nuit de cristal*. Sur ce schéma, **S**, **O** et **Op** représentent respectivement le **S**ujet, l'**O**bjet et l'**Op**posant *:*

[164] Anne Ubersfeld, *Op. cit.,* p. 63.

Schéma n°2 : Triangle actif de l'action principale de *Nuit de cristal*



Source : Réalisé par nous-même

L'étude de ce schéma permet de montrer que Yamatoké est effectivement un fœticide. Pour cela, on peut d'abord considérer un premier axe : **S → O.** Dit du désir, cet axe révèle un premier paradoxe. Alors qu'il est un homme et non pas une femme, Yamatoké désire porter, avoir avec lui un fœtus. Il est presqu'incontestable que dans ce désir se trouve inscrit une anomalie puisqu'un homme, individu de sexe masculin, ne remplit aucune des conditions biologiques susceptibles de garantir la vitalité d'un fœtus. L'anomalie liée à ce désir devient flagrante quand on examine les desseins de Yamatoké à l'égard de l'objet de son désir : tuer et enterrer le fœtus. A l'évidence, ces deux actions sont anormales dans la mesure où elles sont destructrices de la vie à la racine. Aussi peut-on en conclure que, dans l'action centrale de *Nuit de cristal,* Yamatoké est posé en fœticide et que, de ce point de vue, sa posture de déviant apparaît nettement. Le rôle dramatique de Yamatoké porte par ailleurs une connotation métaphorique qu'il est sans doute intéressant de souligner. Le fœtus incarne le rêve, l'espérance du peuple de voir l'avenir politique se reverdir de promesses de vie et de prospérité. Dans la mesure où Yamatoké remplit le rôle d'exterminateur de fœtus, c'est qu'il apparaît comme celui qui s'acharne à détruire minutieusement toute possibilité d'espérance en un avenir radieux pour le pays qu'il dirige. On en retient que la dimension métaphorique du rôle de déviant confirme la

déviance dont Yamatoké est le sujet, mais l'inscrit, cette fois-ci, dans le champ politique. Au bout de cette réflexion, nous espérons que le rôle de fœticide du protagoniste de *Nuit de cristal* est expliqué et qu'on comprend alors qu'il ait pour adversaire principal, Aurélia, un personnage féminin.

Dans le triangle actif, la projection de la relation actancielle entre ces deux personnages se présente comme suit : **S ← Op.** Cet axe nous inscrit sur l'axe même du conflit où le sens – direction et signification – de la flèche montre que Yamatoké est combattu par Aurelia. En tant que personnage féminin, elle remplit son rôle naturel de protectrice du fœtus. Ce faisant, elle se retrouve en opposition avec Yamatoké en tant que celui-ci est fœticide. On en conclut que cet axe du conflit projette d'un bout à l'autre deux personnages dont l'opposition permet de mettre en relief l'action protectrice d'Aurélia contre celle fœticide de Yamatoké, apparu comme un déviant.

Son profil de déviant se renforce par son côté trivial. *Le nouveau petit Robert de la langue française 2008* définit, au sens courant, le trivial comme ce qui est *« caractéristique des éléments les plus bas, les plus décriés de la société ; qui est contraire aux bons usages, aux bienséances. »*[165] Avec une telle signification, on se convainc sans doute que la trivialité peut être bien considérée comme une manifestation de la déviance d'autant plus qu'elle dérange les habitudes de la société qui la décrie. A l'aide de cette définition, on peut rechercher, à travers le discours dont Yamatoké est le sujet et l'objet, des indices de la trivialité. A propos de la méprise du personnage de Caligula au sujet du livre contenant la formule du rituel d'inhumation du fœtus, Yamatoké se désole :

[165] *Le nouveau petit Robert de la langue française 2008*, p. 2628.

> YAMATOKE : Oh, le con ! Le trou du cul. Ce qu'il est bête ! On s'était pourtant dit… *Il farfouille dans le sac.* Bon, je me calme. *Il fouille calmement, puis s'énerve à nouveau.* Rien à faire. Rien de bon à tirer d'une pareille cervelle, le tout petit trou de cul de merde ! […]
>
> *Aurélia ulule.*
>
> YAMATOKE : *Sursaute.* Aaagh ! Un hibou. Drôle de cri, on croirait une gonzessse kabyle. Tu me tues, Caligula, tu me tues, pas de Livre, pas d'invocation, pas de légitimité, la formule est dans le livre, pas dans ton rapport. (Kangni Alem, *Nuit de cristal*, p. 51.)

Ces deux répliques montrent que Yamatoké est bien investi dans le trivial aussi bien par les propos que par les actes. Tout d'abord, dans le discours dont L'homme d'Etat est le sujet, on peut recenser des termes comme : « con », « trou de cul », « tout petit trou de cul de merde », « gonzesse » qui relèvent du vocabulaire grossier. Beaucoup d'autres termes grossiers affleurent dans d'autres répliques du personnage parmi lesquels : « ta gueule », « du fric », « y en a marre », « une putain », « tu me fais chier », « ton machin », « vieille pipe », « j'ai rien à foutre ». Cette relative récurrence de termes grossiers suggère sans doute que Yamatoké tient un langage qui est en décalage avec son rang social et indigne de son statut d'homme d'Etat. Et dans la mesure où on convient que le langage de l'individu de la vie réelle ou l'idiolecte du personnage de théâtre dévoilent ne serait-ce qu'un pan de leur personnalité, on en convient également que Yamatoké est un homme versé dans des comportements et pratiques triviaux, c'est-à-dire décriés par la société et donc déviants.

On en trouve d'ailleurs la confirmation dans des propos tenus par d'autres personnages sur Yamatoké, à l'image de cette réplique d'Aurélia : *« Une vérité de plus ou de moins… soupirs d'aise, chuchotements câlins, la rumeur raconte qu'il culbutait la femme de son premier ministre dans*

l'enclos aux vaches. »[166] Dans ce discours théâtral dont il est l'objet, deux éléments apparaissent comme des preuves qui confirment que cet homme d'Etat est trivial. D'une part, il est dit de Yamatoké qu'il couche avec la femme de son collaborateur avec une brutalité bestiale ainsi que le suggère le verbe « culbuter ». D'autre part, le lieu dans lequel est commis cet « adultère présidentiel » maintient Yamatoké dans le registre de la bestialité et, dans tous les cas, le fait tomber en deçà de l'humanité puisque tout homme d'Etat qu'il est, il trouve propice de faire l'amour avec la femme d'un autre homme d'Etat, simplement parmi les vaches.

Au total, par les fonctions actancielles qu'il remplit dans l'œuvre, par le discours théâtral qu'il tient et qu'on tient à son sujet, Yamatoké apparaît comme un « accident » humain capable de pires bassesses ; dans *Pourrissement,* Le boucher est aussi coupable, lui, d'horribles scènes sanglantes.

4.2.2. Le boucher de *Pourrissement :* un tyran avide de sang

A côté du Docteur, Le boucher est un protagoniste de l'action centrale de *Pourrissement.* L'image de ce personnage que le dramaturge béninois Ousmane Alédji donne à voir est celle d'un tyran sanguinaire.

En s'accrochant à son nom, indice le plus fiable de son identité, on peut, presque sans réserve, s'accorder sur son profil de sanguinaire. Le personnage est dénommé *Le boucher*. Déjà par son sens technique, ce nom renvoie à une réalité et à un type social quotidiennement impliqué dans une activité sanglante. Mais c'est surtout la signification figurée ou métaphorique du nom que porte le personnage qui renforce son statut d' « homme cruel et

[166] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* p. 40.

sanguinaire »[167]. En effet, de son nom, on peut inférer qu'on se trouve en présence d'un personnage cruel, d'un homme d'Etat traitant en bêtes sauvages ses concitoyens qu'il maltraite et dépèce comme des animaux dans un abattoir ou une boucherie. Dès l'ouverture de la pièce, il semble que c'est vers une telle analyse que le dramaturge oriente le regard et la réflexion du public quand il le confronte à un dialogue entre le boucher et des personnages mutilés, réduits à leurs têtes et respectivement nommés Tête 1, Tête 2 et Tête 3 qui meublent l'univers le plus intime du dictateur : le dessous de son lit.

Le statut de sanguinaire suggéré par l'identité du Boucher se trouve confirmé et renforcé, avec plus d'éclat, dans cet extrait d'une tirade du personnage :

> LE BOUCHER : J'ai envie d'arrêter de tuer mais cela me semble impossible. Je fuis le crime et le crime me court après. Les bêtes sont faites pour être immolées mais…le sang appelle le sang, le mal attire le mal. J'en ai eu ma dose, docteur. Sincèrement ! Vous avez raison vous qui croyez que tous les pouvoirs s'accommodent des crimes les plus abominables. Je peux le crier : les pouvoirs mangent les hommes, ils boivent du sang humain, du sang frais, du sang fumant.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 13.)

L'extrait offre des éléments de caractérisation qui précisent le profil du personnage. En effet, avec les cinq (5) occurrences du mot « sang » renforcées par des termes comme « tuer », « crime », « être immolés », on a une preuve de ce qu'on a affaire à un homme d'Etat coutumier des affaires de sang auxquelles il ne résiste plus que difficilement ou presque plus. Des expressions comme « le crime me court après », « le sang appelle le sang » et « le mal attire le mal » le suggèrent bien. Par elles, on comprend que Le boucher est devenu, malgré lui, avide de sang, qu'il est pris au piège d'un

[167] *Le nouveau petit Robert de la langue française 2008*, p. 2628.

engrenage sanguinaire qu'il actionne presque en automate et qui tourne sans qu'il soit possible pour lui d'y avoir prise.

Sa figure de sanguinaire se double par ailleurs de celle du tyran pour renforcer son profil de déviant. On définit généralement le tyran comme une personne autoritaire qui impose sa volonté et abuse de son pouvoir. La tyrannie s'exerçant donc sur les autres, il devient nécessaire d'examiner les relations du Boucher à travers les couples de personnages dans lesquels il est intégré.

Le premier couple qui paraît pertinent pour évaluer le profil de tyran chez ce personnage est le couple Le boucher/Le docteur. Dès que Le docteur arrive dans le salon privé du dictateur, il met tout en œuvre, surtout dans ses propos, pour traiter d'égal à égal avec le dictateur déchu en reconquête du pouvoir. Mais ce dernier prend rapidement de l'ascendance pour se placer en position de supériorité et de despote, prêt à user de sa force contre Le docteur. L'échange de répliques ci-dessous manifeste cette intention du Boucher :

> LE DOCTEUR : Je ne veux ni votre argent, ni travailler avec vous. Ni aujourd'hui ni jamais. (*Il se dirige vers la sortie*.)
>
> […]
>
> LE BOUCHER **:** Aucun problème ! (*Pause*) Je vous explique : Vous avez de la famille, n'est-ce pas ? Vous est-il déjà arrivé de penser que quelque chose de fâcheux pourrait arriver à l'un de vos enfants éventuellement ici dans l´abattoir ? Vous en avez cinq, m'a-t-on dit. Trois filles et deux garçons. Je suppose que vous les aimez.
>
> LE DOCTEUR : Vous êtes immonde !
>
> LE BOUCHER : Oh oh ! On s'énerve ? Injure grave à la haute autorité ! Cela est passible de quelques années en taule. Voyez-vous, cher ami…
>
> LE DOCTEUR : Je ne suis pas votre…

> LE BOUCHER : *Hurle* ! Ne m'interrompez pas quand je parle. *Pause.* Faites le dur tant que cela vous plaira mais ne me faites pas perdre mon calme. Je parle et vous m'écoutez. C'est cela la règle, ma règle. Et vous êtes ici, chez moi.
>
> LE DOCTEUR : Je ne suis pas votre otage.
>
> LE BOUCHER : Oh que si ! Un otage de luxe mais otage tout de même ! Maintenant, vous allez vous asseoir pour m'écouter. On ne vous ouvrira la porte que sur mon autorisation. *Pause*. Voyons docteur, soyez poli ! Rasseyez-vous ! (*Le docteur s'exécute malgré lui*)
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement,* pp. 6-7.)

Ces répliques offrent assurément une parfaite illustration de la dramaturgie de la parole mise au service de l'expression de la tyrannie chez le personnage du Boucher.

Michel Pruner la définit comme un procédé par lequel « *le discours d'un personnage suffit à modifier une situation* »[168] ; plus précisément, la dimension parole-action de ce procédé est décrite comme un moyen par lequel la parole théâtrale impulse et réalise une mise en scène de l'action, par exemple, sur le registre de l'affrontement qui peut fonctionner sur le mode attaque/riposte[169].

De l'extrait ci-dessus, il se dégage que, par son refus de collaborer, Le docteur attaque en quelque sorte les intérêts du Boucher qui forme le projet de reconquérir le pouvoir. A cette attaque, le dictateur réplique et entre en affrontement verbal avec son adversaire. D'abord, dans la première réplique du Boucher, la riposte, quoiqu'empruntant, par le ton, des dehors apaisés, est quand même bien marquée et suggestive de la volonté du personnage de s'imposer à l'autre, de lui arracher la soumission par le chantage en attirant

[168] Michel Pruner, *Op. cit.*, p. 109.

[169] L'attaque/riposte est le mode le plus connu de la figure de l'affrontement. En outre, elle répond le mieux à la dynamique de la parole qui se veut action. Cependant Michel Pruner présente deux autres modes d'affrontement par la parole-action : l'attaque/défense et l'attaque/esquive.

son attention sur les menaces qui pèsent sur sa famille. Dans la suite, surtout à partir de la troisième réplique, le ton et la tension montent. Le ton est plus impératif et plus catégorique d'autant plus que la quasi-totalité des phrases sont impératives, même avec le verbe à l'indicatif pour certaines. Dans le sillage du ton, c'est la tension psychologique qui monte puisqu'on constate, par la didascalie « *Hurle* », que Le boucher vocifère de colère, se montre autoritaire vis-à-vis de son interlocuteur à qui il précise qu'il le tient en prison, la prison de l'espace clos et verrouillé de son salon. Le résultat du procédé de l'action par la parole est palpable puisque clairement énoncé dans la didascalie par laquelle s'achève l'extrait : Le docteur se soumet de sorte que s'instaure désormais entre Le boucher et lui une relation du fort au faible, du tyran au sujet.

C'est une relation identique qui prévaut au sein du couple Le boucher/La 1ère dame. On se rappelle qu'en dehors d'être réunis dans un couple dramatique, ils forment un couple matrimonial. Mais leur relation est bien aux antipodes du couple romantique auquel on pourrait s'attendre. Lorsqu'après avoir reçu du Boucher la proposition de coucher avec La 1ère dame, Le docteur pose la question suivante : *« Vous rendez-vous compte de ce que vous vous apprêtez à faire ? »*[170], son interlocuteur lui répond sans état d'âme : *« Une offrande. Rien de plus.* (Une dame en robe de nuit entre dans la pièce) *Docteur, je vous présente madame la première dame. »*[171] Le type de rapport que le dictateur entretient avec sa femme n'est pas plus valorisant que celui du propriétaire à l'objet possédé ; c'est ce qui se dégage de la signification du mot « offrande » par lequel le mari désigne sa femme. Puisque sur l'objet possédé le propriétaire a tous les droits, il l'utilise aux fins

[170] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 25.

[171] *Ibid*.

qui lui plaisent. La figure du dictateur se décline dès lors comme celle d'un tyran qui chosifie sa femme. L'autorité tyrannique que le Boucher exerce sur La 1ère dame est par ailleurs suggérée par d'autres indices du texte, en l'occurrence ces deux extraits de dialogue entre Le docteur et la victime elle-même. D'abord, le premier :

> LE DOCTEUR : Vous avez du sang sur les mains ; du sang partout.
>
> LA 1ERE DAME *:* C'est normal ; je suis son épouse.
>
> LE DOCTEUR : Vous êtes son épouse ou son esclave ?
>
> LA 1ERE DAME : Les deux. Cela m'amuse. Dans ce palais lugubre on s'ennuie à mourir. Il n'y a pas de distraction. Je n'ai pas le droit de sortir.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement,* pp. 25-26.)

A cet extrait nous voudrions ajouter un second afin de trouver, nous l'espérons, des appuis suffisants pour l'analyse :

> LE DOCTEUR : La chérie gâtée et chouchoutée est devenue l'esclave.
>
> LA 1ERE DAME : Il faut croire que je l'ai bien mérité.
>
> LE DOCTEUR : Vous allez vivre ainsi en captivité le reste de vos jours ?
>
> LA 1ERE DAME : C'est le prix à payer.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement,* p. 29.)

A la lecture de ces deux extraits de dialogue, on se rend davantage compte de ce que La 1ère dame est en relation de servitude avec son époux puisqu'elle se reconnaît non seulement comme épouse mais aussi et surtout – et nous ajoutons – comme « esclave » ; cette condition lui impose une soumission absolue, elle n'a « pas le droit de sortir » ; sa vie de recluse forcée lui est d'autant plus pesante qu'elle n'est pas temporaire mais définitive. Le second extrait de dialogue présenté ci-dessus montre que La 1ère dame doit mener cette vie de captive pour *« le reste de* (ses) *jours »*. Cette relation de

maître/esclave qui prévaut au sein du couple confirme la posture de tyran du personnage du boucher.

En somme, pour sa femme, Le boucher ne présente qu'une image de bourreau, proche de celle du Président des *Confessions du PR*, une autre figure politique de la déviance.

4.2.3. Le président des *Confessions du PR* : un faux dévot, bourreau et pédophile

Dans *Les confessions du PR* du Béninois Daté Barnabé-Akayi, le personnage du président est le protagoniste autour duquel s'organise l'action centrale de la pièce. Accablé par un péché que sa conscience porte mal, Le président arrive au confessionnal pour déposer, par Le prêtre, sa faute au pied de Dieu.

L'une de ses premières répliques manifeste d'emblée son profil de déviant. Elle offre des éléments de caractérisation du personnage qui s'exprime en ces termes :

> LE PRESIDENT : Le poste présidentiel dans un pays pauvre ne fait pas fleurir le ventre. C'est le masque que j'ai mis qui me donne l'air d'un sac de surfacturation de deux cents kilogrammes. Attendez que j'enlève mes accoutrements de clochard. C'est grâce à ces tenues que j'ai pu m'évader de la présidence avec l'aide d'un de mes fidèles gardes.
>
> (Daté Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR*, p. 11).

La didascalie textuelle[172] inscrite dans cette réplique renferme des indices de caractérisation qui concernent l'apparence du personnage ; on sait que pour arriver chez Le prêtre, Le président a porté un masque et a dû s'accoutrer comme un clochard. Ces deux précisions relatives à son costume

[172] Selon Michel Pruner, les didascalies textuelles présentent des « informations destinées aux acteurs (et) se trouvent insérées dans le dialogue, sans que l'auteur éprouve la nécessité de préciser ce qui se passe sur scène. » (*L'analyse du texte de théâtre*, p. 17)

portent assurément des valeurs symboliques. Tout d'abord, le masque est un moyen de déguisement pour dissimuler le vrai visage. Ensuite, le costume de clochard dont s'est vêtu Le président lui donne une apparence qui contraste bien avec son rang social. Le dramaturge s'en sert pour montrer que la clochardisation physique inscrite dans le costume du personnage reflète celle morale et spirituelle. Les preuves ne manquent pas pour confirmer la misère et la paupérisation morale et spirituelle dans lesquelles s'empêtre Le président.

Tout d'abord, l'action des *Confessions du PR* nous présente Le président comme un personnage aux prises avec ses instincts primaires dont il est prisonnier. Le président est un mari adultère endurci et ne s'en cache pas du tout :

> LE PRETRE : Vous êtes venu vous confesser ! Avez-vous commis d'adultère ?
>
> LE PRESIDENT : Si commettre un adultère, c'est avoir des relations hors couple, oui. Régulièrement. Il suffit que l'envie me prenne. Et Dieu sait que ce désir me prend plus d'une fois par jour !
>
> (Daté Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR,* p. 22.)

Avec ce président, l'infidélité conjugale est transformée en norme au point de devenir un acte plusieurs fois quotidien. Par ailleurs, il tombe dans la pédophilie, puisque, selon les termes que lui-même utilise, il a engrossé *« une grande femme de douze ans »*[173]. C'est d'ailleurs ce péché qu'il est en fait venu confesser à Dieu auprès du prêtre.

En outre, la figure de faux dévot qu'incarne le personnage du Président apparaît comme une seconde preuve de la clochardisation suggérée par le costume déjà évoqué. Il est possible d'étudier le profil de faux dévot en

[173] Daté Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR,* p. 27.

examinant l'idiolecte du personnage. Pour les besoins d'une telle analyse, nous proposons un échantillon de trois répliques de ce personnage.

Lorsqu'arrivé au confessionnal, Le président a ôté son masque, dévoilant ainsi sa vraie identité, Le prêtre lui propose, en raison de son rang social, de l'écouter dans des conditions plus confortables pour un chef d'Etat. Mais Le président marque son refus et se justifie : *« Non. Ici me convient bien. L'image du Christ crucifié, l'autel, la nef, l'atmosphère spirituelle qui trône ici sécurise mon avenir. »*[174] D'un autre point de vue, pour se défendre face au prêtre qui l'accuse de tromper sa femme, le président répond : *« C'est une gloire pour elle d'être ma femme. Et puis, vous êtes d'accord avec moi que la plupart des rois évoqués dans la Bible ont plus d'une femme ? Souvenez-vous du roi Salomon, par exemple ! »*[175] Enfin, alors qu'il se croyait irréversiblement contraint à la démission, prix à payer pour son crime pédophile, Le président trouve, comme dans une inspiration divine, le moyen d'échapper à la démission et se répand en bénédictions :

> LE PRESIDENT : J'étais sûr que ce lieu sacré allait m'inspirer ! A moins que vous me garantissiez… Mon père, Dieu vient de me parler ! Alléluia ! Alléluia ! Alléluia mille fois ! Dieu vient de me parler… je ne vais plus démissionner.
>
> (Daté Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR*, p. 31.)

A travers l'échantillon qui vient d'être présenté, on relève que l'idiolecte du personnage est investi par le lexique de la dévotion. Ne serait-ce qu'en apparence, ce vocabulaire est d'une part révélateur de la connaissance et de l'attachement du personnage du Président à la Bible dont il invoque par exemple une figure importante de l'Ancien Testament qu'est le roi Salomon. D'autre part, les mots renvoyant à la dévotion montrent, chez L'homme d'Etat, une certaine connaissance de l'Eglise dont il tient à respecter les

[174] *Ibid*., p. 22.

[175] *Ibid*.

dispositions en refusant que le confessionnal soit déplacé exprès pour lui à cause de son statut de président de la République. En somme, on est en face d'un personnage connaisseur de la Parole de Dieu et dévoué au respect des dispositions ecclésiales.

Il suffit cependant d'examiner avec attention les motivations qui portent cette posture de dévot pour se rendre compte qu'il s'agit d'une dévotion de façade, fort intéressée. En effet, si Le président choisit de se rendre au confessionnal, c'est qu'il sait que celui à qui il va se confier, un prêtre, ne portera pas sur lui le même type de jugement, sévère et accablant, que la société laïque ou profane peut lui infliger. Dans la question suivante qu'il pose au prêtre, on peut relever une exhortation plus ou moins explicite faite à ce dernier de ne pas l'incriminer : « Le président *: Au moins avec vous, je pourrais m'exprimer sans être jugé. Le jugement de nos péchés revient à Dieu seul n'est-ce pas, mon père ? »*[176] D'un autre point de vue, la figure du roi Salomon qu'il évoque dans l'une de ses répliques est exploitée par Le président comme point d'appui pour justifier son infidélité, suggérant subtilement que même les plus grands amis de Dieu n'ont pas toujours été fidèles à leurs femmes. Enfin, les « Alléluia ! » que pousse L'homme d'Etat pour rendre grâce à Dieu le sont curieusement pour célébrer une idée horrible qu'il venait d'avoir :

> LE PRETRE : Comment ? Vous avez une meilleure idée ?
>
> LE PRESIDENT : Utiliser la loi du plus fort !
>
> LE PRETRE : Mon fils, vous n'êtes pas obligé de vous salir.
>
> LE PRESIDENT : Monsieur Lokpo ne me laisse pas le choix.
>
> LE PRETRE : Vous allez l'éteindre ?
>
> LE PRESIDENT : Bien vu !

[176] *Ibid*., p. 13

> LE PRETRE : Vous allez tuer votre beau-père ?
>
> LE PRESIDENT : Pas lui seul ! Celle qui m'a mis dans cette situation aussi.
>
> (Daté A. Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR*, p. 31.)

L'intention explicitement déclarée et tout à fait assumée par le personnage du Président est de commettre un triple meurtre : tuer le père, la fille et l'enfant que porte cette dernière.

Tout bien considéré, Le président ne se sert pas de sa connaissance de la Bible et de la religion comme de la lumière morale qui, dans sa conscience, monte la garde contre les mauvais penchants. L'usage de cette connaissance vise plutôt à lui faire avoir bonne conscience, à lui permettre de s'installer confortablement dans la déviance sans se sentir moralement interpellé d'aucune manière. Aussi, se sent-il à peine coupable d'être à la fois pédophile et faux dévot. Il n'est pas davantage gêné de tenir le rôle dramatique du bourreau.

Ce rôle trouve son fondement dans l'objectif dramatique que le personnage s'est découvert et fixé en pleine confession : tuer M. Lokpo et sa fille enceinte. En dehors de ce motif dramatique, d'autres éléments peuvent être invoqués qui illustrent le rôle de victimaire. Certains se retrouvent dans le discours théâtral qui se développe à son sujet ou qu'il tient sur lui-même. En effet, face au silence par lequel il répond au prêtre qui cherche à savoir si Le président battait sa femme, Le prêtre reprend la parole, scandalisé :

> LE PRETRE : Quoi ? Vous la battez, c'est ça ? Mon Dieu, mon fils, quelle valeur la femme a devant vous ? Ne savez-vous pas que notre Seigneur Jésus-Christ vient de Marie, une femme ? Battre une femme, mais c'est battre Marie, mon enfant ! Comment oserez-vous battre la mère de Dieu ?
>
> […]

> LE PRETRE : Vous battez votre femme sous prétexte qu'elle n'est pas Marie ? Soit ! Mais la constitution, les lois relatives à la protection de la femme, qu'en faites-vous ? N'est-ce pas vous le premier garant des textes juridiques ? Mon Dieu ! Mon Dieu !
>
> (Daté Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR*, p. 23.)

Ces deux répliques renferment des indices du comportement brutal et violent que Le président développe à l'égard de la première dame. La violence qu'il exerce sur sa femme apparaît comme une déviance dont Le prêtre insiste sur les deux dimensions. Quand on est croyant chrétien et par surcroît premier magistrat d'un Etat moderne, battre une femme relève d'une double anomalie dans la mesure où cet acte indique un mépris total des normes religieuses d'une part et des dispositions juridiques de l'autre. La posture de double déviant est donc établie au sujet du président, bourreau pour sa femme.

En plus de l'être pour sa femme, lui-même se reconnaît tortionnaire pour d'autres.

A ce propos, le discours théâtral dont le personnage est le sujet paraît révélateur. Faisant une auto-caractérisation, Le président déclare : *« Ma main est très violente comme un ciel de cendres. […] Elle déchire tout. D'abord le ciel, la terre et tout l'environnement ! »*[177] Il ajoute : *« Moi, je suis un snipper, un professionnel de la mort programmé. Je ne tue pas par accident. »*[178] Par ces propos, on a la preuve que c'est Le président lui-même qui se définit comme un exécuteur si endurci par l'habitude que, pour lui, tuer ne relève désormais que d'un acte ordinaire.

En outre, ses relations avec L'homme d'Eglise au sein du couple dramatique Le président/Le prêtre révèlent plus encore le statut d'homme d'Etat agressif. En effet, dès le moment où il a fini de se confesser et qu'il n'a

[177] *Ibid*., p. 34.

[178] *Ibid*., p. 35.

pas eu la complicité et la couverture qu'il attendait du prêtre qui compte même se référer à son évêque, un bouleversement sérieux est intervenu dans les relations du président avec Le prêtre. Celui-ci devient une cible à abattre et Le président prend, au sein du couple, le rôle d'assassin qui révèle sans détour ses intentions funestes : *«* Le président : *Naturellement. Je veux vous tuer. Mais j'ignore encore comment. Je me dis que c'est plus simple de me servir de mon arme que voici. »*[179] A l'évidence, le projet d'assassinat du prêtre est clair à l'esprit du président qui le trouve même naturel. Le moyen dont il compte se servir est son arme dont il dit qu'il lui a *« l'air plus efficace et plus obéissante que la prière pour liquider un ennemi. »*[180] Il s'agit là d'une « vérité » qui jaillit assurément de son expérience.

En définitive, par son objectif dramatique final, par le discours dont il est l'objet ou le sujet et par son rôle au sein du couple dramatique Le prêtre/Le président, L'homme d'Etat incarne la figure d'un bourreau et donc exclusivement installé dans la fonction de sujet de la déviance. A l'opposé, d'autres personnages sont à la fois objets et sujets de la déviance dans les pièces *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *La mère trop tôt* de Gustave Akakpo et *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji.

4.3. Le jeune âge, objet et sujet de la déviance

Victimes d'adultes, soit en crise morale profonde, soit obsédés par le pouvoir, soit encore animés d'une cruauté bestiale, des personnages enfants finissent par se transformer en victimaires, faisant subir à d'autres ce dont ils ont d'abord été victimes. Se retrouvent, précisément dans cette catégorie, les personnages d'Arlette, de La mère trop tôt et de La fille.

[179] *Ibid*., p. 33

[180] *Ibid*.

4.3.1. Du viol subi au vol planifié avec Arlette dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*

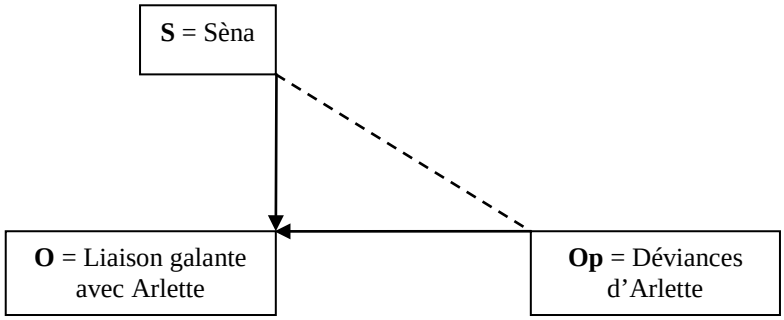
Arlette est la jeune fille que Sèna a arrachée à la prise violente d'un soldat violeur et dont il s'est profondément épris par la suite. Au nombre des éléments de caractérisation de cette jeune fille, certains apparaissent comme des signes de la vulnérabilité ou de la fragilité du personnage. Au moment où Sèna la rencontre, Arlette était, avec ses quinze ans, entrée dans l'adolescence alors qu'elle avait déjà dû vivre des situations de vie d'adulte. En général, cet âge va de pair avec une certaine immaturité biologique et psychologique, facteur, entre autres, de la fragilité du personnage. En outre, le public découvre qu'*« Arlette est née dans des bras nus. Sans parents. Orpheline. »*[181] La fragilité du personnage se trouve, sans conteste, renforcée par sa condition familiale d'autant plus qu'orpheline, elle est assurément démunie de protection, de couverture sociale et se trouve donc comme livrée à elle-même. Traînant ainsi, en handicapée, cette triple vulnérabilité biologique, psychologique et sociale, Arlette en est devenue comme sujette à toutes les manipulations, une proie facile pour les déviants de sa sphère sociale dont son oncle est le plus remarquable. En effet, c'est au moment où elle n'avait que treize ans qu'Arlette eut son premier rapport sexuel, incestueux de surcroît, puisque c'était avec son oncle.

Déflorée dans son plus tendre âge et évoluant dans un contexte social et moral délétère, Arlette n'a alors de la société qu'une image corrompue qu'elle croit être la norme. Aussi, sans s'en rendre compte d'abord, la jeune fille passe du statut de victime à celui d'instigateur de la déviance et devient, de ce fait, un opposant au projet de Sèna d'entretenir des liaisons galantes avec elle.

[181] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence I, p. 15.

L'action centrale de la pièce trouve son origine et son déploiement dans ce projet et peut être résumée comme ceci : **sacrifier tout pour obtenir d'Arlette une liaison galante**. Projetés sur le triangle actif du schéma actanciel, cette action et le projet dramatique qui en découle présentent la configuration ci-dessous, avec **S** pour Sujet, **O** pour Objet et **Op** pour Opposant :

Schéma n°3 : Triangle actif de l'action principale de *Ce soleil où j'ai toujours soif*



Source : Réalisé par nous-même.

Dans ce triangle actif, l'axe **O** ← **Op** apparaît comme le plus intéressant pour les besoins de la présente étude. Arlette est placée dans la fonction actancielle d'opposant au désir de Sèna d'avoir avec elle des liaisons galantes. Ce sont les trois vices qu'elle développe, le mensonge, la prostitution et l'arnaque, qui constituent les obstacles contre lesquels se brise le rêve de Sèna qui cherche à la posséder.

La preuve qu'Arlette s'est habituée au mensonge dans ses relations avec Sèna peut être établie à travers l'examen de ces questions que le pauvre soupirant floué adresse à son corps sans vie : « (Il se penche de nouveau sur le corps) *Tu étais donc là, parmi eux, Arlette. Pourquoi m'as-tu fais ça ? Pourquoi as-tu affaissé ta langue dans les fanges du mensonge ? Tu dansais*

avec … avec un autre ! »[182] Quand on s'en tient à ces questions, on constate que la jeune apprentie couturière en attente de libération est convaincue de mensonge, acte dont la procédure se trouve inscrite dans la lettre qu'elle adresse au jeune technicien de surface qui attendait fiévreusement de la serrer dans ses bras au bal de la Conférence nationale :

> SENA : *(Il ouvre l'enveloppe, en sort une lettre)*
>
> Mais c'est bien elle ! Elle ! Mon Dieu ! *(Il lit)*
>
> ″Mon chéri,
>
> Je ne pourrai être présente au rendez-vous comme il a été convenu. Une mauvaise grippe est venue m'affaisser au lit.
>
> J'aurais tant aimé être à tes bras pour une nuit de folie. J'espère que tu ne m'en voudras pas et que tu viendras me voir demain, dans l'après-midi. Car, je voudrais être seule ce soir.
>
> Amuse-toi bien.
>
> Arlette. ″
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation seconde, séquence II, p. 38.)

A l'examen du contenu de cette lettre, on relève trois points à travers lesquels s'organise le mensonge élaboré par Arlette pour se soustraire à l'engagement qu'elle avait pourtant pris librement vis-à-vis de Sèna. Tout d'abord, elle déclare dans la lettre qu'elle ne peut se rendre sur le lieu du rendez-vous alors qu'en compagnie d'un autre homme, elle y précèdera le jeune soupirant. Ensuite, la mauvaise grippe dont elle se plaint dans la lettre n'est qu'un prétexte, deuxième indice de mensonge pour que le premier tienne. Enfin, Arlette exprime le désir d'être seule chez elle et donc de ne pas recevoir de visite ce soir-là, alors qu'elle était bel et bien dehors dans les bras d'un autre homme. Ce troisième élément mensonger tient bien, comme les autres, une place stratégique dans l'artifice puisqu'il empêche de dévoiler les

[182] *Ibid*., situation seconde, séquence III, p. 45.

deux premiers mensonges. Au total, comme une araignée, Arlette a bien tissé sa toile vicieuse de mensonges, toile fatale pour Sèna dont le rêve du rendez-vous galant de sa vie est brisé.

Le mensonge n'est pas le seul acte de déviance dans lequel s'illustre la jeune fille. Le dramaturge installe également ce personnage dans le rôle de prostituée. La rumeur dit « *que son corps est un coffre à plaisir aux bourses pleines*. »[183] Ce que confirme Sèna qui mentionne que l'apprentie couturière en attente de libération est obligée de marauder son corps. En d'autres termes, Arlette a transformé son corps en marchandise pour parvenir à rassembler les fonds nécessaires aux dépenses relatives à sa libération. Cette autre dimension de la figure de déviante de la jeune fille constitue un obstacle au rêve de Sèna. Celui-ci paraît en effet socialement diminué pour la compétition dans laquelle il se retrouve engagé pour posséder la fille dont il rêve. En effet, sa bourse de simple balayeur de rue n'est pas aussi pourvue pour répondre aux ambitions d'Arlette, menteuse et prostituée, mais arnaqueuse aussi.

On sait que de la part d'Arlette, Sèna n'a eu la promesse du rendez-vous du bal de la Conférence qu'après avoir promis et commencé par verser, à la jeune fille, pour pendant au moins dix-huit mois, les deux-tiers de son salaire. Tout en percevant cette « rente », elle n'honore cependant pas son engagement vis-à-vis du technicien de surface puisque, sur le même événement, elle a rendez-vous avec un autre homme dont il est intéressant d'examiner la caractérisation physique : *«* Sèna : *Je l'ai vue se fondre dans ses bras. Je l'ai vue corps à corps, duel de corps avec lui… Lui, un rachitique desséché, semble-t-il, par le SIDA, avec des moustaches drues, poisseuses. »*[184] Le portrait physique de celui avec qui Arlette a préféré se

[183] *Ibid*., Situation seconde, séquence II, p. 41.

[184] *Ibid*., situation seconde, séquence III, p. 45.

rendre au bal de la Conférence nationale donne l'image d'un homme à l'apparence physique plutôt repoussante. Il en découle que si, dans le choix entre deux prétendants, la balance a penché en faveur de cet homme, aux allures maladives, incapable de séduire par son physique, c'est assurément qu'il était financièrement le mieux-disant par rapport à Sèna. Arlette se laisse donc séduire par la bourse d'un homme physiquement repoussant et arnaque Sèna, spolié de ce fait de son maigre salaire sans pouvoir concrétiser son rêve d'une liaison galante avec l'adolescente. Rivée à ses ambitions, Arlette est déterminée à les réaliser. Additionnant le mensonge, la prostitution et l'escroquerie, elle présente le profil de la déviante endurcie en qui se trouvent ravagées toute sensibilité et toute vertu. A peu près sur le même registre, Gustave Akakpo dresse le profil de déviant de l'enfant-soldat dans *La mère trop tôt.*

4.3.2. Un enfant-soldat, sans avenir et sans cœur dans *La mère trop tôt*

Dans la pièce du Togolais Gustave Akakpo, l'univers dramatique est animé par plusieurs figures enfantines parmi lesquelles un garçon qui conduit un bataillon de soldats éclaireurs.

A l'étude de l'identité de ce garçon, on peut découvrir des indicateurs de son statut de victime. Le dramaturge lui fait porter le nom de L'enfant-soldat. En principe un soldat est un adulte qui a appris le métier des armes ou qui y a été initié, par exemple, dans le cadre d'un service citoyen. Du coup, il devient certainement évident que le syntagme nominal « L'enfant-soldat » est expressif d'un paradoxe : être soldat est incompatible avec la condition d'enfant parce que ce rôle est, pour cet âge, une menace. Ceci laisse donc entendre qu'être enfant-soldat fait du garçon une victime de son rôle. Orientée d'un autre point de vue, l'analyse du nom du personnage confirme son statut

de victime. Le nom L'enfant-soldat, pour reprendre les termes de Michel Pruner, *« renvoie à un référent concret (personnages ayant effectivement existé ou donnant l'impression de sortir de la réalité contemporaine) »*[185]. Le référent dont il s'agit est la situation de certains enfants du Rwanda, de la Somalie, du Congo… qui, sans qu'ils y comprennent grand-chose, sont mobilisés ou enrôlés pour des guerres dont ils n'ont été à l'origine ni de près ni de loin. Beaucoup parmi eux en ont perdu la vie. Ceux qui ont survécu en traînent les séquelles à vie : pour avoir été instrumentalisés aux fins d'actes horribles, de meurtres et de viols, ils sont presque définitivement tombés en deçà de l'humanité. Cette lecture du référent auquel renvoie L'enfant-soldat de *La mère trop tôt*, confirme donc la situation de victime consubstantielle à l'identité et au rôle d'enfant-soldat. Le discours théâtral tenu par L'enfant-soldat à son propre sujet ne contredit pas cette perspective de lecture. Au Boucher-mille visages, un des soldats de son bataillon, L'enfant-soldat indique qu'en dehors de son titre de chef de bataillon, d'autres raisons existent qui obligent ses collaborateurs à se montrer respectueux à son égard : « L'enfant-soldat *: […] Sache qu'avant la guerre, je m'apprêtais à entrer à l'âge de neuf ans en classe de sixième à l'école Voltaire ! Les gens comme moi, ça se compte sur le bout du bout des doigts ! »*[186] Dans le même registre, une autre réplique du personnage sur lui-même confirme le génie qu'il porte en lui :

> L'ENFANT-SOLDAT : […] Tu vois cette boule ? (*Il désigne sa tête*) C'est mieux qu'un pentium. […] Tu vois ma tête, c'est la toute dernière génération des têtes à réfléchir à grande vitesse… Sûr que s'il n'y avait pas eu la guerre, j'aurais fini fonctionnaire international ou un truc du genre.
>
> (Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, p. 16).

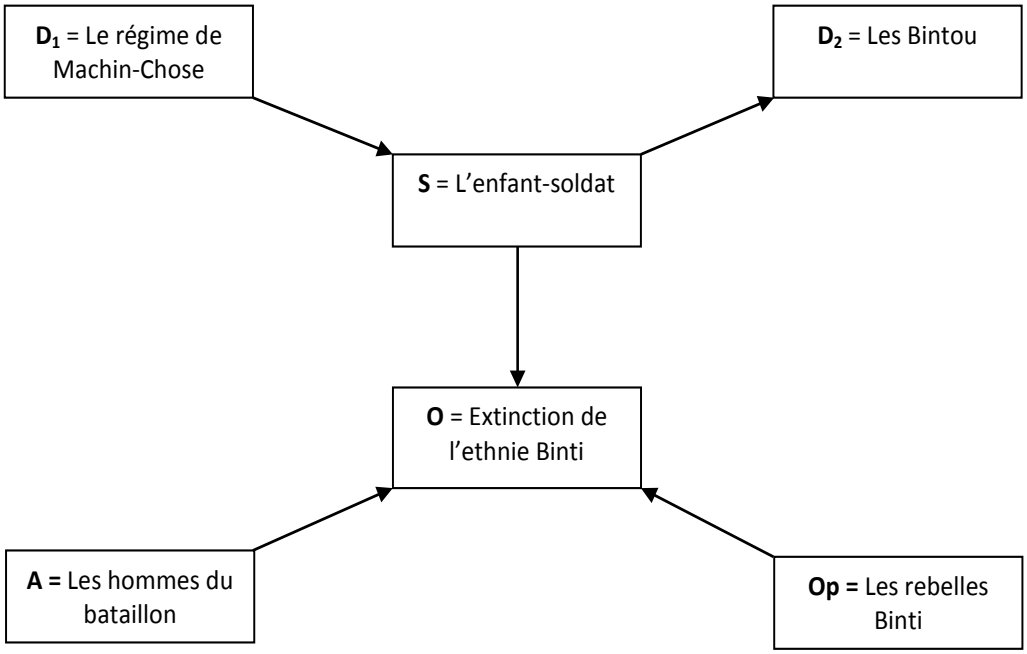
[185] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre* p. 70

[186] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, p. 12.

On constate que les propos de L'enfant-soldat, parlant de lui-même, offrent des éléments pour sa caractérisation. Il a fait son certificat à l'âge de neuf ans et les performances de sa tête sont comparées à celles d'un ordinateur. Ce personnage est, par conséquent, un garçon promis à un bel avenir – celui d'un fonctionnaire international par exemple – jusqu'au moment où la guerre est venue l'arracher à ces promesses contre ses droits, surtout celui à l'éducation. Il n'est donc pas exagéré de considérer L'enfant-soldat comme une victime des déviances des adultes. Sa situation de vulnérabilité apparaît avec plus de fulgurance quand on la projette sur un schéma actanciel réalisé autour de l'action centrale de la pièce. Elle consiste à **dératiser toutes les zones infestées de Binti pour renforcer l'hégémonie des Bintou**. Autour du projet de l'élimination complète des Binti interviennent différentes forces. Le schéma ci-dessous nous donne à voir une image des interactions qui marquent leurs relations. Selon une convention que nous empruntons à Anne Ubersfeld, les signes **D_1, S, O, A, Op, D_2** correspondent respectivement au : Destinateur, Sujet, Objet, Adjuvant, Opposant et Destinataire.[187]

[187] On peut constater, sur la représentation schématique ci-dessous et comme le fait remarquer Patrice Pavis, que, *« dans l'application qu'Anne Ubersfeld fait du modèle greimassien, celle-ci permute le couple sujet-objet, faisant du sujet la fonction manipulée par le couple destinateur-destinataire »* (*Dictionnaire du théâtre*, p. 4.) Il en résulte que, sur le schéma que nous proposons et analysons ci-dessous, le sujet, L'enfant-soldat, semble subir une action exercée sur lui par le destinateur.

Schéma n°4 : Interactions des actants de l'action principale de *La mère trop tôt*



Source : Réalisé par nous-même

A l'observation, ce schéma confirme la situation d'individu malmené dans laquelle se retrouve L'enfant-soldat. Sa position de sujet montre qu'il est un instrument qui agit sous l'impulsion et pour le bénéfice des autres : il n'est pas celui qui décide en toutes volonté et conscience de l'action qu'il exerce contre les Binti et n'en est pas non plus le bénéficiaire. En d'autres termes, L'enfant-soldat est agi, il est l'otage d'un groupe ethnique et de son leader qui, tombés en dessous de l'humanité, trouvent juste d'exterminer toute une autre ethnie dont les individus sont perçus comme des moins qu'hommes. Aussi, précocement familier des horreurs de la guerre, en est-il déshumanisé au point de devenir un monstre social, meurtrier cruel et inhumain. Le schéma actanciel proposé ci-dessus permet assurément de comprendre le rôle de meurtrier sans cœur joué par L'enfant-soldat. Dans la mesure où le consensus

est établi à propos du projet qui porte l'action centrale de la pièce, l'élimination totale des Binti, on admet que celui qui assume la fonction de sujet dans cette volonté d'extermination ne peut être qu'une calamité humaine à l'abri de laquelle il faut se placer. On comprend alors qu'à son approche, La mère trop tôt et ses frères doivent se cacher pour échapper au fléau qui passe. Les exploits qu'on lui attribue ou dont il se vante confirment le malheur qu'il est devenu pour l'humanité. Il est proposé, ci-dessous, trois indices textuels, assez expressifs sur le sujet.

Tout d'abord, Le boucher-mille visages, après avoir suffisamment observé son chef de bataillon dans ses exploits, tire une conclusion sans ambiguïté :

> LE BOUCHER-MILLE VISAGES : […] Le chef a dit : ″Ton métier c'est éclaireur, un point, un… un… un barre ! Un point, un barre ! ″ Mais toi, tu n'éclaires pas. Tu massacres tout avant que la troupe ne vienne… […] Maintenant, je te suis. Massacrer est ton métier.
>
> (Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, p. 12).

Ensuite, L'enfant-soldat se présente lui-même comme *« un coupeur de main attitré du colonel Corsaire »*[188] et *« la terreur bien-aimée et personnelle »*[189] du même colonel.

La figure de L'enfant-soldat qui se profile avec ces indices textuels est celle d'un déviant impénitent qui ravage sans retenue des vies humaines alors qu'*a priori*, il n'avait pas vocation à le faire. Cette redoutable vocation, accidentelle peut-on dire, qu'il s'est découverte, il en tire curieusement une fierté suggérée par le vocabulaire mélioratif utilisé pour en parler : « attitré », « bien-aimé ». Au-delà de ces trois indices textuels, l'analyse des répliques de L'enfant-soldat, étendue à l'échelle de toute la pièce, révèle que son idiolecte

[188] *Ibid*., p. 18.

[189] *Ibid*., p. 39.

est investi par de nombreux termes suggestifs de la déviance. Son vocabulaire est dominé par deux champs lexicaux : celui de la violence d'une part, et, de l'autre, celui de la trivialité et de l'injure.

Dans le premier champ lexical, les mots « guerre » et « trucideur » sont utilisés, respectivement six (6) et deux (2) fois, soit huit (8) occurrences pour les deux termes. Quatorze au total, les autres termes du champ lexical de la violence sont utilisés chacun, une (1) fois. Le champ lexical de la violence totalise donc vingt-deux (22) occurrences. En ce qui concerne le champ lexical de l'injure et de la trivialité, il contient trois termes à occurrence multiple que sont « enfoiré », utilisé cinq (5) fois, « con », utilisé deux (2) fois et « idiot », utilisé deux (2) fois aussi. Ces termes totalisent neuf (9) occurrences auxquelles s'ajoutent trente-cinq (35) autres, utilisés chacun une seule fois. Ce second champ lexical totalise donc quarante-quatre (44) occurrences.

Deux observations se dégagent de ces deux champs lexicaux. Parmi les termes à occurrence multiple, le nom « guerre » est le plus utilisé. En outre, le rapport entre le nombre total de réplique du personnage (cinquante-deux) et la fréquence totale des termes de la déviance (soixante-six) donne une moyenne de 1,22.

La supériorité numérique du terme « guerre » sur tous les autres termes à occurrence multiple autorise à avancer que malgré son jeune âge, L'enfant-soldat est sérieusement et fortement impliqué dans ce phénomène sociopolitique qui rime généralement avec l'horreur et toutes sortes d'anomalies ou de déviances : pillage, massacre, viol... Si donc L'enfant-soldat est investi dans ce phénomène qui affleure dans son idiolecte, il doit assurément l'être aussi par les anomalies ou déviances qui lui sont inhérentes.

De la moyenne de 1,22 obtenu du rapport entre le nombre total de répliques de L'enfant-soldat et la fréquence totale des termes de déviance, on peut inférer que chaque prise de parole du personnage est marquée par l'utilisation d'au moins un terme violent, injurieux ou trivial. La présence constante de vocables de la déviance dans l'idiolecte de L'enfant-soldat ainsi que la violence, l'injure et la trivialité qui sont l'objet de ce vocabulaire, sont donc indicateurs de ce que ce personnage est un instigateur de la déviance. Il l'est en effet à travers la violence physique exprimée par des termes comme : trouer le corps, massacrer, coupeur de main, dératiser, éliminer la vermine, crime. Par ses termes injurieux et triviaux, l'idiolecte de L'enfant-soldat signale que le personnage est déviant aussi bien à travers ses comportements de mépris de l'autre suggéré par les nombreux termes injurieux que par une tendance à l'immoralité dont rendent compte les termes triviaux.

Instrumentalisé, soumis à la folie des adultes dès la plus tendre enfance, le caractère de L'enfant-soldat a été si imprégné de déviance que, tout bien considéré, il est devenu lui-même un monstre social, un bourreau. De ce point de vue, son itinéraire s'apparente, à bien des égards, à celui d'un autre enfant, La fille, dans *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji.

4.3.3. La fille de *Cadavre mon bel amant,* victime et bourreau

Dans *Cadavre mon bel amant,* le sujet porte sur les exactions d'un régime policier si bien que l'atmosphère dans laquelle se développe l'action centrale de la pièce est marquée par une violence et une cruauté d'une intensité inégalable.

D'un certain point de vue au moins, on peut considérer que le personnage de La fille porte l'action centrale de la pièce. Son nom et son état

civil sont deux éléments de son identité qui la posent comme quelqu'un qui subit la déviance.

Dans son nom de « La Fille », se trouve inscrit le statut de victime surtout en contexte d'exaction. Une fille est en effet un être immature, classé, dans la plupart des civilisations humaines, du côté du sexe faible. Ceci laisse supposer que le personnage ainsi nommé est un être fragile, vulnérable, sans défense, livré gratuitement à la déviance des adultes qui dirigent le régime policier en place. L'indétermination relative au nom est comme un choix fait par le dramaturge pour que le personnage puisse bien remplir son rôle. Deux pistes d'interprétation de cette absence de précision sur le nom s'offrent, en effet, avec la séquence suivante, entre les trois personnages visibles sur scène :

> LE PRETRE :
>
> Vas-y doucement avec elle. Petite, comment t'appelles-tu ?
>
> LA FILLE :
>
> … J'ai oublié…
>
> L'HOMME :
>
> Voilà. Ça, c'est la meilleure ! D'ordinaire, les putes n'ont pas de nom, et quand ça relève de la propriété exclusive du Président de la République, son nom devient un secret d'Etat. *Rires.*
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 23.)

Dans ce polylogue, on retient de la réplique de La fille qu'il est impossible de la nommer précisément parce qu'elle-même déclare ne plus se rappeler son nom. On se retrouve ainsi face à la situation d'un personnage victime d'un régime totalitaire et policier qui, dans l'action dramatique, a dévasté sa famille à laquelle elle aurait pu s'identifier[190] ; du coup, La fille est

[190] On peut lire, dans l'extrait de la pièce proposée à la fin de ce paragraphe, les circonstances et la manière dont les membres de la famille de La fille ont été massacrés.

installée dans une profonde crise du moi, un moi qui a perdu ses repères essentiels, son identité. La réplique du personnage de L'homme oriente vers la deuxième explication possible à l'absence de précision au sujet du nom du personnage de La fille : elle serait obligée de cacher son nom pour cause d'utilité publique. Dans cette hypothèse aussi, La fille apparaît comme proie facile d'autant plus qu'on lui imposerait une sorte de reniement de soi, de renoncement à sa propre identité et donc une négation de son être par elle-même. Qu'on inscrive dans la perspective de l'oubli ou de la contrainte, l'absence de précision pour nommer le personnage de La fille apparaît en somme comme le signe d'une profonde crise du moi dans laquelle se trouve plongé ce personnage, malmené par un régime totalitaire et policier. Les renseignements relatifs à l'état civil de La fille renforcent son statut de victime. Nous proposons à lire ici une longue tirade assez riche en indices biographiques sur le personnage de La Fille :

> LA FILLE : *(elle se bouche les oreilles)*
>
> Au secours ! Ils sont là ! Au secours ! Assassin ! … Le même rire. Lui aussi, il rit comme les autres. Je le reconnais. C'est lui. Assa…sin ! … Ils ont tué mon père de la même façon. Ils l'ont tué en riant, le même rire de fauve. Cinq minutes de rafales de mitraillettes, trois minutes de rire.
>
> *Elle poursuit calmement*
>
> Ils ont pris mes frères, tous les quatre. Ils ont ligoté mes frères, ils ont ouvert notre congélateur, ils ont mis mes frères dans le congélateur, ils ont tendu la clé à ma maman, ils ont dit à ma maman d'avaler la clé, elle a refusé, ils l'ont frappée, ils l'ont frappée pendant douze minutes. Ma maman a refusé. Ils lui ont ouvert la bouche, ils ont déposé la clé dans la bouche de ma maman, leur chef, il est monté sur la bouche de ma maman avec ses grosses chaussures, les autres aussi. Puis, ils ont ri. Ma maman n'a plus bougé, leur chef a sorti son couteau, il a déchiré le boubou de maman, il a déchiré le caleçon de maman. Ils ont ri. Ils ont ri pendant six minutes et, ils ont fait… Ils ont fait ça à ma maman.

> Elle ne bougeait plus mais ils lui ont fait ça quand même, ils ont fait ça chacun, pendant longtemps, puis ils sont repartis *(silence)*. Moi, je suis sortie de sous notre table à manger, j'ai ouvert la bouche de ma maman, j'ai pris la clé, j'ai ouvert le congélateur, mes frères n'ont pas bougé, ils étaient comme les murs de notre salon, gris. Je les ai tapés, je les ai tapés fort, encore et encore, ils n'ont pas bougé. J'étais une enfant, alors, si jeune que je n'avais jamais vu un cadavre avant, mais j'ai compris ; même pour ma maman, je croyais qu'elle était trop fatiguée et qu'elle dormait. J'ai essayé de les sortir du congélateur, mais ils étaient déjà soudés les uns contre les autres. J'ai crié. J'ai crié comme ça : *(elle hurle)* ''aaaaaaaaaaa !'' Les assassins, ils m'ont entendue et ils sont revenus. Ils m'ont couchée à côté de ma maman, ils ont déchiré ma petite robe bleue, ils ont déchiré ma culotte et… ils ont … ils ont fait ça. J'étais si petite. Pour la première fois de ma vie j'ai vu mon propre sang. Je m'attendais à m'endormir, comme ma maman, mais non *(long silence)*. Cette douleur, j'ai cherché des mots pour la dire, ils ne sont pas arrivés…
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, pp. 25-27).

Cette tirade, la plus longue de *Cadavre mon bel amant*, se déploie comme une cantilène entonnée par le personnage de La fille pour dire la misère chevillée au corps et à l'âme d'un enfant maltraité par un système policier d'oppression. Cette tirade offre, par ailleurs, une information précieuse relative à la caractérisation de La fille. Elle touche à son costume : *« la petite fille porte désormais la robe déchirée d'une folle »*. Tel qu'il est décrit, le costume apparaît comme un signe parfait qui pose La fille en double victime.

Tout d'abord, la robe déchirée est une preuve palpable de l'agression ou de la violence physique exercée sur le personnage par les assassins des membres de sa famille. En plus de cette scène précise de violence sur son vêtement, on sait, par ailleurs, que la petite fille se plaint d'avoir été soumise à un viol collectif alors qu'elle n'avait à peine que huit ans : *« Ils ont déchiré ma culotte et… ils ont … ils ont fait ça. »* On sait enfin que la petite fille

continue d'être un jouet sexuel d'utilité publique, tiraillé entre de sauvages sollicitations sexuelles d'adultes *« abrutis, déshumanisés et abâtardis. »*[191]

Au plan psychologique en outre, le personnage de La fille est également caractérisé comme une victime par le dramaturge. La fille est traumatisée parce qu'elle a été très tôt confrontée à l'horreur des scènes de meurtre cruel qui l'ont moralement affectée : ayant perdu tous les membres de sa famille, elle se retrouve sans appui, esseulée dans une existence de surcroît marquée par l'hostilité ou l'adversité d'un régime policier. Elle est en somme une spoliée psychologique et morale.

Profondément mutilée par la violence physique à laquelle elle est sujette, traumatisée par la scène douloureuse du meurtre de tous les membres de sa famille, La fille n'a en définitive d'images de la vie que celles de l'agression, de la violence et de l'horreur. Ce schème primordial de sa vision de la vie marque ses relations avec les autres personnages et offre de La fille l'image d'une victime désormais transformée en bourreau.

C'est en tant que tel qu'elle fonctionne dans sa relation avec le personnage de L'homme dès que celui-ci a été démasqué comme un espion. Dans la posture d'un tortionnaire, la petite fille le promet à un traitement dégradant et déshumanisant : *«* La fille : *[…] D'abord, je vais lui faire bouffer sa merde. Ensuite, on va lui faire la fête. Vous allez voir, c'est tout un spectacle. »*[192] Le plan de torture ainsi décrit manifeste de l'inhumanité et de la sauvagerie, par son premier acte qui est de faire « bouffer » à L'homme sa « merde ». Le second acte suggère la méchanceté gratuite qui anime le cœur de La fille : les expressions « faire la fête » et « tout un spectacle » autorisent

[191] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 41.

[192] *Ibid*.

à penser qu'elle projette un plaisir dont elle semble déjà jouir cyniquement par anticipation.

Au sein du couple La fille/Chef des hommes en treillis, apparaît le rôle de bourreau de l'orpheline qui, après avoir subi plusieurs agressions de la part de ce chef et de ses hommes, décide de prendre sa revanche dans les conditions qu'elle décrit elle-même :

> LA FILLE *:* Lui, c'était leur chef. […] Il a mis sa langue dans ma bouche. J'ai refusé. Il m'a frappée. Puis, il a ri. Les autres aussi. Il a encore mis sa langue. […] Ma mâchoire, elle s'est refermée d'elle-même. Elle s'est verrouillée, mécanique sèche et tranchante. Le chef, il s'est levé comme une toupie à ressort, il a agité ses longs bras, ouvert sa bouche en grand pour appeler au secours, mais aucun son n'est sorti. Moi, dans ma bouche quelque chose dansait. […] La chose, elle dansait toujours. Je l'ai imitée. J'ai dansé. J'ai dansé toute la nuit.
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 46.)

La précision et les détails relatifs à la section de la langue sont la preuve d'une cruauté qui confine à l'anthropophagie et qui se trouve doublée par ailleurs d'un cynisme suggéré par la jubilation dont un signe est la danse qui a duré toute la nuit : victime au départ, le personnage de La fille est devenu un bourreau impénitent à l'image d'Arlette et de L'enfant-soldat étudiés dans les lignes précédentes.

Trois catégories de figures déviantes jalonnent, finalement, les univers fictionnels dans les pièces analysées dans le cadre de cette étude : des personnages trichant entre identité religieuse et rôle politique, des dirigeants assoiffés de sexe et de sang puis des enfants instrumentalisés et transformés eux-mêmes en bourreaux. Dans ces trois catégories se dressent différents types de profil. Ils vont du faux-prêtre, agent secret ou stratège et manipulateur, à l'enfant arnaqueur, meurtrier endurci ou quasi-anthropophage en passant par le tyran sanguinaire ou pédophile. Quand on examine ces types

de déviants par leur identité, leur rôle ou leurs relations avec d'autres, on constate que l'anomalie dont résulte leur posture est soit une crise profonde de moralité, soit une soif démesurée du pouvoir et du sexe, soit alors un processus de déshumanisation qui les installe dans une certaine habitude de l'horreur et leur fait croire que faire le mal, être méchant et cruel, constitue la norme. Au total, le personnage, en tant que signe théâtral, apparaît comme un sérieux point d'ancrage de l'expression de la déviance chez les dramaturges béninois et togolais contemporains. L'espace et le temps dramatiques y contribuent aussi.

CHAPITRE CINQUIEME

SYMBOLES SPATIO-TEMPORELS DE LA DEVIANCE

L'expression théâtrale, dans ses manifestations textuelle et spectaculaire, est fortement tributaire du cadre spatio-temporel. Les personnages s'y situent et/ou y agissent, les lecteurs/spectateurs s'en servent comme d'une donnée importante pour entrer dans l'intelligence de l'action et en cerner, toutes proportions gardées, les enjeux esthétiques et philosophiques.

Au théâtre, le temps et l'espace ont une double existence : le temps et l'espace scéniques qui renvoient au cadre spatio-temporel de la représentation et le cadre spatio-temporel de la fiction désigné sous l'appellation de temps et espace dramatiques. Nous nous intéressons, pour l'essentiel, à ces derniers dans le présent chapitre.

Défini du point de vue de sa fonctionnalité, l'espace dramatique est le lieu fictif dans lequel se déroule l'intrigue ; pour être fictif dans l'esprit du lecteur/spectateur, il ne fait pas moins partie intégrante du « réel » des personnages et ne devient concret aux yeux des spectateurs que dans la mesure où le système de la représentation lui donne une existence réelle. Pour aider à affiner, dans une certaine mesure, l'analyse de l'espace dramatique, Michel Pruner pose le principe suivant :

> L'espace dramatique se réduit rarement à l'espace réel dans lequel les personnages évoluent. Il se double le plus souvent d'un ailleurs qui, lui, demeure en permanence imaginaire. Pour la commodité de l'analyse, on distingue donc un *espace actuel* et un *espace virtuel.*[193]

L'espace actuel est celui qui, « réel » pour les personnages, leur sert de cadre dans lequel ils vivent et agissent. L'espace dramatique devient virtuel

[193] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre,* p. 47.

quand *« il existe seulement à travers l'évocation qui en est faite par la parole ou par le geste des personnages. »*[194] Dans le présent chapitre, l'analyse des données du cadre spatial sera fondamentalement organisée par cette typologie de l'espace dramatique. L'étude s'intéressera aussi à des paramètres du temps dramatique.

Anne Ubersfeld indique qu'*« il y a dans le ''fait théâtral'' deux temporalités distinctes : celle de la représentation et celle de l'action représentée. »*[195] C'est le « temps de l'action » que Patrice Pavis appelle temps dramatique et qu'il définit comme le *« temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable et qui n'est pas lié à l'énonciation* hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction. »*[196] Les paramètres du moment de l'action et de sa chronologie font particulièrement l'objet des analyses relatives au temps dans ce chapitre.

L'objectif est de montrer, par leur repérage et leur analyse, comment les indices spatio-temporels servent de symboles dans l'expression de la déviance. *« Le symbole au sens étroit du mot est un objet, mais un objet qui est le substitut d'autres réalités : objets, personnes, actions, institutions, clans, groupements quelconques, etc. »*[197] A la lumière de cette définition, et dans la mesure où nous prétendons que, chez certains dramaturges béninois et togolais, des signes spatio-temporels fonctionnent en symboles, notre effort d'analyse de ces signes sera orienté vers les objets et les valeurs qui s'incarnent à travers les données spatio-temporelles du texte dramatique.

[194] *Ibid.,* p. 48.

[195] Anne Ubersfeld, *Op. cit.,* p. 157.

[196] Patrice Pavis, *Op. cit.,* p. 349.

[197] Henri Wallon (1879-1962) cité par Tadeusz Kowzan, *Op. cit.,* p. 22.

5.1. Valeurs en ruines sur des espaces actuels sans perspective

Corps et esprits mutilés, désordre matériel et moral sont, entre autres, les significations inscrites dans les espaces actuels de certaines pièces béninoises et togolaises. Leurs configurations varient de l'univers des décombres aux places ouvertes en passant par les espaces de confinement.

5.1.1. Espaces fermés d'affrontement et de mutilation

Salon d'audience autrement appelé salon privé du Boucher, intérieur d'un appartement, enceinte d'une cathédrale et cellule d'une prison sont les espaces dramatiques qui servent de cadres aux actions, respectivement dans *Pourrissement* d'Ousmane Alédji, *Certifié sincère* et *La diseuse de mal espérance* de Florent Couao-Zotti et *Chemins de croix* de Kangni Alem. Des indices caractéristiques de leurs limites ou de leur configuration et repérables à travers didascalies et dialogues théâtraux peuvent permettre d'évaluer la mesure où ces lieux fonctionnent comme des espaces de confinement.

Dans *Pourrissement*, la rencontre d' « affaires » entre Le boucher et Le docteur se déroule dans le salon privé du premier. Pour laisser l'hôte du dictateur y avoir accès, il a fallu que *« la porte d'entrée* (en s'ouvrant) *grince »*[198]. Et quand, en raison de la force de caractère du Docteur, les négociations s'éternisent contrairement aux prévisions, faisant monter la tension surtout du côté du Boucher, celui-ci se fait menaçant : *« On ne vous ouvrira la porte que sur mon autorisation »*[199]. La présence d'une porte révèle qu'il s'agit d'une enceinte et l'avertissement adressé par le dictateur à son interlocuteur suggère que cette salle d'audience est un lieu non seulement clos

[198] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 3.

[199] *Ibid*., p. 7.

mais aussi une enceinte verrouillée où on n'entre pas et d'où on ne sort pas comme on veut.

L'intérieur de l'appartement où sont réunis, au fil de l'intrigue, les protagonistes de l'action de *Certifié sincère* fonctionne à peu près sur le même motif esthétique.

S'apprêtant à sortir de l'appartement après avoir annoncé à ses cousines son départ prochain de la ville où elle s'est longtemps prostituée, Amélie se fait avertir par un tueur à gage que ses *« pattes ne sont pas autorisées à franchir* (la) *porte »*[200] de l'appartement. La prostituée tente de faire la sourde oreille mais se fait rappeler l'interdiction, avec insistance, d'abord par Soly : *« Non, on ne te laissera pas bouger d'ici »*[201], puis par L'homme , qui revient à la charge : *« Aucun de tes pas n'a le droit d'aller de l'autre côté »*[202]. Louis, le maquereau d'Amélie, ayant fait irruption entretemps, se comporte plus qu'en propriétaire des lieux, *« il ferme à clé la porte de l'appartement »*[203]. A ces indices, on comprend que de semi-ouvert au début ou à accès limité et contrôlé, l'espace dramatique de *Certifié sincère* a subi des mutations. Alors que l'appartement se prêtait à des entrées au début de la fable, l'action l'a progressivement transformé en un espace fermé voire verrouillé qui, à un moment donné de l'intrigue, n'était plus ouvert à aucune entrée et ne se prêtait plus à des sorties ni à aucun contact avec l'extérieur.

C'est également comme une sorte d'enclave que fonctionne la cathédrale, espace dramatique compartimenté qui héberge, pendant quelques heures, dans l'une des pièces située en hauteur, Oulima, gazée et ramenée

[200] Florent Couao-Zotti, *Certifié sincère,* p. 21.

[201] *Ibid*., p. 25.

[202] *Ibid*.

[203] *Ibid*., p. 28.

dans un état second par Clodo et Modo. Elle est en effet déposée *« dans une pièce étroite, faites de gris, de toiles d'araignée »*[204] au sujet de laquelle le protecteur de la voyante lui donne toutes les assurances : *«* Modo *: Pas d'inquiétude, mademoiselle, cet endroit est inaccessible. »*[205] Oulima elle-même confirme cette impression d'inaccessibilité en décrivant la pièce où elle est cachée comme *« une planète drapée de noir et de gris. »* Le caractère étroit de la pièce autorise à conclure à son aspect de lieu de confinement, fermé par ailleurs, au moins dans une certaine mesure, puisqu'on dit de l'endroit qu'il est hors d'accès. C'est enfin un endroit non éclairé puisque le gris et plus encore le noir y règnent. Cette pièce de la cathédrale apparaît en somme comme une petite cellule obscure, non fréquentée. Oulima y a l'impression d'être tenue en prison comme le sont, au vrai sens du terme cette fois-ci, Amouro et Amel dans *Chemins de croix.*

Espace actuel unique où se déploie l'action de la pièce du Togolais Kangni Alem, la prison est décrite, comme à l'ordinaire, en tant qu'une enceinte close à accès non libre comme l'indique le terme « enclos » dans la présentation introductive du cadre de l'action par le personnage de La Voix de l'écrivain : *«* La voix de l'écrivain *: Et l'histoire commence ainsi, au fond d'une prison d'Empire, au sein d'un enclos carcéral »*[206].

Tout bien considéré, les cadres spatiaux que sont la Prison de l'Empire, le réduit de la cathédrale, l'intérieur d'un appartement ou la salle d'audience du boucher présentent des caractéristiques communes en termes de limites et de configuration. Lieux étroits et même de vrais réduits dans certains cas, ces espaces sont des enceintes, des enclos où les mouvements d'entrée et de sortie

[204] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* p. 62.

[205] *Ibid*., p. 68.

[206] Kangni Alem, *Chemins de croix,* p. 7.

sont au moins fortement limités sinon interdits selon les étapes de l'intrigue. On peut se douter de ce qu'ils sont ainsi configurés pour mieux correspondre aux actes et actions de déviance dont ils sont les lieux de réalisation.

En effet, la salle d'audience du boucher et la prison de l'Empire apparaissent comme des espaces de rapport de forces psychologique et idéologique. Il s'y déroule une confrontation dont la finalité est, pour l'un des protagonistes, de détruire les convictions de l'autre, de combattre ses prétentions à la liberté et à la diversité d'opinions. Les lieux de confinement dans lesquels se déroulent ces affrontements peuvent donc être analysés comme la reproduction spatiale du projet d'enfermement de l'interlocuteur dans une pensée ou vision uniques. Le boucher et l'Empereur veulent rallier de force, à une idéologie de domination et de répression, leurs antagonistes respectifs que sont Le docteur et les deux jeunes contestataires mis aux arrêts. Ils exercent en somme sur leurs interlocuteurs une action de mutilation psychologique, de confiscation de la liberté de pensée et d'action dont les répondants au plan spatial sont les enclos, sans ouverture sur d'autres horizons et verrouillés de surcroît.

Cadres spatiaux fermés eux-aussi dans *Certifié sincère* et *La diseuse de mal espérance*, l'appartement privé et le réduit de la cathédrale sont également le théâtre d'un rapport de force, plutôt physique cette fois-ci. Soly, Lola, Amélie, L'homme , Oulima et L'abbé en sont les protagonistes. Entre ces acteurs, on s'agrippe, se culbute, se pousse violemment ; l'un assomme l'autre, lui assène des coups et on se retrouve effondré, écroulé de sa chaise ou écrasé dans un coin. L'appartement ou le réduit fonctionnent comme des complices ou des adjuvants se prêtant au déploiement de ces affrontements. S'ils sont enfermés dans ces enceintes, les protagonistes le sont aussi dans la violence : réduit et clos, l'espace ne permet à aucun d'eux d'éviter d'exercer

ou de subir un acte violent, ils ne peuvent s'échapper du champ spatial d'exercice de la violence physique. On retrouve ici une illustration assez probante d'une des significations fortes que Michel Pruner attribue à l'espace dramatique fermé. Selon lui, il est souvent *« un espace de cruauté. […] Le huis clos d'un espace sans communication avec l'extérieur favorise les affrontements et les tensions. »*[207]

Qu'on les situe, en définitive, au plan psychologique ou physique, des rapports de force se nouent dans la salle d'audience, la prison, l'appartement ou le réduit de la cathédrale ; ces espaces dramatiques sont des lieux de confrontations, d'affrontements qui se soldent par la confiscation de la liberté de l'autre, le démantèlement de ses convictions, les meurtrissures infligées à son corps. On comprend alors pourquoi, pour les personnages eux-mêmes et sans doute pour le public, ces lieux font penser à l'enfer.

Dans *La diseuse de mal espérance,* le personnage de L'abbé dit à Oulima : *« Le diable ne peut te culbuter dans cet enfer sans que je ne réagisse, moi »*[208]. A sa douce Lucette venue lui rendre visite en prison dans *Chemins de croix,* Amouro demande : *« Comment as-tu fait pour venir dans cet enfer ? »* L'enfer fonctionne, de toute évidence, comme le symbole utilisé pour suggérer que les actes d'agression physique ou psychologique auxquels se prêtent ces espaces les rendent invivables pour certains. Dans son sens figuré, l'enfer désigne un lieu de cruelles souffrances, transposition, dans une certaine mesure, du sens religieux qui le présente comme le lieu où les condamnés sont soumis aux supplices sans fin des flammes. Considérer ces lieux dramatiques comme des enfers renforce donc l'idée de souffrance physique, de douleurs ou de blessures ressenties dans la chair. Par ailleurs, au

[207] Michel Pruner, *Op. Cit.*, p. 54.

[208] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance*, p. 70.

sens tiré de la mythologie gréco-latine, les enfers désignent le séjour des morts. Par ce qu'on y recense ou ce qui s'y déroule, certains des espaces dramatiques analysés ici portent en effet la connotation de la mort. On retrouve dans la salle d'audience du Boucher des têtes sans corps. Cette même salle ainsi que la prison de l'Empire sont également des lieux où meurent, au sens figuré, les convictions fortes et les principes vertueux. En effet, dans la salle d'audience, le personnage du docteur sacrifie sa réputation d'époux fidèle en commettant l'adultère avec la première dame. En prison, Amel et même Amouro sont obligés de laisser mourir leurs convictions à combattre le régime totalitaire qui étouffe le peuple.

Désignant symboliquement l'enfer, les espaces dramatiques du salon du boucher, de la prison de l'Empire, de l'intérieur d'un appartement ou du réduit d'une cathédrale représentent, en somme, des lieux clos de supplices ou de mort, physique ou idéologique. Dans *Cadavre mon bel amant*, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Le carrefour*, on se retrouve plutôt sur des places qui, pour être ouvertes, n'en suggèrent pas moins l'immobilisme, l'absence de vie.

5.1.2. Places ouvertes sans mouvement et sans vie

« La scène se déroule dans une gare »[209], *« une rue »*[210], *« La scène représente un carrefour »*[211]. Par ces indications didascaliques, Ousmane Alédji, Florent Couao-Zotti et Kossi Efoui nomment avec précision les espaces dramatiques, respectivement dans *Cadavre mon bel amant*, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Le carrefour*.

[209] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 9.

[210] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 5.

[211] Kossi Efoui, *Le carrefour*, p. 71.

Les habitudes de la vie réelle confèrent à ces cadres spatiaux une certaine valeur. La gare et la rue sont, *a priori*, des espaces de liberté qui facilitent la mobilité des personnages : on peut partir d'une gare ou y arriver ; dans une rue, on va presque comme on veut ; à un carrefour on fait des rencontres, on se croise, on se dépasse. Ces trois espaces dramatiques peuvent donc être réunis sous l'appellation générique de places ouvertes d'autant plus que, dans les textes dramatiques où ils servent de cadres spatiaux aux actions, il n'y a, ni dans les didascalies ni dans les dialogues, aucune mention suggestive d'une quelconque limitation de mouvements vers ou hors de ces lieux. Selon la « norme » ou les habitudes de la vie réelle, on peut s'attendre à ce que ces trois espaces que sont une gare ferroviaire, une rue et un carrefour soient favorables aux mouvements arrivée-départ, aux rencontres humaines, aux brassages, à l'animation, en somme à un certain mouvement. C'est d'ailleurs vers un tel horizon d'attente que dirige Michel Prüner quand il indique que *« l'ouverture de l'espace favorise les rencontres et l'aventure »*[212].

Or, il se trouve que, presque point par point, les places ouvertes de la gare ferroviaire, de la rue ou du carrefour, prennent le contrepied des actions et situations qu'on s'attend qu'ils favorisent.

Avec ces espaces dramatiques, les Béninois Ousmane Alédji et Florent Couao-Zotti, de même que le Togolais Kossi Efoui, nous introduisent dans le paradoxe de l'espace ouvert de l'immobilisme.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* en effet, on constate que le long monologue de Sèna se déroule dans l'espace actuel de la rue d'où il ne bouge pas avant d'avoir fini de dérouler tout le film de sa misérable vie. Arrivés à la

[212] Michel Prüner, *Op. Cit.*, p. 54.

gare ferroviaire pour s'enfuir, L'homme et Le prêtre de *Cadavre mon bel amant* n'ont pas réussi à s'échapper d'un mètre. Le personnage de La Femme du *Carrefour* est aussi confronté au même immobilisme. La Femme se trouve au carrefour comme pour prendre un nouveau départ mais en vain car, à ce carrefour d'où elle n'arrive pas à partir, même quand il arrive à quelqu'un de bouger, il doit le faire sans se déplacer ; elle l'explique avec une certaine amertume :

> LA FEMME : Il est parti, l'autre, parce qu'il n'en pouvait plus de vivre ici, dans ce désert, à ce carrefour où toutes les rues sont des pièges, où on ne peut pas aller plus loin que s'asseoir, se lever, dormir, crier, pleurer, mourir. On ne peut même aller aussi loin que s'enfuir.
>
> (Kossi Efoui, *Le Carrefour*, p. 71.)

Par l'immobilisme qu'ils incarnent, la gare, la rue et le carrefour sont des cadres spatiaux qui montrent des personnages dont l'existence tourne en rond en raison des anomalies ou déviances auxquelles ils sont confrontés.

La rue que Sèna ne quitte point tout au long de son monologue est comme le reflet spatialisé de sa situation de technicien de surface dont la condition misérable ne connaît aucun changement notable, aucun mouvement mélioratif. La gare ferroviaire est, pour Le prêtre et L'homme, le symbole de l'impossible mouvement vital. Le carrefour porte la même charge symbolique pour La Femme. Dans les deux cas, l'immobilisme confine à la mort. Celle-ci est envisagée par La Femme qui déclare : *« à ce carrefour, on ne peut pas aller plus loin que (…) mourir »*. Le prêtre et L'homme, quant à eux, meurent tous deux au bout de l'action, dans la gare d'où ils voudraient prendre un nouveau départ pour leur existence. Paradoxalement greffé à des espaces actuels plutôt ouverts, l'immobilisme confine même, ne serait-ce que dans une certaine mesure, à l'impasse.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* l'espace actuel reste inchangé. Du lever de rideau jusqu'au dénouement sanglant de la pièce, la rue d'où Sèna ne bouge pas peut être perçue comme le symbole spatial de l'absence de perspective pour une éventuelle sortie de sa pénible condition de balayeur de rue, de gagne-petit vivotant. Avec le coup de force qui met brutalement fin aux excitantes promesses d'un processus démocratique à peine amorcé, la rue où se trouve Sèna demeurera pour lui et pour longtemps encore son lieu de travail, puisqu'avec le coup de force, ses rêves sont brisés. Le motif esthétique de l'espace-impasse se trouve également dans *Cadavre mon bel amant.* Contre toute attente, la gare ferroviaire n'offre aucune issue favorable au vœu secret du Prêtre et de L'homme de s'enfuir à bord du train qui viendrait à passer : ils meurent. Toute perspective d'un nouveau départ s'en trouve annulée si bien qu'on se retrouve, là également, dans l'impasse, comme au carrefour, dans la pièce éponyme dont le personnage de La Femme décrit l'espace dramatique actuel en ces termes : *« C'est un labyrinthe. C'est truffé d'impasses. »*[213]

Il apparaît que rue, gare ferroviaire et carrefour fonctionnent en décalage avec les valeurs qu'on peut leur attribuer *a priori* pour être l'expression symbolique des existences aux avenirs bouchés, des univers de rêve de prospérité impossible, de liberté ou de renouveau politique irréalisable.

Par un autre aspect, ces cadres spatiaux portent une autre valeur symbolique en décalage avec ce qu'on peut en attendre ; ils représentent en effet des espaces actuels de l'impossible rencontre ou échange humain. Réputés en principe pour être des lieux d'animation, de vie trépidante, ces lieux dramatiques sont comme de vrais déserts. Dans la rue, Sèna est seul et

[213] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 75.

n'a au surplus comme interlocutrice que La Voix de la conscience, un autre lui-même. En pleine rue donc, il n'y a que lui-même pour s'écouter, aucun passant ne s'intéresse à lui, c'est comme s'il n'avait pas de voisin sur la terre. A la gare, Le prêtre et L'homme ne se rencontrent pas au fond, puisque L'homme s'y oppose constamment : *« Je déteste faire la connaissance des gens. Ça ne me réussit pas. Puis c'est con »*[214].

En dernière analyse, malgré leur caractérisation qui les présente comme des espaces ouverts, la rue dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, la gare ferroviaire dans *Cadavre mon bel amant* et le carrefour dans *Le Carrefour* sont des espaces dramatiques dont les valeurs relèvent de l'écart par rapport aux attentes : on y tourne en rond, ils ne favorisent aucune rencontre humaine et se posent en obstacles aux tentatives de projection sur l'avenir par des personnages. Ils se retrouvent comme pris au piège dans des espaces faussement ouverts, fonctionnant en véritables impasses, mutilant leurs rêves. Proches de ce registre, certains autres lieux dramatiques sont des théâtres d'écharpage des règles morales.

5.1.3. Spatialisation de la démolition et du désordre existentiel

Avec *Nuit de cristal* d'une part, puis, *La mère trop tôt* et *Catharsis* d'autre part, Kangni Alem et Gustave Akakpo développent des actions qui se déroulent respectivement dans un asile psychiatrique, une maison trouée et un cimetière. Ces lieux ont servi de prétextes à ces dramaturges pour assurer ce qu'on peut appeler la spatialisation d'une certaine destruction morale et existentielle puis du désordre qu'elle induit.

[214] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 11.

De l'asile psychiatrique, la didascalie introductive propose la description suivante : *« Les ruines d'un asile psychiatrique. Une plaque abandonnée dans un coin porte l'inscription ''Asile psychiatrique de Togobala.'' L'éclairage doit suggérer un monde dévasté en train de retourner à l'élémentaire. »*[215] D'un aspect analogue, l'espace dans lequel se déroule l'action de *La mère trop tôt* figure *« Les ruines d'une maison trouée par la guerre, envahies par des herbes sauvages. »*[216] Avec *Catharsis*, le décor renvoie l'image d'

> *un cimetière, quelque part en Afrique. Divers objets de luxe abîmés (valises, armoires, vêtements…), vestiges d'un glorieux passé, trônent ici et là au milieu de tombes et de restes de corps mutilés. Ellè se trouve dans une fosse aménagée comme une chambre. Un autel, composé d'objets hétéroclites (...) est disposé dans un coin de la scène*.
>
> (Kangni Alem, *Nuit de cristal*, p. 31.)

Les attributs de ruines, de monde dévasté, de maison trouée, d'objets abîmés et de restes de corps, conférés à ces endroits, donnent à l'asile, à la maison et au cimetière, un aspect d'espaces détruits. On sait qu'en règle générale, une destruction est consécutive à l'usure du temps ou à une action humaine. Il se trouve qu'à la lumière des détails descriptifs contenus dans les didascalies recensées ci-dessus, la piste d'une destruction issue d'actions humaines est la plus plausible. En effet, il y a sans nul doute une main humaine brutale, agressive ou violente derrière une plaque abandonnée dans un coin, un monde dévasté, une maison trouée par la guerre, des objets de luxe abîmés. On peut donc tenir pour sûres que les apparences sous lesquelles sont présentés les espaces dramatiques dans *Nuit de cristal*, dans *La mère trop tôt* et dans *Catharsis* sont le résultat d'actes de violence, de conflits armés. Tels qu'ils se présentent, les espaces dramatiques de ces pièces résultent

[215] Kangni Alem, *Nuit de cristal*, p.31.

[216] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt*, p.5.

d'actions de mutilation des valeurs universelles de paix. En même temps, il est possible de les poser en signes spatiaux suggérant le dérèglement et le désordre.

Parmi les éléments qui fondent cette valeur que l'analyse voudrait conférer à ces espaces, il y a la dénomination, du moins en ce qui concerne le cadre spatial dans lequel se déroule l'action dans *Nuit de cristal* : un « asile psychiatrique ». Ainsi dénommé, ce lieu renvoie à une maison d'internement de malades souffrant de dérèglements psychiques perceptibles par des propos, des comportements et des actes anormaux, c'est-à-dire désaxés par rapport à ce que le sens commun admet comme logique. Par ailleurs, du point de vue de la configuration, on est assurément attentif à l'apparence hétéroclite, émiettée et éparpillée des éléments qui occupent l'espace dramatique du cimetière. De même, l'aspect troué de la maison inhabitée et envahie par les mauvaises herbes ne laisse pas insensible. En somme, l'ensemble des données caractérisant la configuration de la maison trouée et du cimetière dénotent un certain désordre voire une déréliction.

Il apparaît plus ou moins évident que, dans les trois œuvres dramatiques considérées à ce point de notre étude, le désordre ou le dérèglement sont inscrits dans les espaces dramatiques de l'asile psychiatrique, de la maison trouée et du cimetière. Trois raisons fondent ce sens que transportent ces espaces. Leur dénomination puis les situations de violence ou de guerre dont ils sont les résultantes en sont les deux premières. A quoi s'ajoute leur configuration qui donne à voir et à comprendre le désordre qu'ils représentent. Au-delà de ces trois motifs, l'examen de la dimension symbolique de ces espaces confirme leur relation à la déviance, synonyme d'anomalie.

Dans *Nuit de cristal* de Kangni Alem, l'asile psychiatrique est la dénomination que le dramaturge utilise pour désigner, par substitution, la prison dans laquelle Yamatoké, le président dictateur, envoie séjourner ceux qui tombent dans la « folie » de critiquer négativement son régime, de s'opposer à son règne. En tant que tel, l'asile fonctionne comme le symbole de l'anomalie quel que soit le point de vue où on se place pour l'analyser. En adoptant d'abord celui du dictateur, on retient avec lui que l'asile psychiatrique fonctionne comme le cadre spatial de répression de ceux qui, à ses yeux, sont des déviants puisqu'ils tentent, par leurs opinions ou leurs actes, de s'écarter, de l'idéologie politique de Yamatoké, la seule qui vaille et qui s'impose comme la norme. Quand on se place du point de vue des détenus, on retient qu'ils perçoivent forcément l'asile comme l'espace, l'institution pénitentiaire où sont injustement incarcérés les prisonniers d'opinion. A leur yeux, ce cadre est donc le symbole spatial à travers lequel s'incarnent l'injustice et les dérives totalitaires exercées par le régime de Yamatoké contre d'honnêtes citoyens dont le seul « délit » est d'avoir osé contester les vues et actes de leur président. Il apparaît en substance que, du point de vue du président et de ses sbires ainsi que de celui des contestataires, la notion de déviance est intimement liée à l'espace actuel de l'asile psychiatrique dans *Nuit de cristal* de Kangni Alem.

Dans *La mère trop tôt* et *Catharsis,* de Gustave Akakpo, la maison trouée et le cimetière portent des stigmates saisissants qui sont, entre autres, des valises, armoires et vêtements abîmés mêlés à des reliques de cadavres humains éparpillés. Qu'ils soient d'origine humaine ou non, ces éléments qui parsèment la maison trouée ou le cimetière sont forcément le résultat d'actes de démolition. Le mélange des restes d'objets matériels aux restes humains est sans doute pour le dramaturge un moyen d'introduire le public dans un

espace du désordre, de la confusion entre les êtres et les choses. On peut donc dire des espaces actuels de la maison trouée et du cimetière qu'ils figurent, en réalité, des régions de chaos certes physique mais surtout moral, des zones d'anomie, théâtres d'attaques et d'affrontements sauvages. On sait qu'en ces régions, l'espace est saccagé et soumis à un désordre tel que les restes humains sont confondus avec les débris matériels, preuves du règne de l'inhumanité. L'expression de celle-ci se trouve plus particulièrement marquée dans les espaces virtuels.

5.2. Espaces virtuels ou actuels d'humanité en régression

Produits d'une construction mentale, les espaces dramatiques de l'« ici » et du « là-bas », dans toute leur étendue ou en miniature, sont rendus invivables par les actes d'inhumanité dont ils sont le théâtre.

5.2.1. Ailleurs ou « là-bas », espaces d'humanité perdue

Les dénominations des espaces virtuels auxquels notre analyse voudrait s'intéresser ici sont variées, allant de la plus vague à la plus précise. Dans *Le Carrefour* et *La malaventure*, Kossi Efoui choisit de les désigner sous le vocable « là-bas ». Gustave Akakpo parle d' « au-delà des Collines » dans *La mère trop tôt* alors que, dans *Trans'ahéliennes*, c'est clairement par l'« Europe » qu'est nommé l'espace virtuel dont les personnages parlent très abondamment tout au long de la « veillée funèbre ».

Dans chacune de ces pièces, du point de vue des protagonistes et en fonction de ce qu'on peut considérer comme leur *hic et nunc* – leur instant présent associé au lieu où ils se trouvent pendant que l'action se déroule – l'espace virtuel est posé comme l'ailleurs, c'est-à-dire un endroit différent du lieu où ils agissent « présentement ». Dans les questions suivantes : *« Est-ce*

vrai qu'il fait fleur toutes les saisons ? Là-bas d'où tu arrives… »[217] et *« Ils l'ont recherché là-bas ? »*[218], le localisateur « là-bas » est utilisé par Kossi Efoui pour désigner l'espace virtuel qui représente un ailleurs où a dû vivre, pendant un temps, Le Poète ou Darling V. « Là-bas » fonctionne en clair comme l'étranger ou la terre d'exil ainsi que le confirme une analyse de Bassidiki Kamagaté : *« Le texte dramatique de Kossi Efoui foisonne de nombreux emplois de l'adverbe de lieu ''là-bas'', signes explicites d'un espace évoqué qui laisse poindre en filigrane l'exil et l'errance. »*[219] Gustave Akakpo, quant à lui, commence par utiliser aussi l'adverbe « là-bas » pour parler de l'espace de la construction mentale dans lequel voudrait bien retourner le personnage de La mère trop tôt en situation d'exil ; elle émet toutefois une réserve : *« Mais nous, on ne sait pas ce qui nous y attend, là-bas… »*[220]. Contrairement cependant au style de Kossi Efoui qui ne va pas au-delà de l'utilisation de l'adverbe « là-bas », l'évocation de l'ailleurs gagne en précision avec Gustave Akakpo sur les lèvres de Kobogo, un des personnages de *La mère trop tôt*, qui parle de cet ailleurs en ces termes : *« Ecoute, retournons chez nous au-delà des collines, maintenant que la guerre est finie… »*[221] Le « là-bas », on en convient, est mieux situé : il correspond à l' « au-delà des collines ». Par ailleurs, l'expression « chez nous » suggère que le « là-bas » devenu « au-delà des collines » est le lieu d'origine, la terre natale des personnages ; l'exhortation au retour contenue dans l'impératif « retournons » signifie qu'au moment où Kobogo s'adresse à La Mère trop

[217] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 74.

[218] Kossi Efoui, *La Malaventure,* p. 9.

[219] Bassidiki Kamagaté, « L'espace dramatique comme palimpseste du tragique de l'exil » in *Africultures n° 86 – Dossier, Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage,* (sous la direction de Sylvie Chalaye), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 73.

[220] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 7.

[221] *Ibid.,* p. 9.

tôt, ils n'y sont pas parce que expulsés, poussés à l'errance par une situation de conflit armé. L'espace virtuel le plus important dans *Trans'ahéliennes* de Rodrigue Norman est également appelé « là-bas » par Sista au début de la veillée funèbre. Mais cette imprécision est vite levée puis le cadre évoqué sous cet adverbe de lieu devient l'étranger avant d'être clairement révélé sous des noms de pays ou de villes européens tels que l'Allemagne, la Belgique, Bruxelles…

En somme, que ce soit sous la plume de Kossi Efoui, de Gustave Akakpo ou de Rodrigue Norman, l'espace virtuel désigné par « là-bas » est un ailleurs qui, selon le cas, est maintenu dans l'indétermination ou alors bénéficie de la plus grande précision. Il est soit la terre natale plongée dans l'insécurité due à la guerre soit l'étranger, pays ou continent d'autrui dont on a rêvé de la tranquillité mais qui s'est révélé inhospitalier voire abolitionniste d'humanité.

L'ailleurs ou le « là-bas » est en effet un lieu hostile à la vie. L'au-delà des collines, ce « là-bas », est un cadre spatial marqué par un conflit politique sur fond de haine ethnique. Une menace de mort y pèse constamment sur l'individu. C'est en ce sens qu'on peut comprendre la réplique faite par La mère trop tôt au président Machin-chose qui lui propose de retourner au-delà des collines : *«* La mère trop tôt *: Mais certains de vos soldats disent qu'aller au-delà des collines, c'est faire joujou avec les dents du loup ! »*[222] Sur ce même registre, Boutros parle de Bruxelles comme du cadre spatial de la vie en danger. N'est-ce pas en effet dans cette capitale européenne que Coolio, son compagnon de mésaventure, a perdu la vie ? Considéré comme une ville inhospitalière par Boutros, le miraculé immigrant clandestin, Bruxelles devient le symbole de tous les ailleurs, de tous les là-bas où *« la vie coûte*

[222] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 31.

mille fois plus cher. »[223] D'ailleurs, non seulement la vie coûte cher mais c'est qu'en réalité, là-bas peut coûter la vie, ce que confirme, ne serait-ce qu'au premier degré de lecture, l'observation *« il y fait mort et peur aussi »*[224] du Poète et de Darling V. dans *Le Carrefour* et *La malaventure.*

D'un autre point de vue, dans la mesure où il renvoie à une terre d'exil, l'espace virtuel du « là-bas » se pose en lieu de contradiction avec les valeurs que porte l'individu depuis sa terre d'origine. Introduit dans un nouvel espace de vie qui lui impose de nouvelles valeurs, l'individu subit une métamorphose qui le défigure et le rend socialement méconnaissable aux yeux des siens. Terres d'exil pour de nombreux jeunes migrants africains, l'Europe et l'Amérique sont accusés par Fanzy, dans *Trans'ahéliennes* :

> FANZY : L'Europe et l'Amérique possèdent des stupéfiants forts. Nos enfants n'y partent pas avec la drogue… pourtant ils en reviennent avec une quantité dans le sang. C'est ça : ils arrivent là-bas, et tout de suite ils ont une quantité dans le sang. Faut-il porter plainte ? Ne faut-il pas porter plainte ? Auprès de qui ? Quand on pose la question, il y en a toujours qui répondent que pour d'aussi graves accusations portées contre un continent, il faut des preuves… A-t-on besoin de preuve pour comprendre que cet enfant qui me parlait au téléphone comme si j'étais son cadet, était devenu le produit des peuples qui s'adjugent le monopole du respect ?
>
> (Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes,* pp. 28-29)

Très accusateurs, ces mots rendent l'Europe et l'Amérique responsables des dérives dans lesquelles sombrent certains jeunes Africains qui immigrent, pour diverses raisons, vers ces terres d'exil. Au sens propre, les stupéfiants que possèdent ces espaces de l'ailleurs transforment les jeunes Africains en délinquants. Au sens figuré, le stupéfiant est tout ce qui exerce sur ces immigrés un attrait, un charme si subjuguant qu'ils ne résistent pas longtemps

[223] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes,* p. 7.

[224] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 74, *La malaventure,* p. 15.

avant de succomber, renonçant en quelque sorte à eux-mêmes du moins aux valeurs africaines – comme le respect de l'aîné évoqué par Fanzy dans la réplique citée ci-dessus – dans lesquelles ils sont nés et avec lesquelles ils sont partis du continent.

L'ailleurs ou le « là-bas » est, pour finir, l'espace de l'impossible dialogue et le lieu de la solitude suicidaire.

L'espace virtuel de l'ailleurs se présente en obstacle à toutes tentatives de dialogue avec autrui, ainsi qu'en a fait l'expérience Coolio de qui Boutros dit : *« Ça caillait dans le Nord et Coolio n'arrivait plus à écrire ni à raconter… »*[225] Dans la mesure où écrire et raconter sont des actes de communication qui établissent la relation à l'autre, ils sont bloqués dès lors que l'autre n'est pas disposé à interagir avec celui qui écrit ou raconte, situation dans laquelle Coolio s'est assurément retrouvé dans le Nord-là-bas. Hostile au dialogue, l'ailleurs ou le « là-bas » en devient aussi le lieu d'une solitude redoutable.

On s'en rend compte, entre autres, dans *Le Carrefour* où pour indiquer à La Femme la raison pour laquelle il est rentré de l'étranger, Le Poète explique :

> LE POETE : Là-bas, je suis l'étranger, […] là-bas, mes sommeils étaient disparates. Et je m'effritais. Je vois une femme s'avancer vers moi. Je lui tends la main. Elle me traverse et s'en va. J'étais un fantôme. Je faisais même peur. Là-bas, je suis autrui.
>
> (Kossi Efoui, *Le Carrefour*, pp. 76-77).

A l'analyse, ces propos montrent que Le Poète a vécu l'ailleurs comme l'espace de l'impossible intégration, il s'y est constamment senti étranger et a été traité en autrui. « Là-bas » a été le cadre spatial dans lequel il n'a jamais

[225] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes*, p. 9.

été regardé comme un frère mais comme quelqu'un de différent, comme un être étrange, un « fantôme ». La solitude qui en résulte est d'autant plus redoutable qu'elle est déshumanisante à en croire les propos même du Poète : *« Un matin, là-bas, j'ai senti la moisissure pousser dans mes mains que personne ne serrait plus depuis longtemps. Et dans mon cœur, l'herbe poussait drue, opaque. »*[226] La solitude signifiée par la moisissure qui pousse dans les mains entraîne chez Le Poète la perte de son humanité : le cœur qui en est le siège est sans doute envahi par l'herbe des sentiments et des idées ignobles.

Il se dégage de cette brève analyse que, sous les plumes de Kossi Efoui, Gustave Akakpo et Rodrigue Norman, l'espace virtuel de l'ailleurs désigné surtout par « là-bas » est un cadre spatial hostile à la vie, une terre d'exil contradictoire des valeurs originelles de l'individu ou le lieu d'un impossible dialogue et d'une redoutable solitude déshumanisante. Face à un ailleurs si hostile, il semble ne s'offrir au personnage que la possibilité de se replier sur l'« Ici ». Mais lui non plus n'est pas meilleur, puisqu'il est présenté comme un univers infernal.

5.2.2. « Ici » ou « le pays » : l'invivable « Empire du Soleil Méchant »

Chez Kossi Efoui, Kangni Alem, Gustave Akakpo, Fernand Nouwligbèto et Ousmane Alédji, les personnages évoquent dans leur dialogue un chez-soi dans lequel, par construction mentale, ils sont ou sont revenus. Ce lieu prend le nom d'« ici » et/ou du « pays », de l'«abattoir » ou encore de l'« Empire du Soleil Méchant ». Dans la perspective d'une étude dramaturgique visant à montrer que l'espace virtuel est, parmi d'autres, un

[226] Ibid., p. 77.

signe théâtral fonctionnant comme une manifestation de la déviance, nous tenterons de répondre à deux questions : comment, par son aspect, le chez-soi inscrit-il les personnages dans un univers de déviance ? Quels sont les actes déviants dont le chez-soi se trouve être le cadre spatial de réalisation ?

L'analyse de l'aspect ou de l'état dans lequel le cadre spatial de l'«ici » est présenté se nourrirait avantageusement de détails descriptifs relatifs à cet espace. Grand-Chose, un des protagonistes de *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* présente le chez-soi comme *« ce pays de la boue »*[227]. L'« ici » du *Carrefour* est d'aspect similaire dans la mesure où il est désigné comme une *« une fosse commune »*[228]. Dans *Chemins de croix,* l'« Empire du Soleil Méchant » est le cadre spatial dans lequel les personnages, par la voix d'Amel, déclarent vivre *« au bord de la putréfaction. Oui, au bord de l'enlisement… »*[229], dans *« un merdoir »*[230] en somme. Ce mini-relevé d'indications descriptives propose du chez-soi l'image d'un espace de la décomposition, du déchet, de la saleté. Comme s'ils s'étaient passé le mot, les dramaturges lui appliquent un vocabulaire de l'insalubrité, de l'ordure et de l'insanité, si bien qu'on en conclut sans hésiter que l'espace dramatique virtuel de l'« ici » est forcément insupportable à tous ceux qui aspirent, ne serait-ce que pour un minimum, au bien-être physique.

Sous la plume de Dansi F. Nouwligbèto, le chez-soi est autrement caractérisé. De Zongo Giwa s'adressant au fantôme de sa femme décédée, on apprend que *« la nuit s'était assise sur le pays »*[231]. On en déduit que le pays est un cadre spatial du règne de l'obscurité, synonyme d'opacité,

[227] Dansi F. *Nouwligbèto, Zongo Giwa de la forêt déviergée,* p. 61.

[228] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 76.

[229] Kangni Alem, *Chemins de croix,* p. 18.

[230] *Ibid*., p. 34.

[231] Dansi F. Nouwligbèto, *Op. Cit.,* p. 41.

d'aveuglement. On en infère qu'il n'est pas possible d'avancer dans cet espace sans trébucher et tomber, sans s'égarer. En général, on peut en effet s'égarer dans l'espace dramatique du « Ici » d'autant plus que certains repères sont fortement brouillés. C'est une telle perspective que propose Kossi Efoui dont le personnage de La Femme reprend autrement le motif de la nuit appliqué au chez-soi : *« Ici, il n'y a plus de fleurs parce qu'il n'y a plus de saison parce qu'il ne fait plus soleil. Seul le réverbère marque le temps de la nuit. »*[232] Comme « le pays » de Zongo Giwa, l'« ici » de La Femme et du Poète est plongé dans la nuit, du fait d'une espèce de dérèglement manifesté par l'absence de soleil et de saison qui signifie sans doute qu' « ici » est un espace de stagnation où l'on tourne en rond, puisque le temps semble s'être arrêté ; l'«ici » en devient un espace sans promesse de prospérité puisque ce qui peut faire espérer des fruits, les fleurs, n'existe plus : *« Ici, il n'y a plus de fleurs. »* Autre élément de caractérisation significatif, « Ici » *« est ce pays toujours prêt à péter à tout coin de terre »*[233]*, « juste un haillon de pays »*[234]. Par ces précisions relatives au chez-soi, on est introduit dans un espace de l'éparpillement, de l'éclatement. Le pays dont parle en ces termes le personnage du Photographe/cameraman/réalisateur est aux allures de poudrière susceptible de « péter », d'exploser à tout moment pour être transformé en « haillon de pays », c'est-à-dire ne laisser que des débris, des reliquats pitoyables d'êtres et de choses.

Au total, désigné comme « ici » ou « le pays » ou encore « l'Empire du Soleil Méchant », l'espace virtuel du chez-soi est caractérisé de sorte à signifier un espace infect, plongé dans l'opacité, marqué par le dérèglement et

[232] Kossi Efoui, *Le Carrefour*, p. 74.

[233] Gustave Akakpo, *Catharsis*, p. 4.

[234] *Ibid*., p. 9.

la stagnation et soumis à une menace constante d'explosion. C'est en somme un *« vide où le vent pond du néant »*,[235] contestant voire rejetant catégoriquement la maxime quasi-universelle du « *on n'est mieux que chez soi*. » Cette impression générale de pessimisme que la caractérisation du chez soi imprime dans l'esprit du public est renforcée par les actes ou actions dont ce cadre spatial est le théâtre dans les fables respectives de *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, *Le Carrefour*, *Pourrissement*, *Chemins de croix* et *Catharsis*.

Dans les deux premières pièces, on a la preuve que, par les actes qui s'y accomplissent, le chez-soi est un espace de liberté restreinte ou censurée. Dans la pièce de Dansi F. Nouwligbèto, le journaliste-rebelle dit de son pays : *« Impossible d'allumer un cierge, de frotter une allumette. Le pouvoir avait déclaré toute lumière ennemie de la démokratie (sic). »*[236] De ces propos se dégage un présupposé : dans l'espace où on interdit d'allumer un cierge, il règne l'obscurité, le noir ou la nuit. Ce lieu où règne le noir symbolise un contexte sociopolitique et moral marqué par la perte des valeurs, dans lequel prévalent l'arbitraire, l'anarchie et la répression. Dans ce contexte, la lampe qu'on ne peut allumer, l'allumette qu'on ne peut frotter signifient que, dans ce pays, il n'y pas la liberté d'expression, il n'est pas possible de promouvoir des idéaux politiques porteurs d'un avenir plus lumineux que le présent : *« Tout le monde doit rester tranquille. Mort »*,[237] peut-on conclure avec La Femme du *Carrefour* qui explique que, pour éviter de se faire remarquer « ici », il faut s'accommoder de l'immobilisme, de l'inaction. Quand on s'entête à se comporter autrement, on en paie le prix fort car le chez-soi est par ailleurs un espace d'exactions sanguinaires et mortelles comme l'attestent Ousmane

[235] *Ibid*., p. 32.

[236] Fernand Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, p. 41.

[237] Kossi Efoui, *Le carrefour*, p. 76.

Alédji, Kangni Alem et Gustave Akakpo respectivement dans *Pourrissement, Chemins de croix et Catharsis.* Le personnage du Docteur parle du *« sang qui roule dans l'abattoir»*[238] alors qu'au sujet de son pays, Amel déclare avec amertume : *« La vie dans cet empire se tisse avec du sang. […] à chaque respiration nos rêves d'adolescents sont fauchés… »*[239] A la lumière de ces déclarations, il ne fait l'ombre d'aucun doute que l'abattoir et l'Empire du Soleil Méchant sont constamment le théâtre d'intrigues et d'actes ignobles qui font couler le sang humain. Ce sont des espaces macabres. Ce motif du funeste et du funèbre est renforcé dans un humour noir par Ellè dans *Catharsis* : *«* (Avec autodérision) *Ici, on fabrique la meilleure thérapie de groupe : le suicide collectif. On creuse des tombes, on fait pousser les cimetières ! »*[240] Le pays natal dont elle parle en ces termes a tous les attributs d'un mouroir, image tissée par le réseau lexical du suicide, de la tombe et du cimetière qui peint un espace du règne de la mort.

Toujours avec *Catharsis,* on découvre une autre dimension à notre avis significative de l'espace virtuel du chez-soi en relation avec l'expression de la déviance. Du pays à propos duquel un rituel est devenu impérieux pour le sauver de la perte définitive, on peut relever, entre autres, les informations suivantes : *« Un haillon de pays que les chiens enragés se déchirent »*[241], *« les hordes de vers voraces se déchiquètent l'espèce de pays »*[242]. A l'analyse de ces deux phrases, on s'accorde sans doute sur une première remarque : l'espace de construction mentale que représente le pays est un cadre spatial d'assauts ou d'attaques dont les protagonistes, des vers voraces et des chiens

[238] Ousmane Alédji, *Pourrissement,* p. 8.

[239] Kangni Alem, *Chemins de croix,* p. 18.

[240] Gustave Akakpo, *Catharsis,* p. 31.

[241] *Ibid*., p. 9.

[242] *Ibid*., p. 12.

enragés, sont des bêtes, choix esthétique qui permet au dramaturge de bien souligner le caractère bestial, sauvage des attaques dont ces espaces sont le lieu de prédilection. Dans les deux phrases indiquées ci-dessus sont par ailleurs inscrites les conséquences de ces attaques bestiales et féroces : le cadre spatial dans lequel elles se déroulent porte en même temps la marque des impacts. Le haillon de pays est en somme un espace de délabrement et il suffit, pour s'en convaincre, de se fier au verbe déchiqueter et au nom haillons appliqués au « pays ».

Tout bien considéré, qu'il prenne le nom du « pays », d'« ici », d'«abattoir » ou d' « Empire du Soleil Méchant », l'espace virtuel du chez-soi signifie, selon le cas, l'espace de la censure fortement marqué par l'inaction, le cadre spatial du pillage sauvage et du délabrement puis le lieu d'exactions sanguinaires et mortifères. Avec ces trois significations, l'espace virtuel du lieu d'origine est le symbole des régions invivables pour les natifs mêmes, dans la mesure où ils ne sont pas libres et assistent, impuissants, au pillage des ressources de leur pays, pillage exacerbé par un contexte de conflits sanglants et meurtriers : vidées aussi bien des ressources matérielles qu'humaines, ces régions s'en trouvent exsangues et sans vie, proches, par leur état, de certains micro-espaces dramatiques, nécropoles de la déviance.

5.2.3. « Nécropoles[243] » de la déviance

Au sein des espaces virtuels à dimensions nationales voire continentales, certains dramaturges délimitent des micro-espaces dramatiques, produits, eux-aussi, de la construction mentale, et y attirent l'attention

[243] Ce terme est formé du préfixe d'origine grec « *nekros* », qui renvoie à la mort, et du radical « pôle », qui prend ici le sens de lieu, d'endroit, d'espace. Le mot nécropole signifie, dans son sens didactique, un *« vaste cimetière antique, souterrain ou à ciel ouvert, à caractère monumental »*. (*Le Nouveau petit Robert de la langue française,* Millésime 2008, p. 1679). Nous l'employons ici dans la perspective d'une néologie de sens pour désigner des espaces accidentellement transformés en réceptacles de cadavres, de dépouilles mortelles.

quelque peu spécifiquement. Repérables plus précisément dans *Cadavre mon bel amant, Nuit de cristal* et *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* ces micro-espaces portent respectivement les noms de rivière, de lagune et de cercueil.

Avec son double statut d'objet théâtral et d'espace dramatique dans la pièce du Béninois Dansi F. Nouwligbèto, le cercueil nous intéresse ici en sa dimension spatiale. Il revêt cette dimension dès l'opération n°2 recommandée par le marabout Gangbahou. On se rappelle que, dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* en prévision des obstacles qui jalonneraient le processus du rituel d'inhumation de la dépouille de Zongo Giwa exhumée, le marabout avait recommandé, en opération n°2, que Grand-chose se serve d'un *« tout petit morceau de cola rituellement préparé »*[244] pour prononcer des incantations aux fins de tuer provisoirement le Porteur-de-chaussures qu'il introduirait dans le cercueil, en remplacement du cadavre de Zongo Giwa tout aussi provisoirement ramené à la vie. Face à l'obstacle de la lourdeur exceptionnelle du cercueil qui empêche son porteur d'avancer, Grand-chose exécute l'opération recommandée et, dès lors, l'intérieur du cercueil devient un lieu qui focalise l'attention et manifeste de ce fait un premier niveau de déviance. En effet, il est contraire au bon sens et aux habitudes des civilisations humaines normalement constituées que l'intérieur d'un cercueil soit transformé en un espace où une action se déploie, où se noue un double conflit selon qu'on se place du point de vue de Grand-chose qui tient à faire disparaître à tout jamais toute trace de son rebelle d'opposant, ou du Porteur-de-chaussures qui tient à sa vie. Par ailleurs, l'analyse permet d'entrevoir l'intérieur du cercueil comme un micro-espace dramatique d'inversion ou même de renversement des normes. C'est ce que le Porteur-de-chaussures tente, en vain bien sûr, de faire comprendre à son patron : *« Zongo Giwa est*

[244] Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* p. 22.

mort, patron. Pitié, renvoyez-le dans le cercueil et sortez-moi de là ! »[245] Cette supplication du valet est assurément bien suggestive du désordre, de l'anomalie dont ce micro-cadre spatial virtuel est la scène : un vivant se retrouve dans le cercueil et le cadavre, au dehors. En outre, comme on peut se l'imaginer, cet espace est fortement contestataire des prétentions humaines naturelles et normales aux commodités de la vie matérielle. En témoigne la supplication du valet (*« Divaguez pas, Excellence, j'étouffe ! »*[246]) appuyée par les explications fournies par la Deuxième voix-off : *« Un cercueil n'est pas une chambre d'hôtel. Il n'y fait pas bon vivre. »*[247] A notre sens, ces deux phrases signifient que le cercueil est un espace de négation de la vie, il n'existe et ne fonctionne qu'avec une certaine charge mortifère. Du coup, y installer un humain vivant, ne serait-ce même que le temps d'un rituel, c'est le destiner presque irrémédiablement à la mort, et c'est d'ailleurs ce qui est arrivé au Porteur-de-chaussures qui y passe finalement de vie à trépas : en tant que micro-espace dramatique, le cercueil apparaît comme un lieu d'attraction vers la mort, un nécropole dans lequel sont projetés un vrai cadavre et un faux, devenu vrai. On comprend que, même avec l'itinéraire de Zongo Giwa qui, lui, passe de trépas à vie, le caractère de nécropole assigné au cercueil demeure pertinent car tant qu'il y était enfermé, le journaliste-rebelle était promis à une inexorable décomposition organique qu'il avait d'ailleurs amorcée.

Dans *Cadavre mon bel amant* et *Nuit de cristal,* les micro-espaces respectifs de la rivière et de la lagune sont eux-aussi transformés en pôles de la mort. Dans la pièce d'Ousmane Alédji, la fable suggère que la rivière est un

[245] *Ibid*., p. 57.

[246] *Ibid*., p. 59.

[247] *Ibid*., p. 61.

milieu de nécrose dans la mesure où celle-ci est synonyme de gangrène, c'est-à-dire de mort et de décomposition d'un tissu. Du dialogue théâtral, on relève que *« les rivières sont couvertes de mouches. »*[248] Ce discours est suggestif de l'idée de mort biologique associée à l'idée de mortification organique, de putréfaction, attirant les mouches. Dans les extraits suivants, le lien entre les espaces de la rivière et de la lagune puis l'idée d'êtres ou d'organismes sans vie est plus clairement exprimé. Devant la scène d'un journaliste-rebelle abattu, le Vénérable Président ordonne : *« transportez immédiatement le cadavre de ce morveux à la rivière. Et n'oubliez pas d'inscrire son nom sur la liste des portés disparus. »*[249] Quant à Aurelia dans *Nuit de cristal*, elle rend compte de l'image qui défile dans la tête de Méja dont la mère vient d'être enlevée par les hommes en uniforme :

> AURELIA : […] Meja revient en ville, il y a flou dans sa tête, des femmes, des hommes le dépassent, qui marchent et courent, se croisent, se parlent de cadavres que des hommes sont en train de repêcher de la lagune, cinquante, cent, deux cents, Meja court vers la lagune… des cadavres, beaucoup de cadavres parmi lesquels sa mère.
>
> (Kangni Alem, *Nuit de cristal*, p. 46.)

Dans les deux derniers propos cités, on a pu sans doute s'apercevoir de l'omniprésence du mot « cadavre ». Il renvoie ici à la dépouille d'un être humain mort. On infère de cette omniprésence que la rivière et la lagune sont des espaces associés sans détour à l'idée de mort totale. Cette fonction, opposée au droit de L'homme à la vie, est d'ailleurs, dans la vie réelle, attribuée à l'espace des eaux dans certaines civilisations selon la compréhension qu'en propose Gaston Bachelard : *« Quand on voudra livrer des vivants à la mort totale, à la mort sans recours, on les abandonne aux*

[248] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 49.

[249] *Ibid*., p. 47.

flots. »[250] Les qualifications « totale » et « sans recours » utilisées ici signalent qu'un tel espace rend irrémédiable et irréversible la mort qu'on y subit. L'instruction du Vénérable Président à propos du morveux abattu – *« Et n'oubliez pas d'inscrire son nom sur la liste des portés disparus. »* – illustre la fonction qui fait des eaux, de la rivière et de la lagune, des espaces qui *« attirent […] les humains dans la mort ».*[251] La victime même d'un tel sort est un signe de déviance, entendue dans le sens d'une perturbation par la nature de ses propres dispositions. Bachelard en présente un prototype : *« Un enfant maléfique (…) qui n'appartient pas à la fécondité* ***normale***[252] *de la Terre ; on le rend tout de suite à son élément, (…) à la patrie de la mort totale qu'est la mer infinie ou le fleuve mugissant. »*[253]

A cette lecture proposée par Bachelard au sujet du sort des enfants maléfiques, on retient que le cadre spatial des eaux devient un lieu à travers lequel L'homme rend à la nature un élément entré en contradiction avec l'ordre normal ou naturel des choses. Dans les fictions dramatiques étudiées ici, les victimes de la mort dont les cadavres sont jetés dans les eaux de la rivière ou de la lagune peuvent être considérées, dans une perspective métaphorique, comme les symboles de l'enfant maléfique surtout quand on se place du point de vue des commanditaires de leur meurtre. La « fécondité normale » dont parle Gaston Bachelard et à laquelle ils ne contribueraient pas correspond à la prospérité et à la pérennité des régimes dictatoriaux qu'ils osent contester, devenant, par ce fait, des « enfants maléfiques », menaçants

[250] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 101.

[251] Jean Chevalier et al., *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 556.

[252] C'est nous qui soulignons cet adjectif pour relever qu'employé dans une phrase négative, comme il l'est, il renvoie à ce qui est de l'ordre de l'anomalie, de la déviance.

[253] Gaston Bachelard, *Op. Cit*., p. 102.

pour le maintien au pouvoir des timoniers nationaux représentés ici par le Vénérable Président et Yamatoké. L'espace de la rivière ou de la lagune devient le symbole du lieu où se trouve jeté « l'enfant maléfique » afin qu'il ne corrompe pas la terre et donc, en l'espèce, qu'il ne contamine pas d'autres de ses idées subversives qui risquent d'ébranler tout un système. On retient que les micro-espaces virtuels du cercueil, de la rivière et de la lagune sont des lieux de dramatisation de la mort et c'est en tant que tel que, nous référant à l'élément grec renvoyant à la mort, nous les appelons par néologie de mot, des nécropoles. Ils sont en outre des micro-espaces mis en abyme, au moins du point de vue où ils reproduisent, en miniature, les caractéristiques funestes et funèbres des grands espaces dramatiques dont ils ne sont que de tous petits compartiments.

Quelle que soit sa taille, l'espace dramatique, actuel ou virtuel, vaste ou restreint, est le théâtre d'actes de déviance : corps démantelés, esprits mutilés, perte du sens de la morale, traitements sauvages de victimes soumises à une mort injuste… C'est, au vrai, le règne d'un désordre impressionnant, d'un dérèglement qui marque non seulement l'espace mais dont les preuves peuvent être également établies à travers le temps dramatique.

5.3. Temps dramatique du dérèglement

Analysé à travers la durée des actions, leur projection sur l'axe du temps et le moment du temps pendant lequel se déroule tout ou partie de l'intrigue, les indices temporels figurent démesure et désordre confinant à l'anomie.

5.3.1. Temps dramatique de la démesure

Surtout avec ses paramètres de durée et de chronologie, le temps présente des indices qui reflètent les dérives et anomalies caractéristiques du

contexte dans lequel se déroulent les actions déployées dans les textes dramatiques. A ce point de notre étude, l'analyse se focalisera sur *Cadavre mon bel amant*, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Chemins de croix*, œuvres respectives d'Ousmane Alédji, de Florent Couao-Zotti et de Kangni Alem. Dans ces pièces, l'étude de la dimension chronologique du temps dramatique se cristallisera autour de l'une de ses dimensions : le passé.

Traversé par des actes de dérives totalitaires ou d'injustices sociales qui ont traumatisé les personnages, le passé hante leur présent. L'action et surtout le discours des personnages dans les œuvres de Florent Couao-Zotti et d'Ousmane Alédji renvoient constamment au passé.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* Sèna se rappelle ses *« trente printemps étranglés par trente cris de misères et de promesses violées (…) de rêves coincés dans* (sa) *tête. »*[254] Profondément marqué par ce passé dont les marques inaliénables sont la misère et la violence, le personnage est hanté par la possible réplique de l'insupportable histoire de sa vie passée. Aussi Sèna, redoutant cette répétition, juge-t-il périlleuse l'attitude qui consisterait, par exemple, à croire que la Conférence Nationale porte la promesse de lendemains meilleurs pour le peuple : *« J'y ai*, confie-t-il à la Voix de la Conscience, *risqué de nouveau mon dernier espoir »*[255]. En somme, Sèna incarne la situation des spoliés de la vie qui vivent l'instant présent dans une angoisse existentielle constante en raison de ce que, par le passé, ils ont été victimes de situations d'inégalité sociale et d'atrocité.

Dans *Cadavre mon bel amant,* le personnage de la Fille n'a pas oublié les scènes macabres du meurtre de ses parents. La rixe entre Le prêtre et L'homme lui serrant la gorge rappelle à la Fille la scène de la mort de son

[254] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, situation première, séquence II, p. 25.

[255] *Ibid*.

père et la plonge dans un désarroi tel qu'on la croirait vivre une seconde fois le 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. »*[256] L'appel au secours, le rythme haletant de la réplique obtenu par la juxtaposition de très courtes phrases exclamatives et non-verbales, suggèrent le degré d'affolement de la fille hantée par le passé qu'elle a peur de revivre.

A l'évidence, les faits passés que rappellent l'action et les personnages sont pénibles et insupportables. Leur évocation apparaît comme un moyen pour les dramaturges de rendre *omniprésentes* les atrocités de tous ordres. Quelque *passées* qu'elles puissent être, ces atrocités pèsent lourdement sur l'état d'âme actuel des personnages à qui, par ailleurs, la durée, autre paramètre du temps dramatique, n'est pas non plus favorable, comme le donnent à comprendre Ousmane Alédji et Kangni Alem.

Dans *Cadavre mon bel amant*, à propos de la durée du règne du Vénérable Président, le personnage de L'homme se plaint : *« Trente-cinq ans que ça dure. Trente-cinq ans que ça pue la viande fumée ; trente-cinq ans. »*[257] Il se répète à quelques mots près dans une réplique, un peu plus en avant, dans l'action : *« Trente-cinq ans, trente-cinq ans que ça pue la viande pourrie, trente-cinq ans que ça dure. Ouvrez le nez, respirez, vous verrez. »*[258] Ces deux répliques mettent en relief la durée exagérément longue du règne. Sur le même registre des proportions déraisonnables, on apprend par la voix d'Amouro dans *Chemins de croix* : *« Ils auraient dû exiger la démission de l'Empereur. Ça fait neuf milliards d'années qu'il nous étouffe de son*

[256] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 25.

[257] *Ibid*., p. 15.

[258] *Ibid*., p. 20.

béton ! »[259] Puis, plus loin, avec une amertume plus nettement marquée, le même personnage se plaint qu'*« il y a de cela neuf milliards de saisons, la vie, la vraie vie fut avalée par l'Empereur. Et depuis, nous survivons. »*[260] Ces indices temporels relevés à travers le dialogue révèlent assurément des anomalies. Les responsables politiques que sont le Vénérable Président et l'Empereur exercent un pouvoir politique à vie et donc sans alternance. Les durées indiquées pour leur règne sont démesurées et même inouïes : trente-cinq ans dans *Cadavre mon bel amant* et, pour l'Empereur de *Chemins de croix*, un règne qui s'étale sur neuf milliards d'années et perdure. Les proportions hyperboliques contenues dans ces indices temporels sont l'expression, par les marques de la durée, des démesures qui sont consubstantielles à ces pouvoirs.

Les trente-cinq ans du Vénérable Président sont des années sinistres, témoins d'actes macabres et funestes comme le traduisent les expressions « viande fumée », « viande pourrie » ; elles renvoient à de la chair en décomposition qui pue depuis si longtemps. Les neuf milliards d'années du règne de l'Empereur sont étroitement associées à l'action d'« étouffer » dans le sens de la répression, de l'interdiction de la parole libre et, pour tout dire, de l'absence de liberté d'opinion, d'expression et d'action. Autre anomalie subie par les petites gens pendant les neuf milliards d'années de règne, c'est que la « vraie vie fut avalée ». Cela signifie, comme pour Sèna dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, qu'il n'est pas possible pendant ce temps de rêver de se réaliser. La vraie vie avalée des administrés de l'Empereur, c'est l'équivalent, chez Sèna, de « printemps étranglés », de « promesses violées ». Au bilan, il ne serait sans doute pas erroné de dire d'un régime politique dont le pouvoir

[259] Kangni Alem, *Chemins de croix*, p. 14.

[260] *Ibid*., p. 53.

s'exerce sans partage pendant des décennies et même des milliards d'années, qu'un temps de règne si anormalement long, devient un procédé esthétique pour exprimer, par l'excès caractéristique de telles durées, les abus, les démesures dans lesquels s'illustrent tristement ces pouvoirs qui s'éternisent.

Le temps dramatique est étudié jusque-là dans sa dimension chronologique – le passé – et en tant que durée. Dans *Cadavre mon bel amant*, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Chemins de croix*, le passé ne s'envisage qu'en rapport avec la douleur, la souffrance, la répression, imposées par un régime qui résiste au renouvellement alors que s'écoulent des dizaines et même des milliards d'années. Le temps inimaginable pendant lequel ces régimes durent et perdurent sont, dans une certaine mesure, les signes temporels de l'impensable auquel ces régimes soumettent le petit peuple qui, le plus souvent, touche le fond de l'inadmissible et n'ose plus fonder aucun espoir sur le temps à venir.

5.3.2. La négation du futur et le temps de tourner en rond

Avec *Le Carrefour* et *La Malaventure* de Kossi Efoui puis *Tobbie, frères sœurs, ont la douleur…* de Rodrigue Norman, les personnages et la fable introduisent le public dans le temps du futur, le temps à venir. Soit il est clairement désigné par les termes *futur, avenir*, *demain* ; soit il est suggéré, sans ambiguïté du reste, par l'emploi du temps verbal y relatif, le futur simple de l'indicatif. Dans la pièce de Rodrigue Norman, des formes verbales comme *dormirai*, *dormira*, *me réveillerai*, en sont la preuve.

Au sujet de cette dimension du temps qui s'écoule, il n'est sans doute pas erroné d'affirmer que selon les usages humains, le futur, dans bien des cas, est le temps qui autorise les projets, l'espérance, les rêves les plus

légitimes et les plus fous. Or, il se fait que les textes dramatiques de Kossi Efoui et de Rodrigue Norman proposent du futur un sens qui dévie de la valeur qu'on attribue habituellement à cette dimension du temps qui s'écoule.

Avec ces dramaturges, le futur est tout d'abord le temps auquel on ne peut espérer accéder. La première raison qui rend le futur inaccessible, c'est que le présent des personnages et l'univers ou l'espace dans lequel ils évoluent interdisent toute prétention à rêver du futur, à croire en l'avenir : on ne peut donc atteindre le futur. En effet, dans *Le Carrefour*, au désir de la femme d'envisager le futur, de s'y projeter, Le Poète oppose des réponses qui interdisent toute perspective sur l'avenir : *« Le temps se consume à ce carrefour. »*[261] puis *« Le temps s'épuise. »*[262] On déduit de ces deux constats que, dans son mouvement naturel d'écoulement, le temps s'épuise, c'est-à-dire atteint ses limites dans et par le présent, il se consume, il perd sa dynamique évolutive. La conséquence immédiate et imparable est que le temps ne tournant plus, on en perd la notion si bien qu'on ne peut plus se projeter et sur l'axe de son axe son écoulement dont l'une des dimensions est le futur.

Un second élément qui explique comment Kossi Efoui et Rodrigue Norman rendent impossible l'accès au futur est que l'expérience existentielle de certains personnages, profondément désabusés, les empêche d'envisager le futur. Témoin, cet échange entre Juan et Tobbie : *«* Juan : *Tobbie, tu veux que je t'apprenne à parler au futur, n'est-ce pas ?* Tobbie : *Le futur n'a servi à rien. »*[263] Lue en tant que telle, la réponse de Tobbie à la proposition de Juan signifie que toutes les fois où il a essayé de se construire un futur, cela s'est

[261] Kossi Efoui, *Le carrefour,* p. 92.

[262] *Ibid.*

[263] Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, p. 54.

soldé par un échec si bien qu'il en est venu à la conviction intime que le futur n'a jamais abouti à quoi que ce soit, sinon à la nullité, au « rien ». D'ailleurs, le refus, voire l'incapacité du personnage de Tobbie d'envisager le futur, rejaillit manifestement sur son langage si bien que sa réplique (*« Le futur n'a servi à rien »*) pourrait aussi signifier en réalité : « *Le futur ne servira à rien. »* En clair, Tobbie vit au passé, il vit du passé si bien qu'il préfère le passé composé là où il aurait pu utiliser le futur simple.

En marge de l'attitude de Juan plutôt fermé à toute perspective sur le temps à venir, on relève la tentative du personnage de La Femme qui essaie de penser au futur, de la faire exister. Mais dans ce cas, on constate que cet effort est presque naturellement voué à l'échec dans la mesure où, voulant tendre vers l'avenir, le personnage de la pièce de Kossi Efoui fait du temps futur un héritier du passé qui l'accable à ce carrefour. La Femme se désole :

> « LA FEMME : […] Je veux voir plus loin que cet avenir. Le seul qu'on m'impose, à moi et aux enfants que je porte. Un avenir qui découle d'un passé de pertes, d'oublis, d'absences, de chutes, de rechutes, de déclins, d'éclipses. »
>
> (Kossi Efoui, *Le carrefour,* p. 92.)

De façon limpide nous semble-t-il, le personnage propose une clé pour pénétrer le sens et la valeur dont elle charge le futur. Il est synonyme d'un pseudo-avenir, d'un faux-avenir même puisqu'il ramène douloureusement, tragiquement au passé. Tobbie, un des protagonistes de la pièce de Rodrigue Norman, suggère comment cette dimension du temps qui s'écoule est soumise à une inexorable distorsion. Il demande en effet à son frère artiste musicien, revenu bredouille de son infructueuse émigration en Europe : *« Tu as recommencé à faire de la musique demain, pour notre mère. Est-ce que demain, tu as recommencé à faire de la musique ? »*[264]. A l'analyse de ces

[264] *Ibid*., p. 57.

propos, l'attention se porte entre autres sur l'opposition entre le verbe *as recommencé* conjugué à un temps du passé et l'adverbe de temps, *demain*, indicateur du futur. Cette dissonance entre les signes linguistiques, ce voisinage inacceptable entre le passé composé et une marque lexicale du futur, est le symbole d'un conflit ouvert entre le passé et l'avenir. Dans ce duel, il y a, dans les textes dramatiques de Efoui et de Norman, des indices qui suggèrent que le futur est en passe de perdre. D'abord parce que les personnages le maîtrisent mal à l'image du personnage de La Femme cité ci-dessus ; elle semble n'avoir aucune prise sur le futur qui, à peine envisagé, s'évanouit systématiquement. Ensuite, face au passé, le futur est ébranlé aussi dans la mesure où toute tentative de se projeter dans le temps à venir fait perdre du sens au temps et à la vie même, ainsi que le suggère le non-sens évident des propos de Tobbie demandant à son frère Juan : *« Est-ce que demain, tu as recommencé à faire de la musique ? »*

Tout bien considéré, on peut affirmer qu'avec *Le Carrefour*, *La Malaventure* et *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…* Kossi Efoui et Rodrigue Norman nous introduisent dans une dramaturgie du temps chronologique amputé du futur, du temps de l'avenir impossible, du pessimisme endurci au sujet de l'avenir.

Et parler de pessimisme endurci, ce n'est pas du tout exagéré puisque, même dans les cas où l'action projette le personnage dans le futur, elle se solde presque toujours par un échec. En témoigne la réplique suivante :

> ELLE : Dans cet entracte ininterrompu, des siècles se consument. Regarde. Un avenir passe, s'engloutit dans le silence. Un autre passe, s'en va. Voici. Il repasse, insiste, s'engloutit dans l'indifférence. Un autre encore… »
>
> (Kossi Efoui, *La malaventure*, p. 19.)

Fonctionnant en sujet grammatical de verbes d'action comme : *passer, s'en aller, repasser, s'engloutir*, l'avenir réalise des actions qui n'aboutissent malheureusement à rien si ce n'est au silence, à l'indifférence, à l'absence de résultat. Une telle valeur attribuée au temps à venir est actualisée et renforcée dans *Le Carrefour* avec La Femme qui, pour les enfants qui vont naître à ce carrefour, tente sans succès de trouver un avenir. Il se dessine que l'avenir est surtout le temps de l'échec, le temps de tourner en rond et donc de vivre un certain immobilisme ; au lieu d'avancer, quand on y pense, l'avenir ramène toujours au point de départ.

Au total, au lieu d'être le temps de perspectives excitantes et dynamisantes, le futur revêt, avec Kossi Efoui et Rodrigue Norman, les attributs, d'une part, d'un temps sans promesse qui se laisse investir par le passé douloureux, d'autre part, d'un temps du vide et du néant où tout le monde broie du noir.

5.3.3. Dans la nuit comme dans les fonds sans repères

« Nuit dans une forêt tropicale »[265], *« Yamatoké enterre le fœtus cette nuit »*[266], *« La nuit est avancée »*[267] : relatives au temps dramatique dans sa dimension moment de l'action, ces précisions didascaliques ou dialogiques montrent sans ambages que la nuit est le moment de prédilection pendant lequel se déroulent les actions dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, *Nuit de cristal* et *Trans'ahéliennes.*

Dans les œuvres respectives de Dansi F. Nouwligbèto et de Kangni Alem, la nuit est le temps de l'inhumation du cadavre exhumé de Zongo Giwa

[265] Dansi F. Nouwligbèto, *Op. cit.*, p. 11.

[266] Kangni Alem, *Nuit de cristal*, p. 48.

[267] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes*, p. 17.

et du fœtus enlevé à Aurelia. Rodrigue Norman, quant à lui, se sert de la nuit comme du moment d'un récit-veillée funèbre. Aussi, une première déduction s'impose-t-elle : la nuit est le temps de la mort. Elle se trouve en plus en relation insécable avec la déviance ou la dérive dans la mesure où, dans les trois œuvres considérées ici, les actions qui se déroulent la nuit débouchent sur la mort, provoquée directement et sauvagement ou subtilement, mais non moins efficacement.

Dans *Trans'ahéliennes,* au cours d'une sorte de veillée funèbre en mémoire de Coolio, l' « action » est la relation par Boutros des péripéties ayant conduit à la mort d'un jeune africain, immigré clandestin en terre européenne. Pendant ce récit-veillée funèbre, une indication temporelle, *« la nuit est avancée »*[268] est reprise quatre fois, en leitmotiv. Il peut être intéressant d'examiner les étapes précises de l'action où la phrase *« la nuit est avancée »* est prononcée et quelle en est la signification.

Au début de l'action, lorsque Fanzy ordonne à son entourage : *« Coolio est mort et tout le monde le sait. […] Il faut qu'on boucle nos comptes avec lui, la nuit est avancée »*[269], Sista, la mère du désormais défunt jeune immigré, riposte : *« Mais dans le récit, il n'est pas* (encore) *mort. »* En effet, dans la relation des faits, assurée par Boutros, la toute première fois où il est dit que *la nuit est avancée*, on se trouve à l'étape où, obligé de fumer du hachisch, Coolio en est tombé malade, grabataire et même agonisant. Quoique dans un état fort critique, le protagoniste de l'histoire n'était cependant pas encore mort, l'action de la relation des péripéties peut suivre son cours, interrompue à une autre étape par l'arrivée de Boncana qui raconte comment elle organisait ses escapades de prostituée dans le dos de Coolio, son ex-fiancé.

[268] *Ibid*., pp. 17, 18, 24, 34.

[269] *Ibid*., p. 17.

Pour relancer le cours du récit qui « s'égarait » dans les échanges autour des inconduites de Boncana, Boutros rappelle à l'assistance que *la nuit est avancée* et réussit, quelque peu difficilement certes, à ramener de nouveau les attentions autour de la relation des mésaventures ayant conduit au décès de son compagnon. Cela a permis, à l'étape suivante, d'apprendre que Coolio, grabataire et agonisant a, à un moment donné, arrêté de respirer. Dans une tirade de plus d'une page dont nous proposons un extrait ci-dessous, Boutros informe dans une certaine mesure sur ce qu'a été la suite immédiate de cet arrêt de la respiration :

> « BOUTROS : […] On cogitait là-dessus quand la fille s'est mise à s'effeuiller devant nous. Elle a débarrassé Coolio de tout ce qui le couvrait puis elle s'est retrouvée à Califourchon sur lui. Je… je me souviens, j'avais le hoquet. […] J'étais comme dans un cauchemar et n'arrivais pas à m'en échapper. […] J'ai vomi… Pardon… »
>
> (Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes*, p. 21-22.)

La scène du corps inanimé de Coolio, dénudé par Marjolaine et enfourché par elle-même tout aussi sans vêtement, est inimaginable pour Boutros que ses sens ne trompent pourtant pas : ce corps à corps sensuel engagé par une jeune fille nue avec le corps nu de son compagnon inerte est pour lui une scène si insoutenable et si cauchemardesque qu'il en a eu un haut-le-cœur. *« La nuit est avancée. Finissons… »*[270], lance Boutros, dégoûté, comme au jour même de l'épisode. Sur le même ton, Fanzy réitère une quatrième et dernière fois ce refrain : *« La nuit est avancée, faisons vite… »*[271] juste après la phase du récit qui relate la scène pendant laquelle Coolio s'ouvre la veine pour mourir exsangue, se jette du troisième étage d'un immeuble avant que Boutros, pour se sauver de son étreinte et fuir les policiers qui s'amenaient, assène un foudroyant coup de poing à son compagnon et l'achève définitivement.

[270] *Ibid*., p. 24.

[271] *Ibid*., p. 34.

Un récapitulatif permet d'observer que du début à la fin de l'action de *Trans'ahéliennes,* chaque fois qu'est prononcée la phrase *la nuit est avancée,* on se trouve face à une scène ou un épisode d'anomalie : Coolio affaiblie par la consommation plutôt prohibée du chanvre indien, Boncana se prostituant et prête à s'y maintenir sans préjudice des ressentiments de son fiancé Coolio, un corps à corps sensuel prétendument ritualiste entre Marjolaine nue et le corps inerte et dénudé de Coolio puis enfin un coup de poing meurtrier assené à Coolio exsangue et affaibli par une chute du troisième étage d'un immeuble. Au vrai, *la nuit qui avance,* c'est d'une part le temps du règne de l'obscurité qui s'étend ; dans ce cas, la nuit symbolise le deuil qui traverse d'un bout à l'autre l'histoire. D'autre part et surtout, à chaque fois que la phrase est prononcée, c'est symboliquement une sorte de descente un peu plus dans les profondeurs de la déliquescence morale : la délinquance à laquelle on s'abandonne, le sexe qu'on livre aux enchères sans pudeur, l'agonisant avec lequel on engage un commerce charnel et sensuel, puis, enfin l'ami qu'on assassine pour échapper à la police. La nuit est en somme le temps de la descente progressive et irréversible au fond de l'immoralité dans *Trans'ahéliennes.* D'un autre point de vue, nous le mentionnions dans les lignes antérieures, dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée* et *Nuit de cristal,* elle est le temps de l'inhumation.

Selon les prescriptions du marabout, la dépouille exhumée de Zongo Giwa, le journaliste-rebelle, doit être inhumée à nouveau de nuit, en tout cas avant minuit. C'est également de nuit que Yamatoké tient à enterrer le fœtus dérobé à Aurelia. Sans nous intéresser d'abord à l'identité de ceux qui vont être inhumés, c'est, au premier chef, le temps de la nuit choisi pour l'action qui peut légitimement éveiller quelques soupçons au sujet de la légitimité de ces inhumations. Ces soupçons sont justement confirmés par les informations que recèlent les identités des deux êtres humains à inhumer : on sait que Zongo Giwa est un martyr de la vérité dont Grand-chose veut faire disparaître définitivement les traces dans la République. Quant au fœtus d'Aurelia, il est chargé de l'espoir de tout un peuple puisqu'il est une

promesse de renouveau politique et social que Yamatoké entend étouffer dans l'œuf. Le temps de la nuit choisi pour leur inhumation devient doublement symbolique. La nuit, par le noir qu'il fait régner, correspond au caractère lugubre et sinistre des intentions des deux tyrans. Le temps de la nuit est également le symbole de l'obscurité totale, de l'horizon sans aucune éclaircie, de l'avenir sans promesse vers lequel seront désormais projetés les peuples si Grand-chose et Yamatoké réussissaient leur rituel d'inhumation nocturne.

En définitive, l'étude du temps de la nuit permet d'aboutir à deux conclusions. Tout d'abord, ce moment de l'action dramatique est une donnée temporelle à laquelle les dramaturges confèrent la fonction d'un motif esthétique, véritable leitmotiv qui module le rythme de la descente irrésistible des protagonistes avançant dans les tréfonds de la nuit de l'immoralité. Par ailleurs, la nuit est le symbole de la situation d'un peuple voué aux malheurs sans fin, un peuple à l'avenir hypothéqué et aux possibilités d'épanouissement définitivement compromis, un peuple pour qui, en somme, le futur est vidé de tout son sens.

Dans ce chapitre qui s'achève, l'effort d'analyse a porté sur les indices de l'espace et du temps dramatiques dont les dramaturges se sont servis, comme symboles, pour exprimer la déviance.

Dans sa dimension dramatique, le cadre spatial a été analysé surtout sous les catégories d'espaces actuels et virtuels. Quel qu'il soit, l'espace dramatique est le théâtre d'actes de déviance : corps démantelés, esprits mutilés, perte du sens de la morale, traitement sauvages de victimes soumises à une mort injuste… Il représente aussi le cadre qui prend au piège les personnages et qui se pose en obstacle aux rencontres humaines. Il figure enfin des régions de chaos d'abord physique mais surtout moral, des zones d'anomie, théâtres d'attaques et d'affrontements sauvages.

Etudié d'abord dans sa dimension chronologique, ensuite en tant que durée et enfin en tant que moment de l'action, le temps dramatique porte des

valeurs caractéristiques de l'anomalie. Il est marqué par la douleur, la souffrance et la répression imposées par un régime qui résiste au renouvellement alors que s'écoulent des dizaines et même des milliards d'années. Tant de souffrances pendant tant d'années instaure une certaine habitude du malheur qui fait que, même quand il est envisagé, l'avenir est investi et même envahi par le passé douloureux et devient un temps vidé de tout sens, un temps du néant. Quant à la nuit, elle est un moment de l'action dramatique utilisé en leitmotiv pour moduler le rythme de la descente irrésistible des protagonistes avançant dans les tréfonds de la nuit de l'immoralité. Elle est aussi le symbole de la situation d'un peuple voué aux malheurs sans fin. Au total donc, par diverses caractéristiques, l'espace-temps signifie la déviance ainsi que l'exprime surtout, comme nous le verrons, la dimension non-verbale du langage dramatique à travers les objets et gestes théâtraux.

CHAPITRE SIXIEME

LA MONSTRATION DE LA DEVIANCE PAR LES OBJETS ET GESTES

On admet sans doute qu'une bonne part de la charge sémantique d'un texte dramatique ou spectaculaire repose sur la composante non-verbale du langage dramatique. Entre autres, les objets et gestes théâtraux sont constitutifs de celui-ci.

Excluant l'organisation spatiale et les comédiens-personnages, l'objet théâtral *« désigne ce qui accompagne le jeu spatialisé des comédiens : les éléments du décor, les accessoires et les costumes, l'éclairage et la sonorisation, bref, […] tous les signes qui sont utilisés par et pour le jeu. »*[272] On en retient que, dans une œuvre dramatique, tout ce qui sert à habiller le comédien s'ajoute à ce qui est sensible dans l'espace scénique, pour constituer des objets théâtraux sur lesquels est nécessairement inscrite ne serait-ce qu'une partie du sens général de l'œuvre.

Dans cette dynamique, il arrive bien souvent que l'objet soit renforcé par le geste, intégrable, à notre avis, dans la catégorie générique de ce que Vigeant appelle « *les signes utilisés par et pour le jeu*. » Le geste est défini comme un *« mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome. »*[273] De cette définition on perçoit très nettement le rapport du geste à la signification de l'œuvre dramatique dans la mesure où Pavis laisse entendre qu'il n'y a pas de mouvement corporel gratuit au théâtre. Nous ajoutons qu'il sert au moins à manipuler un accessoire auquel il

[272] Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Editeurs, 1989, p. 77.

[273] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 233.

s'ajoute alors pour former une unité syntaxique utile dans l'élaboration du sens du texte.

Réuni ou non à l'objet, le geste forme avec lui un ensemble important d'éléments non-verbaux auxquels l'analyse voudrait s'intéresser dans ce chapitre dont l'objectif est de démontrer comment les objets et gestes théâtraux participent de l'expression de la déviance chez les dramaturges béninois et togolais des années 1990 à 2010.

Pour y arriver, nous avons choisi d'appliquer aux données du langage théâtral non-verbal, la notion d'isotopie sémantique empruntée à Louise Vigeant.

> Pour percevoir, *selon elle,* l'homogénéité du texte spectaculaire, il faut mettre les objets en rapport les uns avec les autres et trouver leurs points de jonction. Les dénominateurs qu'ils ont en commun autorisent la formation d'ISOTOPIES (regroupements de signes selon des catégories de sens) qui guideront la lecture du spectacle.[274]

En nous appuyant sur ce principe, nous avons, à l'observation, constaté qu'il se dégage des objets et gestes théâtraux repérés, trois réseaux isotopiques majeurs : les objets scéniques et gestes expressifs de l'agression, les éléments non-verbaux à rebours du bons sens et des bons, usages et le décor des feintes et échappatoires.

6.1. Objets scéniques et gestes expressifs de l'agression

Dans ce qu'on peut appeler l'isotopie de la déviance, l'agression prend forcément une place importante. L'étude voudrait, à ce point, en explorer quelques manifestations et implications inscrites dans certains gestes et objets théâtraux.

[274] Louise Vigeant, *Ibid*., p. 93.

6.1.1.Décors sonores, gestes et accessoires martiaux

Dans *Cadavre mon bel amant,* à une certaine étape de l'action, le décor sonore *« venant de la radiocassette* (qui) *grésille une musique martiale »*[275] est renforcé par des *« bruits de rafales ».*[276] Dans *Les confessions du PR,* tirant en l'air, Le président réplique à son interlocuteur qui croit que son arme est chargée à blanc : *« Une arme chargée à blanc ? Vous entendez ce bruit ? Dites-moi si c'est un bruit à blanc ! »*[277] En outre, lorsqu'en prison, L'aumônier menace de tuer Amel, qui est en train de le rudoyer physiquement, *« le gardien se précipite dans la cellule et s'interpose entre eux. Le coup de feu part. »*[278] Et, quand L'Autre tente de se faire passer pour un soldat du camp du personnage de L'enfant-soldat, *« Le boucher-mille visage lui tire une bonne rafale dessus. On entend un grand cri de douleur. »*[279] Ce petit recueil d'indications didascaliques et de répliques offre un échantillon significatif des objets théâtraux dont se servent les dramaturges béninois et togolais des années 1990 à 2010 pour créer un décor grâce auquel l'esprit du public est d'office plongé dans une atmosphère martiale, un climat de guerre, entendue au sens d'affrontement armé entre des individus. On peut alors postuler que, pour une certaine part, la dramaturgie de la déviance exploite le langage non-verbal des objets martiaux. A leur examen quelque peu attentif, on établit que ces éléments sont de trois catégories : les objets manipulés par les personnages, les postures et attitudes de ceux-ci et les éléments sonores.

[275] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 46.

[276] *Ibid*.

[277] Daté A. Barnabé-Akayi, *Les confessions du PR,* p. 33.

[278] Kangni Alem, *Chemins de croix,* p. 30.

[279] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 39.

En ce qui concerne les objets manipulés, c'est-à-dire les accessoires, un effort de recension permet d'établir, sans prétention d'exhaustivité, la liste suivante : « un couteau, une arme, un pistolet, la lanière, la fiole, la dope, un balai à manche, un couteau enduit de poison, des menottes, un bidon d'essence, un poison féroce, de l'eau empoisonnée, un révolver, une bombe à gaz. »

L'observation de cette liste permet de poser, en premier constat, que certains objets fonctionnent comme ce que nous choisissons ici d'appeler des armes « douces ». Sont désignés comme tels tous les poisons : fiole, dope, poison féroce, eau empoisonnée. Ces substances sont dites armes « douces » parce que leur usage exclut la brutalité et la violence. Mais comparativement aux armes à feu dont le coup peut parfois rater la cible si, par exemple, le tireur est maladroit, l'efficacité des armes douces est le plus souvent sans faille. Dans les œuvres étudiées, les personnages qui manipulent ces armes atteignent une impressionnante « perfection » dans l'attentat à l'intégrité physique et/ou mentale de leur cible. Cas édifiant entre autres à ce sujet, dans *Pourrissement*, Le docteur se sert d'un poison pour tuer sans coup férir Le boucher, son redoutable adversaire pourtant armé. A l'efficacité infaillible des armes « douces » s'ajoute le fait qu'elles permettent à leur manipulateur d'agir en cachette sans qu'aucun soupçon ne pèse sur eux. Elles servent en somme à nuire à perfection en cachette.

A côté des armes douces prennent place, parmi les accessoires, certains objets qui sont détournés de leur usage habituel pour être « déviés », transformés en armes. Il s'agit notamment du bidon d'essence et du balai à manche. Au grand étonnement de Modo, L'abbé indique ce qu'il veut faire de l'essence : *« De l'essence. Rien que de l'essence. Parce que je veux m'offrir*

ici un beau tchatchanga[280] *avec quatre cadavres frais. »*[281] On comprend que Le prêtre compte utiliser l'essence pour arroser et « braiser »[282] des cadavres humains dont il dit vouloir faire des brochettes. En tant qu'objet manipulé dans l'action, le bidon d'essence prend donc place dans un plan funeste qui confine à l'anthropophagie. Aux mains de Maître Fréjus, le balai à manche, quant à lui, devient une arme blanche avec laquelle il « roue de coups » son valet. On convient en somme que, déviés de leurs usages premiers respectifs, le bidon d'essence et le balai à manche sont devenus des moyens d'exercice de la violence.

A ces instruments de la violence s'ajoutent les armes blanches que sont, dans les mains de certains personnages, une lanière, un couteau enduit de poison, des menottes, une bombe à gaz. Comme les objets transformés en instruments de violence, ces objets théâtraux sont suggestifs d'un climat d'attaques violentes contre des personnes d'autant plus que leur manipulation aboutit généralement à des conséquences pénibles à l'image de la bombe à gaz dont l'usage par Clodo fait s'écrouler et perdre connaissance L'inspecteur et Oulima.

Une dernière catégorie se dégage de la liste des accessoires proposée ci-dessus : des armes à feu désignés par les vocables arme, pistolet, révolver. Ces objets sont des signes non-verbaux exploités dans l'expression de la déviance dans la mesure où leur manipulation remplit le regard et l'esprit de la violence qui marque constamment les rapports entre les individus. Certains, comme Le président, dans *Les confessions du PR* et Le boucher

[280] Viande barbecue servie à petits prix par des hommes, du soir jusque tard dans la nuit, le long des grandes artères, sur les places publiques et à presque tous les points animés des quartiers populaires.

[281] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* p. 77.

[282] Au Bénin, il arrive qu'au lieu de le confier aux autorités policières ou judiciaires compétentes, la population décide de faire payer immédiatement à un délinquant son forfait en le brulant vif, par vindicte populaire.

dans *Pourrissement,* se servent de leurs armes à feu pour exercer une violence surtout psychologique en tirant parfois en l'air devant leurs adversaires. Cette manipulation des armes devient alors en soi un autre signe théâtral, d'autant plus qu'elle participe du décor sonore dont l'étude voudrait à présent s'intéresser à la dimension martiale.

La coloration sonore de l'univers martial dans lequel se déroule tout ou une partie de l'action de certaines des pièces du corpus est portée par des indices à partir desquels le relevé suivant est fait : « des rafales de mitraillette, des coups de pistolet, lointains coups de feu, coups de feu, nouveaux coups de feu, bruits de rafales, au loin des sirènes de l'armée, les sirènes de l'armée se rapprochent davantage, crissements de pneus, bruitage de scènes de répression, on entend trois coups de feu. »

Les indications didascaliques comme « coups de feu », « coup de pistolet », « rafale de mitraillette », « bruits de rafale », « sirène de l'armée » créent une ambiance sonore suggestive du langage des armes qui dominent, avec les manifestations qu'on imagine d'actes violents et d'atteintes à l'intégrité physique d'êtres humains. L'intensité de cette violence est bien variable. En effet, « trois coups de feu » ne valent pas « une rafale de mitraillette ». Ces précisions choisies à titre indicatif révèlent que, de mesurée et donc contrôlée, la violence peut devenir incontrôlée et abondante, voire inouïe d'autant qu'on se demande si, pour achever un petit garçon, on a besoin, comme le fait Le boucher-mille visages, de tirer une rafale, c'est-à-dire un ensemble de coups tirés en avalanche. Le décor sonore constitue en définitive un syntagme assez important dans l'écriture non-verbale du climat martial, syntagme auquel s'ajoute et que renforce celui des gestes.

Le tableau ci-dessous permet d'envisager les gestes martiaux dans leur variété :

Tableau n°3 : Répertoire des gestes martiaux

Auteurs	**Œuvres**	**Gestes martiaux**
Florent Couao-Zotti	*Certifié sincère*	Le tueur la force en posant la lame du couteau sur sa gorge. (p. 33) – Elle retourne l'arme contre Lola. (p. 43) – (Lola) se raidit brusquement avec le couteau. (p. 53) -
	La diseuse de mal espérance	Clodo sort une bombe à gaz et la presse dans le visage de L'inspecteur. (p. 54) – Il la pulvérise à son tour avec la bombe. Elle s'écroule (p. 55) – Modo sort un couteau. (p. 64) – Elle le frappe avec le balai. Le prêtre accuse le coup mais réussit à empoigner la manche. Fréjus lui arrache le balai et l'assomme avec. (p. 74) – L'abbé le roue de coups avec le manche à balai. (p. 76) – Il reprend le bidon, arrose Oulima d'essence et se saisit du manche à balai. (p. 78)
Ousmane Alédji	*Pourrissement*	Tête 1 : Nous avons été attachés contre des poteaux électriques. – Elle déchire la chemise du docteur. – Le docteur le (le poison) renverse aussitôt dans la bouteille de Wisky au ¾ vide.
Dansi F. Nouwligbèto	*Zongo Giwa de la forêt déviergée*	Grand-chose tire de sa poche une arme qu'il braque sur son vis-à-vis. (p. 33) - Grand-chose l'arme toujours braquée sur son vis-à-vis. (p. 35)
Rodrigue Norman	*Trans'ahéliennes*	Ken arrache un pan de la robe de sa mère et bâillonne sommairement Boncana. (p. 20) – Ken bondit sur Fanzy, le prend par le cou et le serre fort. (p. 37)
Kangni Alem	*Chemins de croix*	Amel assomme L'aumônier à l'aide du révolver. (p. 30) – Le gardien tire un coup de feu en l'air. (p. 53)
	Nuit de cristal	Niroma mime un coup de pied dans les testicules de Tyson. (p. 31) – Il reçoit un coup de pied dans la figure (p. 32)
Gustave Akakpo	*La mère trop tôt*	Le boucher-mille-visage lui tire une bonne rafale dessus. On entend un grand cri de douleur.
	Catharsis	Ilèfou pointe le révolver sur sa tempe (p. 16) – Ilèfou se retourne brusquement et le coup part. (p. 16) – Ilèki pointe l'arme sur Ellè. (p. 63)

Source : Réalisé par nous-même

Au regard du tableau, on peut sans doute convenir que, pour une proportion non négligeable, les gestes recensés s'appliquent à des accessoires et fonctionnent bien, comme le recommande la logique de l'expression théâtrale, en tant qu'élément du continuum du langage théâtral et plus particulièrement de sa dimension non-verbale. L'atmosphère de conflit agressif que crée la présence des différentes catégories d'armes est renforcée et rendue plus visible encore grâce aux gestes par lesquels ces objets sont manipulés. Le rapport des mouvements corporels aux accessoires permet de constituer deux catégories de gestes martiaux. Les gestes de menace et ceux d'agression effective, d'exercice de la violence. Par exemple, dans *Catharsis,* le geste d'Ilèfou qui pointe sur sa propre tempe un révolver a une portée psychologique puisqu'il vise à faire chanter sa mère qui ne voudra pas se rendre responsable du suicide du fils sous ses propres yeux. Aussi, alors qu'elle refusait d'exécuter la danse rituelle, cette menace psychologique mise en œuvre par un geste martial décide la mère à céder. Le geste martial peut donc servir à menacer, à faire prendre conscience de l'existence d'un danger et fonctionne alors comme un instrument de violence psychologique exercée sur l'interlocuteur. A l'opposé, le coup de pied dans la figure qui renverse Tyson dans *Nuit de cristal* ou le couteau empoisonné que L'abbé brandit et dont le premier coup atteint mortellement Oulima dans *La diseuse de mal espérance* sont, quant à eux, des gestes d'agression physique, d'exercice sensible de la violence sous ses traits les plus brutaux, les plus insupportables et les plus cruels.

L'expression non-verbale du contenu martial de la déviance est, à l'évidence, prise en charge par trois catégories d'éléments non-verbaux du langage théâtral : la sonorisation, les gestes et les accessoires. L'étude approfondie d'un élément par catégorie permettra, nous l'espérons, de mieux

cerner comment, même s'ils sont d'auteurs et de catégories différents, les objets et gestes théâtraux s'articulent bien pour signifier un climat martial.

Dans cette perspective, entre bien d'autres, nous choisissons de nous intéresser à l'un des accessoires présents dans *Catharsis* : un pistolet. La panique qui frappe Le photographe/cameraman/réalisateur devant l'arme tenue par Ilèfou délenche comme une sorte de logorrhée :

> LE PHOTOGRAPHE/CAMERAMAN/REALISATEUR
>
> *(avec précipitation)* : Fais attention, ça n'a aucune conversation, ces bêtes-là ! Ça démarre tout seul à parler sans rien qu'on leur demande, et ça parle, une vraie diarrhée, ça parle, ça parle, on se demande où ça cache tant de mots que ça prend plaisir à lâcher en rafale, sans laisser le temps aux autres d'en placer une en dehors de quelques soupirs, cris, ou râles, mais ça n'écoute même pas les cris des autres, ça ne s'écoute que parler, on ne sait plus l'arrêter.
>
> (Gustave Akakpo, *Catharsis,* 1 : La puanteur, p. 11.)

L'objet – « ces bêtes-là » – dont parle le personnage est un pistolet. On s'en sert généralement pour blesser gravement au point de faire pousser des « cris » ou des « râles » et même tuer, c'est-à-dire faire rendre le dernier « soupir ». Le pistolet est donc, au sens dénotatif, un moyen d'atteinte à l'intégrité physique, un instrument d'attentat à la vie. Dans *Catharsis,* nous l'indiquions rapidement dans les lignes antérieures, le pistolet fonctionne comme un moyen de pression pour obliger Ellè à exécuter la danse rituelle libératrice. Or, on le sait, toute pression exercée sur un individu pour le faire agir contre son gré est déjà une entorse, une déviance aux principes de liberté d'action de la personne humaine. Et quand, par un mouvement incontrôlé, un coup part et atteint Le gardien de l'oracle rendu de ce fait invalide pour diriger le rituel, le même pistolet se transforme alors en source de menace sur la tenue régulière du rituel purificateur. Certes, celui-ci finit par se dérouler mais par déviance vis-à-vis des règles puisqu'un non-initié a dû se substituer au gardien de l'oracle pour faire office de maître de cérémonie au risque d'en

perdre *in fine* la tête et la vie, prix à payer quand le rituel se déroule par écart vis-à-vis des normes établies.

Le pistolet analysé dans *Catharsis* est un accessoire, c'est-à-dire un objet destiné à être manipulé par des personnages. Au théâtre, on ne peut donc étudier les accessoires sans s'intéresser aux gestes par lesquels on s'en sert. Il y en a, par exemple, dans *La diseuse de mal espérance* qui s'appliquent à une autre arme, un couteau empoisonné, et que nous nous proposons d'examiner maintenant.

Des indications scéniques informent qu' *« Oulima aperçoit Le prêtre qui brandit son arme, prêt à la frapper. […] Le premier coup atteint la jeune femme »*.[283] Un enchaînement de deux gestes manipulateurs de l'objet couteau nous intéresse ici : *brandir le couteau* et *frapper*. En général quand un couteau est brandi par un utilisateur devant un autre individu, cela signifie qu'on se trouve face à un rapport conflictuel qui est au bord de dégénérer en affrontement, en bras de fer féroce et sans doute sanglant. Dans la pièce de Florent Couao-Zotti, le couteau levé qui frappe par la suite est l'expression d'une animosité de L'abbé pour Oulima violemment blessée. On est donc placé devant un geste de menace et, surtout, d'exercice de la violence sanglante dirigée contre son ennemi. Ce geste porte atteinte à la cohésion et provoque un déséquilibre que la fonction syntaxique du geste permet de comprendre. En effet, lorsqu'Oulima subit le geste, elle *« chancelle et s'effondre »*[284]. L'effondrement d'Oulima symbolise en même temps l'écroulement de l'espoir de toutes les petites gens, toute cette foule qu'elle draine après elle et qui croit en sa chiromancie. En conséquence, on retient

[283] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance*, p. 80.

[284] *Ibid*.

que les gestes de L'abbé qui brandit et qui frappe ont été fatals pour une héroïne qui porte l'espérance des gens modestes.

Dans la catégorie du décor sonore, nous voudrions nous servir d'un élément tiré de *Zongo Giwa de la forêt déviergée.* Alors que Zongo Giwa donnait, à partir des colonnes du journal *L'Indépendant,* la version radiophonique d'une sulfureuse affaire de mafia au sommet de l'Etat, une didascalie précise : *« Au loin, des sirènes de l'armée. Zongo Giwa saute des pages. […] Les sirènes se rapprochent davantage. Zongo Giwa saute encore des pages. »*[285] A l'audition des sirènes, on pense à une intervention de l'armée soit en mission de pacification ce qui suppose qu'il préexiste une situation de guerre ou de menace à la paix – signe d'une anomalie – soit en mission de répression. Dans un cas comme dans l'autre, on retient que les sirènes de l'armée créent une coloration sonore plutôt martiale, indice de déviance par rapport à la paix souhaitée en général au sein des communautés humaines. Selon le contenu de la pièce, et du point de vue de la valeur rhétorique de cet élément du décor sonore, les sirènes sont une métonymie des forces armées en mission de répression d'un journaliste et, à travers lui, d'étouffement d'une presse libre et professionnelle. Ce décor sonore renseigne, en dernier ressort, sur la présence d'un régime militaire liberticide. On sait en outre que, dans l'action, l'intervention de la sirène – métonymie de l'armée – qui s'est progressivement rapprochée s'est soldée par la mort de Zongo Giwa, la seule voix qui ose encore dénoncer les abus du régime. La sirène des armées est, en somme, dans cette pièce, un indice sonore annonciateur de la mort d'un héros, d'un héros de la vérité.

Finalement, le pistolet d'Ilèfou, les gestes de Fréjus qui brandit et frappe, ainsi que la sirène des armées, sont trois signes non-verbaux d'auteurs

[285] Dansi, F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* p. 55.

et de catégories différents. Leurs analyses respectives aboutissent cependant à des conclusions similaires. Ils signifient et symbolisent la destruction de l'intérêt ou de l'espoir du plus grand nombre par une atteinte invalidante ou mortelle infligée à un héros ou à un protagoniste sur qui une certaine violence est exercée. Les conséquences de la violence infligée sont perceptibles à travers certains bruits de scène et certaines postures.

6.1.2. Postures et bruits de la violence consommée

La diseuse de mal espérance, Cadavre mon bel amant, Quand Dieu a faim…, Zongo Giwa de la forêt déviergée, Le Carrefour, Chemins de croix, Nuit de cristal, La mère trop tôt et *Catharsis,* sont les œuvres du corpus à travers lesquelles les résultats ou conséquences des actes de violence sont non seulement indiqués dans le dialogue mais suggérés par des gestes et bruits de scène que nous voudrions examiner.

L'effort d'analyse va d'abord s'intéresser aux gestes qui sont des signes manifestes de la violence subie, des gestes qu'on peut tenir comme expressifs des résultats ou effets de la violence et qui sont assez variés. La liste suivante est proposée pour permettre de se faire une idée d'ensemble de ce à quoi se résument ces gestes : *« Clodo sort une bombe à gaz et la presse dans le visage de L'inspecteur qui tombe aussitôt. »*[286], *« Nouvè,* dit Le professeur, *je t'attendrai… Couché, je suis déjà… Couché. Déjà je me suis couché. »*[287], *« Zongo Giwa se tord brusquement de douleur. […] Il s'effondre en bordure de scène. »*[288], « *Il* (Le Poète) *s'écroule. Son cri attire La femme et Le Flic. »*[289], *« Coup de matraque du Flic. Il* (Le Poète) *s'écroule pendant que le*

[286] *Ibid*., p. 54.

[287] Daté A Barnabé-Atavito, *Quand Dieu a faim…*,p. 88.

[288] Dansi F. Nouwligbèto, *Op. cit*., p. 56.

[289] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 79.

Flic continue de le massacrer »[290], *« Le coup de feu part. Amouro se couche à terre. Le gardien tombe foudroyé. »*[291], *« Amouro pousse un grand cri porté par l'écho et s'effondre. »*[292], *« Il* (Tyson) *reçoit un coup de pied dans la figure et se retrouve à terre »*[293], *« Tyson sort et revient avec une brouette, soulève Caligula, le dépose dans la brouette qu'il pousse vers la sortie. »*[294], *« Ilèfou se retourne brusquement et le coup part tout seul. Le gardien de l'Oracle tombe, blessé à l'épaule gauche. Ilèfou, paniqué, jette le revolver et accourt auprès du gardien. Ellè, complètement sous le choc, reste immobile. Le photographe/cameraman/réalisateur, apeuré, ne bouge pas non plus. »*.[295]

Parmi les gestes dont nous avons proposé, ci-dessus, une liste, sans prétention d'exhaustivité, il y en a deux qui renvoient à l'immobilité : *« Ellè reste immobile »*, *« Le photographe/réalisateur/caméraman ne bouge pas non plus »*. Effets induits par des actes de violence, ces postures ou gestes signifient une absence de mouvement qui autorise à affirmer que la violence physique exercée sur des individus peut les sonner, les placer dans un état second au point de les paralyser. Un autre geste de la part d'Ilèfou traduit aussi une conséquence d'ordre psychologique qu'une scène de violence subie peut générer. Après le coup de feu, Ilèfou est jeté dans un trouble, dans une panique. Il en éprouve un sentiment d'insécurité et de désarroi au point qu'il cherche un secours, un abri humain, quête perceptible à travers le geste d'accourir auprès du gardien. Dans le recueil de gestes ci-dessus, une troisième catégorie de gestes l'emporte numériquement. Elle porte une idée

[290] *Ibid*., p. 90.

[291] Kangni Alem, *Chemins de croix*, p. 30.

[292] *Ibid*., p. 63.

[293] *Ibid*., *Nuit de cristal*, p. 32.

[294] *Ibid*., p. 57.

[295] Gustave Akakpo, *Catharsis*, p. 16.

de chute qui se profile au bout des postures dans lesquelles se retrouvent les personnages victimes de violence physique : tombé – couché – s'effondrer – s'écrouler – se retrouver à terre – être terrassé. On peut attribuer trois valeurs symboliques à ces gestes de la chute. Collaborateur d'un plan malveillant et vicieux sur Oulima, L'inspecteur qui tombe symbolise les individus qui ont perdu leur port d'homme debout, dignes et fiers de leur humanité pour se retrouver par terre, mêlés à des bassesses. La chute traduit aussi l'état faible et fragilisée de L'homme à l'image du gardien de l'Oracle dont la chute symbolise son état vulnérable et invalidant. Se retrouver par terre suggère enfin la posture de quelqu'un qui est tiré vers les « valeurs » d'en bas, quelqu'un qu'on empêche d'atteindre une certaine élévation comme Amouro et Zongo Giwa qui, se battant pour promouvoir les valeurs nobles de vérité et de liberté, sont atteints de coups qui les empêchent de s'élever et les font tomber. Les gestes ne sont cependant pas les seuls paramètres du langage non-verbal exprimant l'impact ou l'incidence de la violence dirigée contre certains personnages ou groupes de personnages. Le décor sonore y participe aussi.

On peut s'en apercevoir en examinant ces indications de l'atmosphère acoustique prévue pour la réalisation sur scène de certaines actions. Dans *La diseuse de mal espérance,* la chute libre de L'abbé est accompagné d'un *« hurlement continu et en decrescendo puis le bruit d'un corps qui tombe lourdement. Echos de rumeurs de foule. »*[296] Le personnage de La fille *« hurle »*[297] quand elle pressent en L'homme l'image des assassins de son père. On se rappelle que quand, respectivement dans *Le Carrefour* et *Chemins de croix,* les personnages du Poète et d'Amouro tombent, le *« cri* (du Poète)

[296] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* p. 81.

[297] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 24.

attire la Femme et le Flic »[298] et *« Amouro pousse un grand cri porté par l'écho »*[299]. Enfin la rafale qui déchiquète le personnage de L'Autre dans *La mère trop tôt* lui fait pousser *« un grand cri de douleur »*[300]. Désignés comme simples de cris ou marqués par l'intention d'en signifier l'intensité à travers des précisions comme « grand cri porté par l'écho » ou « grand cri de douleur », ces indices du décor sonore sont suggestifs d'une humanité blessée et au plus mal. Ces bruits de scène qui résultent d'atrocités subies signifient en outre le caractère sauvage de la violence à laquelle L'homme est soumis. Cet ensauvagement transparaît de l'emploi du nom « hurlement » et du verbe « hurler ». Ce vocabulaire montre que, dans une certaine mesure, l'humanité côtoie la bêtise et la bestialité, étant entendu que le sens premier du nom hurlement le définit en tant qu'un cri attribué à des bêtes sauvages comme le loup, le chien, l'ours, etc.

L'analyse d'ensemble que nous venons de proposer des gestes et du décor sonore de la violence consommée montre que des indices de ces deux paramètres du langage non-verbal expriment comment l'humanité est blessée dans sa chair et est en passe de perdre sa dignité, côtoyant la bêtise. Pour approfondir une telle lecture des gestes et des postures recensés, il devient utile de soumettre à une étude plus approfondie, un geste et un indice sonore, choisis parmi d'autres.

Après avoir bu l'eau empoisonnée avec laquelle Nouvè voulait en finir avec sa fille, Le professeur, sentant qu'il mourrait sans doute, déclare : *« Nouvè, je t'attendrai… Couché, je suis déjà… Couché. Déjà je me suis*

[298] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 79.

[299] Kangni Alem, *Chemins de croix,* p. 63.

[300] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 39.

couché. »[301] Au neutre, la posture couchée est un signe de fatigue, de maladie, d'invalidité ou d'incapacité à pouvoir se tenir. Ce geste est donc un indicateur de déficit physique, d'anomalie ou de dysfonctionnement de l'organisme ce qui crée déjà un lien avec la perturbation de l'ordre biologique établi en L'homme par la nature. Dans la pièce de Daté Barnabé-Akayi, sous l'effet du poison versé dans l'eau bue, le corps ne tient plus, la vie le déserte progressivement et Le professeur sent venir sa fin. Le qualificatif « Couché » fonctionne comme un geste théâtral qui révèle alors à Nouvè, auteur de l'empoisonnement, comment par son acte, L'homme perd de son vif et se retrouve dans une posture de l'abattement, de l'aplatissement, de l'anéantissement de l'humain. On le voit en somme, le sens et la portée de ce geste du professeur, consécutif à un acte de déviance – empoisonner un être humain – confirme l'ensauvagement de l'humain. L'élément sonore choisi entre lui-aussi dans la même perspective.

Nous voudrions reconsidérer l'élément sonore déjà cité d'une des pièces de Florent Couao-Zotti : *« hurlement continu et en decrescendo puis le bruit d'un corps qui tombe lourdement. Echos de rumeurs de foule. »* (*La diseuse de mal espérance,* p. 81). Avec cette indication scénique relative au décor sonore, nous sommes en présence de ce que nous voudrions appeler un « syntagme acoustique » dont le « bruit scénique-noyau » est le hurlement. Généralement, un hurlement, surtout de la part d'un homme, est l'expression orale d'une blessure physique ou d'un danger imparable vers lequel on se sent aller. Chez Couao-Zotti, dans *La diseuse de mal espérance,* ce hurlement est produit par L'abbé Fréjus, personnage à la fois auteur et victime d'actes de sauvagerie et transmué en fauve hurlant à la mort. La figure acoustique du decrescendo renvoie à une autre figure, géométrique celle-ci, la verticale

[301] Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, p. 88.

haut/bas : des hauteurs ou du sommet de la cathédrale, L'abbé est projeté vers le sol, l'esplanade, le bas. Le hurlement qui décroit s'ajoute à la chute de L'abbé pour traduire symboliquement l'écroulement, la décadence de L'homme . Les « échos de rumeurs de foule » sont comme l'expression de l'émoi des gens normaux devant la débâcle dans laquelle tombent et conduisent l'humanité certains hommes.

En dernière analyse, à travers les images du geste du professeur couché et du « syntagme acoustique » de la chute mortelle de L'abbé, on voit que les dramaturges béninois et togolais des années 1990 et suivantes inscrivent, dans des éléments du langage non-verbal, le motif du déclin de l'humain chez L'homme ou du moins la chute de beaucoup d'hommes qui peuvent, pour certains porter des valeurs nobles et, pour d'autres, être mus par des mobiles ignobles. L'humanité est en crise et il ne saurait en être autrement des mœurs des hommes.

6.1.3. Objets scéniques attentatoires aux bonnes mœurs

Les objets théâtraux sur lesquels l'analyse se concentre à la présente étape sont classés en trois catégories : les éléments scéniques articulés aux accessoires, les costumes et les gestes.

Trois gestes d'un échantillon, constitué à titre indicatif, sont respectivement tirés de *Trans'ahéliennes,* pour les deux premiers, et de *Pourrissement* pour le troisième. Pendant le récit-veillée funèbre, Boncana *« chatouille Ken qui rit. Les autres les regardent. Long silence, sauf les rires de Ken. »*[302]. Un peu plus tard, lors du même récit-veillée, alors que l'atmosphère générale est à la tristesse et au deuil, *« Boncana prend Ken par*

[302] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes,* p. 39.

la main et les deux sortent. »[303] Dans *Pourrissement*, La 1ère dame *« baisse* (tendancieusement) *son corsage »*[304] devant Le docteur.

Il faut sans doute se le rappeler, le geste de La 1ère dame intervient, non pas dans l'intimité de sa chambre, à huis clos avec son mari, mais plutôt dans la salle d'audience, devant Le docteur. On en infère que le corsage baissé est, de la part du personnage, un geste de manque de pudeur, d'autant plus que La 1ère dame offre sans retenue sa poitrine au regard d'un homme dont elle n'est ni l'épouse ni la compagne ; ce même geste est aussi un moyen d'incitation d'un homme, jusqu'alors fidèle, à s'engager dans une relation sexuelle extra-conjugale. Les gestes de chatouillement et de sortie main dans la main montrent que Boncana, au lieu de faire le deuil de son ex-fiancée à l'occasion du récit-veillée funèbre, s'engage plutôt dans une démarche de séduction de Ken, le jeune frère de son ex-fiancé. Placé en contexte, on peut s'accorder qu'il s'agit là d'un geste d'insensibilité, d'inconvenance, voire de manque d'humanisme. En effet, au lieu de communier à la peine et à la tristesse naturellement inspirées par le récit des circonstances douloureuses du décès de Coolio, la fiancée et le frère du disparu s'engagent effrontément dans un scénario de séduction et semblent sceller une alliance en cette occasion, par leurs mains unies pendant qu'ils sortent. Par *Trans'ahéliennes* et *Pourrissement*, on peut avancer qu'il y a, dans les pièces, des gestes de manque de pudeur, d'entraînement à l'infidélité et de déficit d'humanisme.

Quant aux éléments scéniques et aux accessoires, trois parmi eux serviront de point d'appui à notre effort d'analyse visant à démontrer que certains objets théâtraux sont attentatoires aux bonnes mœurs. On lit en effet dans la pièce de Rodrigue Norman l'indication scénique suivante : *« Le*

[303] *Ibid.*

[304] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 26.

courant passe depuis un moment entre Ken et Boncana, en retrait, dans une pénombre. ».[305] Aurélia, l'un des protagonistes de *Nuit de cristal,* après s'être précipitamment apprêtée, *« court tirer le loquet de la porte et revient s'asseoir sur le lit. »*[306] pour recevoir un client tardif et impatient. Dans *Catharsis* de Gustave Akakpo, Ellè, se méprend sur l'identité de son fils, Ilènoir, qu'elle prend pour un de ses clients ; elle l'admoneste quelque peu d'être venu à un moment où elle avait déjà fermé, pour la journée, la « baraque » de ses entrejambes puis *« lui tend son dentier ».*[307] L'analyse du sens contextuel de ces éléments et accessoires scéniques peut permettre, si nous y parvenons avec succès, de mettre au jour la mesure dans laquelle ils signifient les mœurs licencieuses.

Nous l'indiquions dans les lignes antérieures, au moment même et au lieu où se déroule le récit-veillée funèbre en mémoire de Coolio, Boncana, son ex-fiancée s'amourache de Ken, le jeune frère du disparu. En effet, une indication scénique précise qu'à partir d'un moment, l'adversité manifestée par Ken face aux élans séducteurs de Boncana se transforme en douce tendresse comme le suggère la précision didascalique déjà citée : *« Le courant passe depuis un moment entre Ken et Boncana, en retrait, dans une pénombre. »* Dans la mesure où l'éclairage est un élément scénique, on peut ici interroger le sens qui est conféré à la pénombre. On le sait, elle renvoie à un clair-sombre, à un état de manque de transparence et au-delà à une zone des « affaires » louches ou, en tout cas, non-réglementaires. Dans le contexte de la pièce de Rodrigue Norman, la pénombre dans laquelle se réfugient Boncana et Ken est une zone de faible luminosité qui, en complice, couvre de

[305] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes,* p. 37.

[306] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* p. 45.

[307] Gustave Akakpo, *Catharsis,* p. 27.

ses ombres, l'attitude qu'on ne peut oser afficher avec fierté au grand jour, une attitude irrecevable dans le contexte d'une veillée funèbre et surtout au regard des liens entre les deux amoureux et le disparu. Il semble d'ailleurs que, conscients de cette irrecevabilité de leur posture, ils choisissent de se soustraire au regard et au jugement des autres en se retirant dans la pénombre qui, en tant qu'élément scénique, fonctionne en définitive comme un objet théâtral symbole d'absence de transparence où se passe quelque chose qui déroge aux bonnes mœurs, à la bienséance. La valeur sémantique de l'objet théâtral « pénombre » précisée, il nous faut à présent démontrer en quoi le dentier, en tant qu'accessoire, participe aussi de l'expression non-verbale de l'atteinte aux bonnes mœurs. La réplique suivante d'Ellè replace bien, en tant qu'accessoire, le dentier dans le contexte de sa manipulation :

> Ellè *(dans la fosse)* : QUI EST LA ? QU'EST-CE QUE VOUS VOULEZ ? QUI VOUS A LAISSE ENTRER ? Revenez demain. Fini pour aujourd'hui. De-main. Tout rangé déjà pour aujourd'hui ; boutique fermée, sexe rangé, hormones au dodo. Demain revenez, vous aurez une pipe en prime. Non ? Têtu, vous êtes têtu. Vous avez la viande en feu et une telle envie d'exploser dans les couilles ? Tenez, *(De la fosse, elle tend son dentier qu'il prend, surpris et embarrassé)* débrouillez-vous avec ça ! pour vous frotter la saucisse mais faites attention aux dents, elles sont limées, un peu tranchantes. Ça coince un peu des fois, n'hésitez pas à tirer fort et lorsque vous aurez fini, lorsque vous penserez avoir fini de vous ruminer les couilles jusqu'à ne plus en avoir envie, posez le dentier n'importe où, pas la peine de laver, il a l'habitude. Allez-vous-en sans payer, c'est gratuit pour ce soir.
>
> (Gustave Akakpo, *Catharsis,* 3 : Le retour, pp. 26-27)

Alors qu'au neutre, le dentier ne porte aucun renseignement relatif à l'atteinte aux bonnes mœurs, à la bienséance, le sens contextuel de cet accessoire nous introduit dans l'univers de la prostitution. Objet manipulé par Ellè et proposé au client pour manipulation, le dentier prend la valeur de l'outil d'une travailleuse de sexe. La réplique présentée ci-dessus montre

qu'elle s'en sert pour « malmener » la verge des clients en quête de sensations fortes. Au « client » tardif, dont « la viande » (le pénis) serait en feu (en érection), la prostituée donne le mode d'emploi de l'instrument : « frotter la saucisse » ; quand ça coince, « tirer fort » ; après avoir fini de « ruminer les couilles », « (poser) le dentier n'importe où » sans le laver. Le vocabulaire est, on le convient sans doute, trivial et sans noblesse si bien qu'on peut en conclure que le dentier fonctionne comme un objet théâtral déclencheur d'actes à travers lesquels on remarque que le respect des règles de la pudeur est le dernier des soucis. Dans ce même registre des mœurs licencieuses, on peut s'intéresser à un autre accessoire, cette fois-ci dans *Nuit de cristal :* un lit. Sur insistance d'un client venu jouir de plaisirs charnels au-delà des heures réglementaires de « service », Aurelia oppose d'abord un refus mais finit par céder. Elle prend un bain rapide, arrange sa toilette, s'habille d'une jupe fleurie et d'un corsage puis *« court tirer le loquet de la porte et revient s'asseoir sur le lit. »*[308] Il se dégage que pour Aurelia, le lit, comme le dentier pour Ellè, est un outil de travail. Le contexte dans lequel il est précisé qu'Aurélia va s'asseoir sur un lit suggère que cet objet est un signe théâtral qui introduit dans le milieu de la prostitution d'autant plus que, dans la suite du texte théâtral, on voit un homme entrer et se dénuder…

Aux accessoires comme objets théâtraux pour exprimer la légèreté des mœurs de certains personnages s'ajoutent les costumes de scène. Nous proposons d'en regarder quelques-uns que nous essayerons ensuite d'analyser. Au sujet du personnage d'Oulima, une didascalie précise que, *« son pagne, dénoué à son insu, tombe soudain, découvrant ses cuisses et ses jambes »*[309]. Elle rajuste certes son costume. Mais désormais consciente de

[308] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* p. 44

[309] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* p. 70.

l'effet que ses cuisses et jambes nues peuvent produire sur L'abbé, Oulima *« fait tomber de nouveau son pagne »*.[310] Pendant que Le boucher et Le docteur étaient en négociation politique, *« une dame en robe de nuit entre dans la pièce »*[311] et à son sujet, le dictateur déchu en reconquête du pouvoir informe : *« Docteur, je vous garantis qu'elle ne porte jamais rien sous sa robe. »*[312] Enfin concernant Aurelia, pendant qu'un client l'attend en manifestant son impatience, *« elle s'affaire devant son miroir, se maquille rapidement, se brosse les cheveux. […] Elle court vers la corde à linge, prend la jupe fleurie et le corsage qui s'y trouvaient. Elle se change. »*[313] On a dû s'en apercevoir, les costumes de scène qui viennent d'être présentés sont ceux de trois personnages féminins : Oulima, La 1ère dame et Aurélia. Les précisions relatives à leurs costumes de scène procèdent de l'intention de Florent Couao-Zotti, Ousmane Alédji et Kangni Alem de suggérer que ces personnages féminins instrumentalisent leur corps, la dévalorisent de gré ou de force, pour une bonne ou une mauvaise cause.

On se le rappelle, le pagne qu'Oulima porte tombe par deux fois, d'abord à son insu, puis intentionnellement. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat est le même : les jambes et les cuisses sont découvertes. Or, les cuisses d'une femme, surtout très séduisante comme ce personnage féminin, sont une des parties du corps dont la vue peut semer chez L'homme un trouble sensuel. Le costume qui tombe expose le corps d'Oulima qui provoque intentionnellement L'homme d'Eglise, le distraie pour mieux l'assommer. A cet effet, le résultat a été imparable : *« Enfin, L'abbé se jette*

[310] *Ibid*., p. 72.

[311] Ousmane Alédji, *Pourrissement,* p. 25.

[312] *Ibid*.

[313] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* II, p. 44.

sur elle, l'embrasse dans le cou, la palpe à tous les endroits. »[314] On en infère que, si le pagne qui est intentionnellement laissé tomber est déjà un indicateur de manque de pudeur et de légèreté des mœurs, il provoque en outre la chute morale du prêtre.

Il en est de même du personnage du docteur devant la robe de nuit de La 1ère dame. Se présenter en robe de nuit à un homme qui n'est ni l'amant, ni le mari n'est pas forcément bienséant. Et quand on sait de surcroît que sous cette robe, il n'y a plus rien, aucune lingerie intime, on comprend que le choix du costume dans lequel se présente la femme relève d'une légèreté vestimentaire provocatrice sans doute, inspirée à La 1ère dame par Le boucher pour faire tomber ses opposants ; c'est un costume qui signifie en outre l'absence de respect du boucher pour le corps de sa propre femme instrumentalisé. L'évaluation de la conséquence de cet objet théâtral sur la suite de l'action fait supposer que la robe de nuit sans lingerie intime en dessous est le costume par lequel le scandale de l'infidélité conjugale est arrivé dans la vie du docteur : il commet l'adultère et, ayant fait le saut fatal dans l'immoralité, il s'y empêtre par d'autres actes du même registre.

Le costume d'Aurélia est, dans cette série, le dernier sur lequel l'analyse voudrait se pencher. On se le rappelle sans doute, pour s'offrir au client qui formule une demande pressante, *« elle s'affaire devant son miroir, se maquille rapidement, se brosse les cheveux. […] Elle court vers la corde à linge, prend la jupe fleurie et le corsage qui s'y trouvaient. Elle se change. »*[315] Dans cette indication scénique, le maquillage, les cheveux brossés, la jupe fleurie et le corsage sont des articles constitutifs d'un costume de la suggestion, avec une intention plus ou moins nette de porter à son

[314] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* Scène X, p. 72.

[315] Kangni Alem, *Ibid*.

paroxysme l'excitation du client déjà impatient. Le costume d'Aurélia participe en définitive de l'instrumentalisation de son corps pour des motivations que révèle son client à travers cette réplique :

> UNE VOIX : C'est peut-être moi, l'extra qu'il vous faut. Le dernier client est souvent le meilleur. Et puis quoi, Madame, il y a vos besoins à satisfaire, la maison à entretenir, les slips à renouveler, le fric pour les cotisations du parti…
>
> (Kangni Alem, Nuit de cristal, II, p. 44).

On retient au bilan que le caractère malséant du costume de certains personnages féminins fonctionne comme un moyen d'expression figurée de leur licence vis-à-vis des règles de bonne conduite ; cet écart se manifeste dans l'attitude par laquelle ces femmes font le commerce de leur corps sous contrainte humaine ou par nécessité existentielle.

On s'est convaincu, nous l'espérons, de ce que, par certains gestes, décors sonores et accessoires, la dimension non-verbale du langage théâtral a pu être utilisée pour exprimer l'agression au double plan physique et moral. Les mêmes paramètres de cette même dimension non-verbale du langage théâtral seront maintenant analysés pour explorer les atteintes au bon sens et aux bons usages.

6.2. Eléments paraverbaux à rebours du bon sens et des bons usages

Dans la mesure où elles constituent un écart vis-à-vis de la logique ou des conventions sociales, les entorses et atteintes au bon sens et aux bonnes mœurs sont des éléments caractéristiques de la déviance. Elles sont prises en charge par la décoration et le décor sonore et prennent plus précisément la forme de la dispersion ou de la pagaille, du fantasme et de l'insalubrité.

6.2.1. Décors de l'insalubrité

Compte tenu de ce qu'ils signifient, les gestes et objets théâtraux utilisés pour camper le décor de l'insalubrité peuvent être organisés en trois catégories. Il y a ceux qui figurent l'insalubrité de l'environnement ou du cadre de vie, les gestes et objets suggérant les déchets émanant de L'homme puis, enfin, les éléments non-verbaux montrant L'homme lui-même traité ou transformé en déchets.

Lorsqu'on considère l'insalubrité du cadre de vie, il peut être intéressant d'observer certaines précisions. Le décor d'ensemble dans lequel Sèna joue, seul sur scène, la première séquence est décrit comme suit :

> *Deux pelles, une brouette. Dans un coin, un monticule de sable. Au milieu de la scène, un homme, Sèna, portant un tablier (ou une blouse) bleu-marine, le pantalon retroussé, un balai à long manche dans les mains.*
>
> (Ce soleil où j'ai toujours soif, Situation première – Séquence 1, p. 5).

Au bout de quelques minutes, quand il s'anime à la tâche, on voit Sèna qui *« remplit la brouette avec du sable ramassé à l'aide d'une pelle »*.[316] Il prend du souffle un moment et ensuite, *« il empoigne le balai et commence furieusement à balayer […] Il s'assoit sur le monticule de sable, le balai toujours calé entre les bras. Mine triste, plutôt pitoyable, évoquant des larmes intérieures »*[317]

Dans une autre pièce du même auteur, *La diseuse de mal espérance*, parmi les instructions reçues de son maître par Modo figure celle-ci : *« les meubles et les lustres sont à nettoyer »*.[318]

[316] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Situation première – Séquence 1, p. 7

[317] *Ibid*., p. 18

[318] *Ibid*., La diseuse de mal espérance, p. 11.

A l'observation des éléments théâtraux contenus dans ces indications scéniques, on s'aperçoit que la poussière et le sable marquent de leur présence le cadre de vie des personnages. Au premier degré d'analyse, on retient que le sable, dans une certaine mesure et la poussière rendent insalubre et malsain le cadre de vie. Dans la zone géographique de l'Afrique sub-saharienne à laquelle réfèrent, d'une manière ou d'une autre, les fables dans les pièces citées ci-dessus, on sait que la poussière est réputée un vecteur de germes de maladies allant des plus courantes, toux, rhume, au plus redoutables, la méningite. Quant au sable, il n'est pas rare, d'en voir entassé sur les artères pavées ou goudronnées des centres urbains comme Cotonou. On en convient sans doute, le sable entassé ici et là enlaidit le décor urbain et gène la circulation. Qu'il s'agisse donc de sable ou de poussière, ils prennent la valeur d'objets théâtraux qui s'inscrivent dans un décor urbain enlaidi et porteur de menaces bénignes ou graves sur le bien-être des individus et usagers des lieux publics. Il n'y a donc pas de doute, la présence de sable ou de poussière tient d'une situation d'anomalie. Un effort d'approfondissement de l'analyse ne contredit pas une telle lecture de la présence de ces éléments dans le décor.

D'abord, dans *La diseuse de mal espérance,* la poussière est évoquée comme ayant recouvert les meubles et les lustres de la cathédrale. Entre autres, cette situation signifie que la cathédrale et surtout le message évangélique et les vertus qu'elle porte sont comme laissés à l'abandon et tombent en désuétude, en ruines. Cela est d'autant plus vrai que Le prêtre reconnaît lui-même que, depuis un bon moment, l'église Notre-Dame draine de moins en moins de monde ; on sait surtout que cette cathédrale est devenue, dans l'action de la pièce, le lieu de conception d'un plan machiavélique et le théâtre d'affrontements violents, sanglants et mortels. A

la lumière de ces faits, on peut s'accorder sur ce que la poussière des meubles et des lustres soit vraiment une métaphore des ruines des vertus évangéliques tombées en désuétudes.

Ensuite, le sable qui encombre la rue dont Sèna s'occupe du balayage dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* symbolise les tas de problèmes connus par les petites gens, les ennuis qui jalonnent leur quotidien et qui, comme le sable, empêchent leur vie de refléter un certain éclat. On comprend que, contre ce sable, Sèna se déchaîne : *« Il empoigne le balai et commence furieusement à balayer.»*[319] Le coup de balai furieux signifie l'animation de Sèna contre le sable des rues qui, symbole d'une situation sociale minable, devient la cible contre laquelle le technicien de surface enrage et engage une lutte féroce. Symbole de la misère des petites gens, ce sable l'est de façon plus visible quand on lit l'extrait suivant : *«* (Sèna) *S'assoit sur le monticule de sable, le balai toujours calé entre les bras. Mine triste, plutôt pitoyable, évoquant des larmes intérieures. »*[320] A la lumière de l'expression familière, *« être sur le sable »* qui signifie être sans argent, le balayeur de rue assis sur le monticule de sable renvoie l'image de Sèna sans argent et, au-delà, démuni du minimum matériel pour vivre. Le sable est donc le signe des difficultés matérielles qui résistent aux efforts pour les surmonter, ce qui explique que, assis sur le monticule, le personnage de Sèna éprouve chagrin et douleur. Sable et poussière rendent insalubre le cadre de vie des personnages, en même temps qu'ils symbolisent l'insalubrité du climat social, quoique sous d'autres formes, la même insalubrité soit exprimée par des déchets produits par des hommes.

[319] *Ibid., Ce soleil où j'ai toujours soif,* Situation première – Séquence 1, p. 18

[320] *Ibid.*

Dans la prison où sont gardés Amel et Amouro, il y a *« dans un coin un seau d'aisances »* (*Chemins de croix*, Séquence 1, p. 7) Dans l'action de la même pièce, lorsque l'envoyé de l'Empereur presse Amouro de révéler les complices du mouvement séditieux des étudiants, celui-ci *« court […] vers le seau d'aisances. Gêné par l'odeur, L'aumônier se bouche le nez. Amouro urine longuement. »*[321] Quand enfin les deux jeunes hommes découvrent les desseins malveillants de L'aumônier, Amouro *« se rapproche de L'aumônier et lui crache au visage. »*[322] On admet sans débat que le crachat, l'urine et les matières fécales sont des déchets humains qui, s'ils ne sont pas déposés en des lieux appropriés et réservés, polluent le cadre de vie, le rendent irrespirable, insalubre et donc invivable. De toute évidence, ces déchets occasionnent un désordre ambiant. Dans le sens plus étroit de la pièce de Kangni Alem, ces déchets représentent certes tout ce qui, comme déchets organiques ou moraux, pollue le cadre de vie ou le climat socio-politique et donc qui pourrit, par exemple, l'existence des détenus dont les droits de L'homme ne sont pas respectés quand on considère les conditions hygiéniques dans lesquelles ils sont détenus. A un autre niveau, ces déchets symbolisent tout ce qu'il y a de malsain, et dont L'homme veut se séparer, qu'il doit éliminer, mais dans lequel le contexte lui impose de végéter. En outre, en crachant sur L'aumônier, Amouro exprime son dégoût face au projet de traitrise, acte d'insalubrité moral, dans lequel l'envoyé de l'Empereur tente de l'engager. Le crachat équivaut en somme à un élément dévalorisant, un signe d'indignité d'un homme, un symbole d'humiliation et de déshonneur d'un homme qui, aux yeux de ceux qui crachent sur lui, ne vaut plus un homme. Ainsi qu'on a pu le constater, pour signifier l'insalubrité aussi bien

[321] Kangni Alem, *Chemins de croix*, Séquence 2, p. 41.

[322] *Ibid*.

au sens propre qu'au sens figuré, certains dramaturges se servent, comme objets théâtraux, de déchets générés par L'homme . Parfois, c'est L'homme lui-même qui est traité ou transformé en déchet.

Par exemple, Grand-Chose donne les instructions suivantes au sujet du cadavre de Zongo Giwa : *« Bravo, brave Porteur-de-cercueil : remets le tas d'ordures dans son habitat, place le tout sur la tête. »*[323] Par ailleurs, alors que Caligula demande à être sorti, comme un chef, hors de l'asile dans lequel sa folie contre Yamatoké l'a conduit, Tyson lui obéit à sa manière, ainsi que le mentionne la didascalie suivante : *« Tyson sort et revient avec une brouette, soulève Caligula, le dépose dans la brouette qu'il pousse vers la sortie. »*[324]

On retient du premier élément textuel cité ci-dessus qu'aux yeux de Grand-Chose, la dépouille du journaliste-rebelle est un tas d'ordures. Au sens propre, une ordure est un déchet, donc quelque chose qui salit ou rend impropre. Dans la mesure où le corps de Zongo Giwa, qui fait objet de l'instruction du dictateur, était déjà en début de putréfaction, on comprend que ce corps humain a forcément quelque chose d'insalubre, quel que soit le respect que l'on pourrait devoir, par ailleurs, à la dépouille du disparu. Examiné à la lumière de l'action de la pièce de Dansi F. Nouwligbèto, la dépouille de Zongo Giwa est, d'un autre point de vue, un polluant. En tant que journaliste-rebelle, opposant irréductible, vif ou mort, la dépouille de Zongo Giwa ne peut dès lors que polluer l'état d'esprit de Grand-Chose, troubler sa conscience, l'empêcher de vivre en paix et de jouir en toute quiétude des privilèges ou des honneurs dus à son rang. Le tas d'ordures qu'est devenue la dépouille du journaliste, c'est le symbole de tout ce qui pourrit l'existence aux autres, la rend invivable, insupportable.

[323] Dansi, F. Nouwligbèto, *Op. cit.*, Premiers ronflements de la Forêt, pp. 22-23

[324] Kangni Alem, *Nuit de cristal*, III, p. 48.

Avec Tyson, dans *Nuit de cristal,* la notion de déchet est plus allégorique. Caligula déposé dans une brouette est traité comme une ordure, un citoyen-déchet, un élément polluant l'asile réputé ne recueillir que ceux qui sont en état de « folie », c'est-à-dire en opposition au régime de Yamatoké. Or, lui, Caligula, ayant décidé de renoncer à la logique contestataire pour reprendre son poste de premier ministre, devient un individu impropre aux yeux des pensionnaires de l'asile. Du coup, alors que pour lui la brouette est un moyen pour le pousser royalement vers la sortie de l'asile, elle confère au vrai à Caligula la nature d'un déchet qu'on ramasse dans une brouette et qu'on va charrier dans l'entourage infect des collabos de Yamatoké.

On retient au final que différents objets et gestes théâtraux créent dans certaines pièces béninoises et togolaises un décor de l'insalubrité, synonyme de malpropreté du cadre de vie, mais aussi et surtout de la misère matérielle et morale. Lorsque cette misère atteint l'esprit d'un personnage, il tombe alors dans le fantasme ou l'irrationnel dont des éléments non-verbaux prennent en charge l'expression au moins en partie.

6.2.2. Objets théâtraux du fantasme et de l'irrationnel

Chez Kangni Alem, Kossi Efoui, Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji, certaines œuvres fournissent des objets et gestes théâtraux illustratifs du fantasme et de l'irrationnel. En tant que signes du langage théâtral, ces éléments sont de natures variées : gestes de personnages, accessoires, décor sonore. De cette variété transparaît cependant une cohérence dont l'analyse peut se cristalliser autour de trois pôles : des accessoires transformés en partenaires virtuels du jeu sur scène, des gestes de déséquilibre psychique et des éléments théâtraux de l'irrationnel.

Nous l'avons indiqué, parmi les objets théâtraux du fantasme, il y a des personnages dramatiques illusoires incarnés dans des éléments scéniques variés. Entre autres, on peut relever que Sèna *« engloutit* (le balai) *dans ses bras, mime une danse à deux pendant quelques secondes. »*[325] Dans *Cadavre mon bel amant,* le personnage de la Fille *« fabrique un enfant avec ses haillons, et lui chante une berceuse ».*[326] Pour répondre à L'aumônier qui leur demande de citer le chef de fil de leur mouvement de contestation, Amel et Amouro désignent le gardien de la prison abattu, *« ils relèvent le cadavre et se mettent à danser avec lui une farandole en chantant »*[327] Alors que des souvenirs de son mari l'assaillent, *« on voit* (Aurélia) *danser aux bras du fantôme, dont la silhouette s'est brusquement agrandie. Aurélia le caresse fébrilement. ».*[328] En guise de récapitulation, on retient qu'un balai, un enfant fabriqué avec des haillons, un cadavre et un fantôme, sont des éléments scéniques transformés en partenaires de jeu, respectivement pour Sèna, La Fille, le duo Amouro/Amel et Aurélia. Cette manipulation particulière pose problème au bon sens qui a du mal à admettre que des êtres humains normalement constitués en arrivent à transformer ces accessoires en partenaires de jeu, de chant ou de danse.

Protagoniste d'un jeu de chant sur la scène théâtrale, le personnage de La Fille destine sa berceuse à un enfant fabriqué avec des haillons dans des circonstances que la réplique suivante précise :

[325] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif,* Situation première – Séquence 1, p. 11.

[326] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 42.

[327] Kangni Alem, *Chemins de croix,* Séquence 2, p. 38

[328] *Ibid*., Nuit de cristal, I, p. 34

> LA FILLE : Hier j'étais allée à l'église, elle était vide, pleine de toiles d'araignée et de poussière. J'ai pris la place du pape Jean-Paul III pour dire ma messe, pour dire mon requiem de femme fatale. Moi, la miette de vie offerte aux magnans, j'ai ouvert la bouche mais l'autre, le désigné Fils Unique, il était là ; devant moi, deux grosses gouttes de larmes avaient mouillé son boubou de prince. Pourtant je ne lui ai rien dit. Il pleurait tellement que j'ai été obligée de le prendre dans mes bras et de le bercer. Je lui ai chanté la chanson préférée de maman. *Elle fabrique un enfant avec ses haillons, et lui chante une berceuse.*
>
> Ousmane Alédji, Cadavre mon bel amant, p. 40.

On retient de cet élément qu'au fond, cet enfant fait de ses mains, est la figure illusoire du Fils Unique de Dieu pleurant pour deux raisons qu'on découvre dans d'autres pans du dialogue théâtral. Tout d'abord, l'enfant pleure la mort de son père, c'est-à-dire Dieu le Père, tué et mangé par les hommes selon les mots mêmes du personnage de la Fille. Les larmes du Fils Unique, représenté par l'enfant fait en haillons, sont en outre le signe qui exprime sa commisération face à la misère morale et spirituelle d'une humanité qui a pu se rendre capable et coupable d'un tel déicide. Tout bien considéré, l'objet théâtral enfant-haillon, sert de prétexte pour rappeler certaines déviances surtout morales et spirituelles dans lesquelles l'humanité s'illustre tristement. D'un autre point de vue, s'il paraît anormal de substituer à Jésus-Christ un enfant-haillon, le procédé permet quand même au personnage de La Fille de vivre par l'imagination, une expérience qui, dans le « réel » de sa vie, lui a été impossible : avoir un enfant. Ce même procédé participe en outre d'une certaine subversion, puisqu'il permet d'inverser les rôles et de placer un être humain dans le rôle de celui qui s'apitoie sur le sort du Fils Unique de Dieu, alors qu'en réalité, c'est le contraire qui est établi par la foi chrétienne. Comme le jeu de chant, celui de danse fait intervenir des objets scéniques transformés en partenaires. Il s'agit, faut-il le rappeler, d'un balai, d'un cadavre et d'un fantôme.

Pour Sèna, le balai, avec lequel il danse, représente Arlette dont il a obtenu la promesse de l'accompagner au bal de la Conférence. En posant le balai en cavalière, le protagoniste de *Ce soleil où j'ai toujours soif* met en place un procédé mental qui lui permet de commencer par jouir, par anticipation, de la réalisation d'un rêve longtemps nourri et dont la concrétisation est imminente. Tout se passe comme si, la réalité tardant à se produire vraiment, Sèna trouve le moyen de hâter son accomplissement en se servant d'un accessoire que le personnage manipule quotidiennement, en tant qu'il est outil de travail. Contrairement au cas de Sèna, avec Amouro et Amel, le jeu avec le partenaire illusoire ne sert pas à hâter la concrétisation d'un rêve. Le cadavre transformé en co-danseur permet de rendre possible un rêve impossible. Dans le « réel » des personnages, le gardien de la prison est, de gré ou de force, placé dans le rôle de briseur de tout mouvement contestataire du régime de l'Empereur. Mais par le procédé de la transformation de son cadavre en co-danseur, Amouro et Amel signifient leur rêve, leur désir de le voir dans un autre rôle, celui d'un partenaire, d'un allié dans le combat contre le régime en place. Le texte de la farandole confirme clairement cette intention de faire participer le gardien à leur combat puisqu'ils l'engagent à chanter avec eux : *« C'est nous les petits cols blancs//Nous n'avons pas froid aux yeux//Nous voulons la liberté… »*[329]. Mais l'attitude même du cadavre signifie que leur désir ne peut jamais se réaliser que dans leur imagination car, au son de cette chanson, *« le cadavre pousse un cri en se bouchant les oreilles. Il se recouche dans la même position. »*[330] Avec Aurélia enfin, l'incarnation de personnages virtuels dans des accessoires est un procédé qui permet de ramener, par illusion, à une réalité qui ne peut plus jamais exister.

[329] *Ibid*., *Chemins de croix*, Séquence 2, p. 38.

[330] *Ibid*.

En effet, le fantôme avec lequel elle danse est l'image virtuelle de son mari, héros-martyr d'une lutte des petites gens contre la dictature ambiante. Ce fantôme avec lequel Aurélia danse lui permet, le temps d'une illusion, de ressusciter son mari pour que la lutte continue contre le régime du dictateur Yamatoké et son système.

On retient, en définitive, que le procédé de transformation d'accessoires en personnages virtuels, partenaires de jeu, de chant ou de danse, confère au balai, au cadavre ou au fantôme l'attribut d'instruments d'inversion de la normalité. Cet attribut permet au personnage de transcender des obstacles afin d'accéder à des rêves dont la concrétisation est, selon le cas, incertaine ou impossible.

Parmi les objets théâtraux du fantasme ou de l'irrationnel, les gestes et jeux de la folie douce ou du déséquilibre psychique prennent une place importante. Y sont impliqués le personnage de La Femme dans *Le Carrefour* et Amouro dans *Chemins de croix.*

Sans être les seules, les deux didascalies suivantes relatives à La Femme permettent de se faire une idée du déséquilibre psychique auquel elle est en proie. On lit en effet à son sujet : *« Elle pleure. S'arrête tout de suite. »*[331] et *« La femme : mine triste. Rire soudain hystérique. »*[332] De l'une et l'autre de ces précisions, il se dégage que le personnage de La femme connaît un passage d'un état à un autre, d'un sentiment pénible manifesté par les pleurs et la mine triste, à un sentiment gai suggéré par le rire. Mais l'anomalie se manifeste par le caractère brusque et inexplicable de ce qui arrive. Dans le contexte de la pièce, on ne repère aucun indice extérieur qui puisse permettre de comprendre le changement soudain d'état d'âme, si bien

[331] Kossi Efoui, *Le Carrefour,* p. 86.

[332] *Ibid*., p. 87.

qu'on est obligé de se tourner du côté de la santé psychique du sujet d'un tel bouleversement intérieur. Il y a tout lieu de croire que le personnage de La Femme est psychologiquement perturbé. Amouro est frappé de la même perturbation face au gardien de la prison qui est revenu en vie : *« Il marche à reculons et saute brusquement en l'air. […] Il s'arrête brusquement de rire, crie, s'arrête, fait des grimaces, quelques pas de gymnastique tout en parlant. »*[333] Cette succession de gestes est suggestive d'un désordre intérieur, d'un trouble qui anime le personnage et qui lui fait poser des actes désordonnés, incontrôlés et qui manquent d'être en cohérence les uns avec les autres. Dans le cas d'Amouro comme dans celui du personnage de La Femme, le déséquilibre psychique perceptible à travers le dérèglement des gestes et du jeu théâtral apparaît comme une réaction mentale susceptible d'aider ces personnages à supporter, à subir la folie répressive des régimes autocratiques dans lesquels ils vivent.

Organisée par l'isotopie de l'irrationnel, une troisième catégorie d'objets théâtraux sollicite l'attention à ce point de l'étude des éléments non-verbaux à rebours du bon sens. Il est intéressant d'examiner par exemple un jeu dramatique au centre duquel se trouve le personnage du Flic. L'action, à une certaine étape, nous le montre saisi d'un sommeil inhabituel : « (Le Poète) *l'empoigne et le secoue. Le flic continue de dormir. »*[334] La réplique suivante fait immédiatement suite à cette indication scénique : « Le Flic : (dans son sommeil) *Le sommeil, c'est la paix. »*[335] Quand on considère l'agression à laquelle le soumet Le Poète, on en infère que le sommeil du Flic

[333] Kangni Alem, *Chemins de croix*, p. 47.

[334] Kossi Efoui, *Le Carrefour*, p. 88

[335] *Ibid*.

est anormal parce qu'il paraît un sommeil de l'insensibilité totale, un sommeil de mort.

Cependant, tout aussi anormalement et paradoxalement, c'est bien dans ce sommeil que le Flic parle dans une réplique qui entre parfaitement en cohérence avec ce que dit Le Poète. En effet quand celui-ci se demandait s'il fallait partir ou rester au pays puis se coucher et s'endormir, Le Flic dans son sommeil lui avait déjà une fois répondu : *« Le sommeil, c'est la paix »*.[336] Dans le jeu qui met aux prises Le Flic et Le Poète, on comprend alors que le sommeil dans lequel Le Flic est plongé et auquel il invite son interlocuteur est celui qui endort la conscience et l'esprit humains pour qu'ils ne cherchent plus à rien critiquer, rien dénoncer, mais se contentent d'être passifs pour vivre en « paix », c'est-à-dire sans souci avec l'hostilité socio-politique ambiante. Placé dans le même rôle que Le Flic, L'aumônier tente parfois de sortir du lourd silence – sommeil – qui lui est imposé. Mais à chaque tentative, *« une voix remplit la cellule en faisant bondir L'aumônier comme un automate. »*[337] Le décor sonore signale une présence invisible et irrationnelle. Au fond, cette voix serait la manifestation d'un traumatisme incurable subi par le personnage qui ne peut plus vivre qu'en automate agi par un système politique de l'arbitraire. Dans son univers mental, cela occasionne logiquement un certain désordre.

A d'autres niveaux, et au plan cette fois-ci physique ou matériel, la dispersion et la pagaille impriment leurs marques à certains éléments de l'aspect non-verbal du langage théâtral.

[336] *Ibid*., p. 87

[337] Kangni Alem, *Ibid*., p. 36.

6.2.3. Signes naturels et artificiels de la dispersion et de la pagaille

Avec certaines pièces du corpus de la présente étude, on constate que les auteurs ont inscrit, dans les textes dramatiques, le projet spectaculaire de faire de certains gestes et objets théâtraux des indicateurs de trouble ou de perturbation physique ou matérielle. En tant que signes du langage théâtral, les gestes et objets auxquels nous comptons nous intéresser seront regroupés en deux catégories : les signes naturels et les signes artificiels. Tadeusz Kowzan propose une distinction assez nette de ces deux catégories de signes :

> Les signes qui sont produits sans l'intention de signifier, sans la volonté de transmettre une information ou un message, sont des signes naturels. Appartiennent donc à cette catégorie tous les phénomènes de la nature qui se manifestent sans intervention d'un être vivant, homme ou animal, ainsi que les signes émis par un être vivant ou bien inconsciemment, ou bien consciemment mais spontanément, involontairement, à savoir tous les réflexes. En revanche, les signes créés par L'homme ou par l'animal avec la volonté de signifier, émis dans l'intention de communiquer ou de laisser un message, sont des signes artificiels.[338]

Dans la logique de Kowzan, le signe théâtral est non-intentionnel ou naturel dans la mesure où, généré par la nature ou un être vivant, il n'est pas porté en amont par une volonté de signifier ; il ne prend sens qu'une fois placé dans le contexte de sa production et *a posteriori*. Ainsi en va-t-il, dans *Nuit de cristal,* des éclairs et grondements qui interviennent en prélude au bouleversement consécutif à l'inhumation ratée du fœtus d'Aurélia. A l'opposé, le signe artificiel est celui produit exprès par une source qui, *a priori*, est consciente aussi bien de son émission que de sa signification comme c'est le cas, dans *Cadavre mon bel amant*, des bagages éparpillés que ramasse le personnage de L'homme .

[338] Tadeusz Kowzan, *Op. cit.*, pp. 25-26.

Prenant appui sur cette distinction, il peut être intéressant d'examiner, d'abord d'un regard rapide, quelques signes, sélectionnés entre autres, dans la catégorie des signes artificiels. Nous l'indiquions ci-dessus, dans *Cadavre mon bel amant,* après avoir couru se cacher au son de lointains coups de feu, le personnage de L'homme revient sur ses pas, *« ramassant ses bagages éparpillés »*[339] : aussi bien du point de vue du personnage que de l'auteur qui suggère cet élément de mise en scène, le geste de « ramasser » appliqué à l'accessoire « bagage éparpillé » est un signe voulu. Il en est de même de l'objet théâtral « eau trouble » dont parle Chigan dans *Quand Dieu a faim…*au moment où sa mère lui présente à boire une eau empoisonnée. Dans *Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur…* à la fin de l'épisode du retour manqué de Juan, on le voit qui *« parle en s'éloignant à toute vitesse avec la parole à la bouche qui n'en finit pas et la musique qui couvre de plus en plus cette parole qui n'en finit pas. »*[340] A l'observation de ces signes artificiels, un consensus s'établit sans doute sur le fait qu'ils préfigurent ou manifestent le désordre ou la pagaille matérielle et extérieure, ou psychologique et intérieure. L'analyse approfondie de deux autres signes de cette même catégorie peut aider à confirmer plus ou moins aisément cette hypothèse.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* le peuple, réuni pour le bal de la Conférence Nationale, manifeste sa joie légitime. Sèna attend Arlette pour rejoindre la chorale joyeuse. Mais la situation tourne court comme le suggèrent les indications scéniques suivantes :

[339] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 15.

[340] Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, p. 59.

> *Du noir. La musique envahit la scène pendant quelques minutes. On entend les ovations de la foule. « Vive la démocratie ! Vive la liberté, Oyé ! Oyé ! Du noir. On entend toujours de la musique dominée par les mêmes ovations. Soudain, des rafales de mitraillette. Des coups de pistolet. Cris, hurlements de panique. La musique, brusquement, est interrompue. On perçoit le vacarme d'une foule se précipitant dehors. Lentement, les bruits s'évanouissent… Un temps, lumière. Sèna entre sur scène précipitamment, les vêtements en désordre, le corps en sueur.*
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif,* Situation seconde, séquences II & III, pp. 41 ; 43.)

Dans le décor sonore, décrit par ces indications scéniques, il y a des oppositions qui suggèrent la pagaille : *« On entend toujours de la musique » VS « La musique, brusquement, est interrompue »* ; *« Les ovations de la foule » VS « rafales de mitraillette, coups de pistolet, cris, hurlements de panique »*. Ces oppositions sont des contrastes signifiant le basculement d'une situation apaisée, marquée par joie et gaieté, dans une situation de débandade, indice sûr de violence inattendue et donc de déviance. Relativement à Sèna, la débandade est aussi signifiée par geste et costume, à travers son entrée précipitée sur scène et son vêtement en désordre. Il est probable que ce costume et ces gestes désordonnés soient l'expression situation de dispersion psychologique de laquelle le personnage sort ou dont il est encore sous l'effet. Lus en contexte, le décor sonore, le geste et le costume qui viennent d'être relevés ne font que confirmer l'isotopie de la dispersion et de la pagaille. En effet, le basculement d'un décor de gaieté et de manifestation joyeuse dans un décor suggestif d'un sauve-qui-peut général offre l'écho sonore d'un désordre politique : le nouvel ordre très enchanteur du vent de démocratie a fait long feu devant les rafales de mitraillette et les coups de pistolet, symboles de l'intervention de l'armée pour un coup de force. Ce que symbolise ce décor sonore est donc une manifestation ou une preuve de déviance politique.

Par ailleurs, replacé dans son contexte, le désordre signifié par les gestes et le costume de Sèna suggère une perturbation psychologique. Au vrai donc, le désordre du corps reflète celui de l'esprit du personnage qui est perturbé parce que ses deux rêves les plus chers sont brisés. Il aspirait à une vie moins pénible voire heureuse, à la faveur de l'avènement d'un régime démocratique qui n'a malheureusement pas duré. Au prix d'un sacrifice onéreux, le jeune technicien de surface espérait aussi vivre enfin la première aventure galante de sa vie, aux côtés d'Arlette qu'il découvre malheureuse inanimée, victime de la fusillade du coup de force. Sèna figure en somme le désordre matériel et psychologique que des actes de déviance peuvent induire.

Désordonné, le décor dans lequel se déroule le récit-veillée funèbre en mémoire de Coolio l'est aussi. L'« action » de la veillée, précise la didascalie initiale, se tient dans la *« vaste cour d'une maison telle qu'on l'imagine dans le Sahel. Aujourd'hui, pas hier. Des tabourets et des nattes disséminés. »*[341] Le qualificatif « disséminés » appliqué aux objets scéniques que sont les nattes et les tabourets est ce qui ouvre la possibilité de parler de pagaille, de dispersion parce qu'ils ne sont pas en bon ordre, ils ne sont pas normalement disposés. En contexte, nattes et tabourets disséminés, c'est-à-dire dispersés ou désordonnés, sont un signe annonciateur du trouble, de la perturbation que va raviver dans les esprits le récit tout aussi troublant que Boutros est venu faire. Mais ce désordre des tabourets et nattes est également le symbole d'une désorganisation qui s'introduit insidieusement dans la vision du monde, dans les habitudes, les mentalités dont celle relative au légendaire sens africain de l'accueil et de l'hospitalité : on a de la peine à comprendre que Boutros, un visiteur venu de si loin, soit attendu sans que la moindre disposition soit prise pour préparer son accueil. En somme, tabourets et nattes disséminés

[341] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes,* p. 5

préfigurent le trouble moral que le récit-veillée va semer dans les esprits ; ils sont l'expression figurée de dérive sur le plan des habitudes de vie, de la vision du monde désormais extravertie…

Annoncée, la seconde catégorie de signes qui fournit des éléments pour étudier l'isotopie de la pagaille et du désordre est la catégorie des signes naturels ou non-intentionnels. Quelques-uns sont présentés ci-dessous à titre indicatif. Au moment où Zongo Giwa annonce, dans une sorte de revue de presse, un titre du journal L*'Indépendant* sur une affaire de meurtre à laquelle l'Etat serait mêlé, il est précisé qu'on entend *« en fond sonore,* (qu')*un tam-tam commence à haleter, doucement d'abord puis de plus en plus vite. »*[342] On se rappelle aussi sans doute les *« Eclairs. Grondements. Un chant d'enfant en direction de la cité »*[343] qui interviennent à la fin du projet d'inhumation raté du fœtus dérobé à Aurelia. Enfin, on peut considérer le *« grondement des entrailles de la terre »*[344] qui ponctue le rite expiatoire. A l'arrière-plan de ces indications scéniques, il se profile un champ lexical du trouble ou de l'équilibre perturbé : « haleter, plus en plus vite, éclairs, grondements, grondement des entrailles. » Et puisque trouble ou équilibre perturbé sont en amont ou en aval de la déviance, on peut alors s'autoriser à examiner avec plus d'attention, dans ce registre sémantique, un signe naturel, repéré entre bien d'autres, dans la pièce du Béninois Dansi F. Nouwligbèto.

Alors qu'il semblait perdre de vue l'impératif du temps dans lequel il faut tenir pour procéder à la seconde inhumation de la dépouille du journaliste-rebelle, Grand-Chose est interrompu, dans l'une de ses répliques, par les événements suivants :

[342] Dansi F. Nouwligbèto, *Op. cit.,* Deuxièmes ronflements de La Forêt, p. 53

[343] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* V, p. 61.

[344] Gustave Akakpo, *Catharsis,* 2 : Rite expiatoire, p. 19.

> *Soudain, au loin, sonnent les douze coups de minuit. Un long bruit effrayant se fait entendre. La Forêt soudain ouvre un œil, puis l'autre. La Forêt soudain se secoue. La Forêt soudain s'étire – déjà des arbres chancellent autour d'elle, déjà des arbres se prosternent à ses pieds, en des gestes de vénération. L'immense bouche de La Forêt laisse échapper des cyclones qui font furieusement danser la nature. Zongo Giwa et Grand-Chose sont emportés ; feuilles, branchages et arbustes arrachés de leurs souches roulent sur le podium, dans un désordre eschatologique, rythmé par les cris, les hululements, les barrissements et les rugissements des milliards d'habitants de La Forêt.*
>
> (Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Troisièmes ronflements de La Forêt, p. 70.)

Cette longue indication scénique décrit une nature en furie. Cette fureur se manifeste par des perturbations impressionnantes et effroyables qui n'épargnent aucun élément se trouvant dans la forêt à ce moment. On est, sans nul doute, placé devant des signes qui signifient que l'équilibre naturel a été brisé, perturbé, de sorte que tous les éléments de la nature s'ébrouent. Compte tenu du contexte, on peut comprendre que les douze coups qui sonnent minuit sonnent également l'échec du rituel d'inhumation du journaliste-rebelle qui reprend alors vie définitivement. Comme le signale l'indication scénique elle-même, cette transe des éléments de la nature prend vraiment toute sa valeur « eschatologique ». En effet, le désordre observé est le symbole des manifestations de la fin dernière, même si la fin dernière dont il s'agit ici s'applique au rituel d'inhumation dont la fin et l'échec sont marqués par la perturbation de l'équilibre naturel. Il est donc certainement juste de retenir que le désordre eschatologique décrit dans la pièce de Dansi F. Nouwligbèto signifie comme un réveil et une réjouissance tonitruants des éléments de la nature face à l'échec d'un projet de déviance.

En résumé, dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 et suivantes, il existe des signes théâtraux non-verbaux, naturels ou artificiels, qui s'articulent à la déviance par deux voies. Certains expriment un trouble,

un déséquilibre physique ou psychologique, source ou résultat d'un acte de déviance dont on est auteur ou victime ; d'autres signalent, par un désordre eschatologique, l'échec de projets déviants comme l'inhumation manquée d'un fœtus ou de la dépouille d'un rebelle provisoirement ramené à la vie.

Dans la chaîne d'actes déviants comme ceux-là, il y a aussi la feinte exprimée par des éléments du décor dans certaines pièces étudiées.

6.3. Décor des feintes et des échappatoires

Sous ses formes, que sont le subterfuge et la fourberie, la tricherie relative à l'identité sociale et professionnelle ainsi que l'usage de dérivatif, la ruse organise, dans le corpus étudié, le décor des feintes et des échappatoires que nous essayons d'analyser à travers l'examen de divers gestes et objets théâtraux.

6.3.1. Subterfuge ou fourberie sous masques et accessoires

La version électronique du dictionnaire *Le Grand Robert* définit le subterfuge comme un *« moyen habile et détourné pour échapper à une situation, pour se tirer d'embarras. »* De la même source, on retient que la fourberie est une *« tromperie hypocrite, artificieuse et basse. »* Dans ces définitions, on observe que les deux termes sont réunis par la notion de feinte. Il n'en demeure cependant pas moins qu'il existe une nuance qui procède de l'intention motivant la feinte. Subterfuge et fourberie se distinguent en effet par le caractère respectivement noble ou ignoble de l'intention qui les motive. De part et d'autre de cette frontière se constituent, à partir des pièces étudiées, les deux catégories d'éléments non-verbaux du langage théâtral qui, à cette étape, structurent l'étude : d'une part, les costumes et accessoires dont l'usage permet à certains personnages de se tirer ou de tirer quelqu'un d'une affaire

périlleuse, et, de l'autre, les objets théâtraux dont la manipulation est portée par une finalité malveillante, nuisible au prochain.

La diseuse de mal espérance, Nuit de cristal et *La mère trop tôt* fournissent, à l'analyse, des éléments décoratifs et gestuels du subterfuge. S'adressant à Modo dans la pièce de Florent Couao-Zotti, Clodo fait la réplique suivante suivie d'une didascalie sans doute utile ici : *« Enfile-le et tiens-toi prêt pour la grande pagaille.* (Il se masque le visage, s'approche du couple et se déguise la voix). »[345] Après avoir réussi à le rejoindre auprès du trou, *« Aurélia ramasse les effets de Yamatoké, elle a le temps de glisser dans le sac un objet qu'elle avait caché dans son giron ».*[346] Dans *La mère trop tôt,* Gustave Akakpo donne à voir, dans une indication scénique, le personnage de La mère trop tôt qui *« s'approche de machin-chose et commence par le déboutonner en l'embrassant langoureusement. Soudain, elle l'étreint fortement tout en cherchant, de ses dents, à lui mordre le cou ».*[347] La feinte, nous semble-t-il, se lit aisément dans le costume et/ou le geste de ces personnages. Qu'il s'agisse du masque de Clodo, du déguisement dans sa voix, du giron qui sert à cacher un objet, de l'embrassade faussement langoureuse, bien des éléments du geste ou du costume traduisent la ruse.

Une analyse plus approfondie d'autres objets théâtraux, permettra, nous l'espérons, de mieux envisager la mesure dans laquelle le subterfuge est inscrit dans certains paramètres de la dimension non-verbale du langage théâtral.

Dans la pièce de Florent Couao-Zotti, après avoir rendu au père Fréjus le tube à fiole et reçu de ce dernier l'ordre de s'éloigner pour lui permettre

[345] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* Scène VII, p. 53.

[346] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* IV, p. 59

[347] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 45.

d'indiquer le mode d'emploi à L'inspecteur, *« Modo fait mine de sortir mais se poste derrière un paravent pour suivre l'échange ».*[348] Dans cette indication de mise en scène, le geste « faire mine de sortir » et l'élément scénique « paravent » concourent à une même signification : tromper la vigilance de l'autre, se dérober à son attention, ce qui atteste de l'intention manifeste de la ruse. Dans ce binôme d'éléments non-verbaux, le paravent nous intéresse particulièrement car, présent sur scène, il fonctionne comme un élément figurant le constant jeu de cache-cache qui investit littéralement l'action de la pièce et qui fait que certains personnages déclarent telle intention alors qu'ils en mijotent une autre, font semblant de servir les intérêts d'un tel alors qu'ils servent les leurs propres. Du point de vue de ses implications dans l'action, le paravent est le moyen par lequel, sans en rien laisser transparaître, Modo s'informe des desseins malveillants de L'abbé contre Oulima et de la mission confiée à L'inspecteur à cet effet. A partir de cet instant, la suite de l'action révèle une autre valeur du paravent posé sur scène comme pour matérialiser dans l'espace une certaine frontière mental entre deux camps qui vont s'affronter sur fond de ruse. L'information obtenue par Modo de derrière le paravent est très déterminante dans la suite du subterfuge qu'il va déployer avec Clodo pour protéger Oulima et faire échec aussi longtemps que possible aux coups fourrés de L'abbé contre la chiromancienne.

Le subterfuge n'est pas absent du sens vers lequel on peut orienter la lecture d'un des éléments du costume d'Aurélia. Pendant que Yamatoké attend le Livre dans lequel il doit lire les formules nécessaires à l'inhumation du fœtus, *« Aurélia, masquée, s'approche sur la pointe des pieds ».*[349]

[348] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* Scène VI, p. 49.

[349] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* IV, p. 52.

Elément du costume du personnage, le masque permet généralement à quelqu'un de cacher son identité ou de se faire passer pour un autre. Il prend donc une place primordiale dans tout jeu de dissimulation, de cachotterie et symbolise, de ce point de vue, une absence de transparence et de franchise dans les relations. Dans l'action de *Nuit de cristal,* le masque prend la valeur du maquis que doit prendre Aurélia afin de faire échec à l'enterrement du fœtus ; équivalant à un maquis, le masque est en définitive le refuge à partir duquel, sans soupçon, une riposte est préparée et déployée contre une action déviante. N'est-ce pas en effet ce masque qui a permis à Aurélia de se rapprocher de Yamatoké afin, plus loin, de réussir à lui dérober le fœtus et sauver ainsi celui-ci d'une inhumation fatale ?

Si, comme on l'a vu avec Modo et Aurélia, la ruse est dirigée vers des fins positives, certains autres personnages, nous l'annoncions dans les lignes antérieures, utilisent la tromperie pour nuire : c'est la fourberie.

Tombé inerte, pour avoir été serré au cou par Modo, *« L'abbé est revenu à lui-même. Armé d'un couteau, il progresse à quatre pattes vers Modo. Aucun d'eux ne l'a encore vu. »*[350] De la part d'un homme valide, être à quatre pattes est une posture qui suggère une intention de dérobade, de feinte, de désir affecté ou réel de ne pas se faire voir. Dans bien des cas donc, celui qui, quoique bien portant, se met à quatre pattes veut probablement se cacher et cacher une intention malveillante ou suspecte.

Au plan symbolique dans la pièce, se tenir à quatre pattes est une métaphore de la bestialité de L'abbé qui, dans cette posture, déclenche une série d'attaques d'une violence, et d'une sauvagerie inouïes. La posture d'être à quatre pattes, en même temps qu'elle est à l'origine de l'exacerbation du

[350] Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal espérance,* Scène XI, p. 80.

cycle de violence représente un geste de fourberie puisqu'elle traduit une ruse motivée par le désir de L'abbé de porter gravement, voire mortellement, atteinte à l'intégrité physique de Modo.

Certains accessoires servent aussi dans l'élaboration du langage non-verbal dédié à l'expression de la fourberie. Les personnages de L'homme et du Prêtre se disputent autour de l'échelle de corde qui devrait servir à monter vers La fille qui se trouve dans un château d'eau. *« Ils se battent. De L'homme tombe une petite radiocassette qu'il cachait sous la chemise. »*[351]

On découvre dans cette didascalie un objet théâtral, un appareil enregistreur. La manipulation de cet accessoire introduit dans la fourberie. En effet, l'appareil n'est pas utilisé à visage découvert mais plutôt caché ; celui dont les propos sont enregistrés ne le sait donc pas *a priori*. Dans la pièce d'Ousmane Alédji, il est acceptable de considérer la radiocassette cachée comme un objet métonymique de la filature des suspects supposés ou réels avec pour conséquence sur la logique de l'action que, quand elle est dévoilée et prend place dans le décor, son manipulateur est devenu comme un traître, bon à abattre. La fourberie dont a voulu faire preuve le personnage de L'homme contre Le prêtre se retourne en définitive contre lui.

Naturels ou artificiels, il y dans les œuvres théâtrales béninoises et togolaises de 1990 aux années 2010, des signes théâtraux qui participent à l'expression non-verbale du subterfuge et de la fourberie. Elles sont des isotopies constitutives du grand ensemble sémantique qu'est la déviance. Subterfuge et fourberie participent de la feinte comme l'est aussi le trafic du statut social.

[351] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 38.

6.3.2. Eclairage et costume de l'identité et de l'origine sociale dissimulées

Dans l'analyse de *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *Trans'ahéliennes* de Rodrigue Norman et *Catharsis* de Gustave Akakpo, nous avons recensé des indices décoratifs (costume et éclairage) qui suggèrent, de la part de certains personnages, un acte de déviance : le trafic et/ou la dissimulation de leur identité et de leur origine sociale. Cette tromperie adroite au sujet de leur identité est, pour certains personnages, motivée par le désir de snobisme et, pour d'autres, par la nécessité d'accomplir un rite sous une fausse identité. Ces deux ordres de motivation organisent les deux axes sur lesquels voudraient se concentrer l'effort d'analyse de la manière dont l'éclairage et le costume entrent bien dans le jeu de tromperie orchestré par certains personnages.

Au premier axe, celui du trafic d'identité motivé par le snobisme, les objets théâtraux ciblés concernent Sèna, un personnage de Florent Couao-Zotti.

Au sujet du premier personnage, on découvre que, pendant qu'il attend Arlette pour rejoindre le bal de la Conférence, une indication de mise en scène précise : *« Lumière tamisée, faisant penser à un clair de lune.»*[352] Ce renseignement est renforcé, à la même page, par cette réplique : *« Et la lune, ma lune : pièce d'or dans ce ciel d'encre bleutée. Elle me regarde toujours… Elle me sourit et me fait penser au rayonnement d'Arlette… »*[353] Le renseignement décoratif qui se dégage de cette didascalie et de cette réplique réunies concerne l'éclairage. La lumière tamisée du clair de lune bleuté est un décor qui crée une atmosphère physique et psychologique compatible avec le

[352] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Situation seconde – Séquence II, p. 35.

[353] *Ibid*.

désir du moment : Sèna voudrait vivre un instant de rêverie romantique dans les bras d'Arlette. Or, ce désir est contradictoire de la situation de Sèna à la lisière du misérable, situation qui dispose, non à la rêverie, mais au chagrin et à l'angoisse. On peut en déduire que cet élément d'éclairage est le symbole de l'illusion dans laquelle préfèrent vivre certains qui, insatisfaits de leur condition sociale ou matérielle, refusent de l'assumer, de la voir en face sous la lumière vive de la raison. Ils préfèrent l'envisager sous une lumière tamisée et lui donner une forme illusoire et irréelle, fruit de leur imagination.

Par ailleurs, Au bout d'une séquence de dialogue avec La voix de la conscience, Sèna, ayant entendu qu'une vendeuse de haricot est en train de passer, *« enlève son tablier, le range sous les bras et se précipite de la scène. »*[354] Faisant immédiatement suite à cette indication scénique, on retrouve, au début de la Séquence II de la Situation première, une autre indication du même ordre : *« Sèna entre par la droite, esquissant quelques pas de danse, son tablier sous le bras. »*[355] Relatif au costume du personnage, le motif du tablier, qui marque ces deux indications scéniques, livre une information relative à l'identité du personnage, plus précisément à sa profession ; en contexte, il est possible de considérer le tablier comme un signe théâtral auquel s'articulent deux informations utiles. Par ce costume, on a la preuve que Sèna est effectivement un balayeur de rue. Cette première information en appelle une seconde, elle-même articulée au tablier : le personnage qui porte ce costume est d'une origine sociale très modeste, sa condition de vie est pénible et peu enchanteresse. Il se trouve que, dans les deux situations dans lesquelles ce costume est évoqué, Sèna n'arbore pas le tablier, il l'a, plié sous le bras. Le tablier non porté signifie probablement que

[354] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Situation première – Séquence I, p. 19.

[355] *Ibid*., p. 21

le protagoniste de *Ce soleil où j'ai toujours soif* est en conflit aussi bien avec le métier qu'il exerce que sa condition sociale d'individu misérable qu'il rejette, qu'il refuse d'assumer parce qu'il n'en est pas du tout fier. L'opinion que le personnage lui-même livre au sujet de sa condition de vie confirme, semble-t-il, une telle lecture du traitement qu'il réserve à son tablier :

> SENA : *(grand bruit)* NOONN ! Non ! Assez ! Assez ! […] C'est vrai… c'est vrai que je n'ai connu qu'un ciel toujours gris, décoré d'un soleil triste et rouge de solitude. Un soleil sans dorure, vivant au milieu de l'ennui et de l'apathie ambiante. *(Au balai)* Tu le sais, toi. Tu le sais : que mes cheveux ont pris goût au jour il y a trente ans et qu'au lieu de grandir, je suis encore là à m'incliner au sol. Pour curer, cirer, laver les rues de la République. C'est ça que tu appelles… une vie ?
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Situation première – Séquence I, p. 18)

L'état d'âme désabusé de Sèna pointe nettement de cette réplique qui met au jour la tristesse du personnage au sujet de sa condition misérable de vie dont le tablier est un signe. On comprend alors, qu'après une telle complainte, le jeune homme plie ce tablier qu'il dissimule sous le bras. Le tablier sous les bras est le symbole du désir de Sèna de cacher son origine sociale, sa profession de balayeur de rue dont il n'est pas fier. A défaut de s'en départir, il le cache sous les bras, il veut donc paraître autre chose que ce qu'il est en réalité. En outre, le tablier sous le bras est une réalité décorative libératrice du personnage. En effet, une fois que le costume indicateur de sa condition sociale n'est plus visible à ses yeux, Sèna se permet de rêver, de vivre, le temps des quelques pas de danse qu'il esquisse, l'état d'esprit des gens socialement nantis.

Dans ce jeu de trafic d'identité sociale, Sèna et Coolio s'accordent par leur costume de scène. Pour participer à la fête nationale qui célèbre l'option

démocratique, et tenir son vrai premier rendez-vous galant avec Arlette, Sèna porte un vêtement qu'il décrit lui-même à perfection :

> Sèna : […] (*Il ajuste sa veste*) Bien sûr que celle-ci m'enveloppe de quelques centimètres de plus. Et mes pantalons qui ont perdu leurs ourlets… Bof. Peut-on, je vous le jure, trouver coupe aussi élégante ? Même le Président de la République n'a jamais pu se mettre quelque chose de meilleur. […] Et ce nœud papillon rouge… (*Il le caresse, sort de sa poche un miroir, s'y mire*).
>
> (Florent Couao-Zotti, Ce soleil où j'ai toujours soif, Situation seconde – Séquence I, p. 29.)

Dans le même registre, dans *Trans'ahéliennes,* Fanzy informe au sujet de Coolio : *« Voici une photo. La première qu'il a envoyée. Le voilà qui fait mine de quelqu'un qui ne souffre pas. Il porte une veste bleue… »*[356] Il est peut-être nécessaire de le rappeler, Sèna et Coolio sont deux personnages représentatifs du type d'individu socialement diminué, car le premier n'est qu'un balayeur de rue qui tire le diable par la queue alors que le second est un immigré sans papier en errance. Mais comme on s'en aperçoit, leurs costumes respectifs se veulent ceux des gens socialement favorisés. Il est possible de postuler que la façon dont Sèna et Coolio s'habillent traduit leur désir de paraître, de correspondre par l'apparence au statut social dont il rêve. Le costume revêtu par l'un et l'autre est, en somme, révélateur d'une mentalité qui consiste à se préoccuper des apparences au détriment du vrai et de l'essentiel, à vouloir, juste pour sauver la face, paraître au lieu d'être.

On retient que, sur l'axe de la dissimulation de l'identité socio-professionnelle, on retrouve Sèna. Ils sont motivés par un but semblable, celui de l'ascension sociale. N'y parvenant pas en réalité, des objets théâtraux, relevant du décor, deviennent des moyens par lesquels ils transcendent les

[356] Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes,* p. 11.

obstacles du réel pour réaliser par l'esprit leur rêve, en conformité à une certaine mentalité du paraître.

Sur un autre axe, celui du jeu de l'identité d'emprunt, on retrouve Ilèfou, un des protagonistes de *Catharsis.* Pour que le rite expiatoire puisse se dérouler malgré l'invalidité du Gardien de l'Oracle, Ilèfou doit se charger de l'identité de ce dernier. Une indication didascalique précise à ce sujet que *« Ilèfou (…) retourne près du gardien, prend son masque et le porte. »*[357] Par ce jeu sur scène portant sur une élément du costume, le masque, on comprend que, dès ce moment de l'action, Ilèfou interviendra dans le rituel sous une fausse identité, ce qu'on peut appeler une identité d'emprunt. C'est une déviance d'autant plus que prendre la place et le rôle du Gardien de l'Oracle pour diriger le rite expiatoire est une pratique inhabituelle et rituellement dangereuse. Ce masque est le symbole de plusieurs situations de la vie dans lesquelles on est obligé, comme Ilèfou l'est, de faire semblant, d'endosser une identité et de jouer un rôle qui n'est, en principe, pas le sien, afin de sauver tout un groupe d'une situation périlleuse. On sait, pour la suite de l'action, qu'avec l'identité d'emprunt, Ilèfou a pu diriger jusqu'à son accomplissement le rite expiatoire salvateur pour la résurrection du Royaume mais, en même temps, il perd connaissance au sortir du rituel et frôle le pire avant d'être symboliquement ré-enfanté par Ellè. On en infère qu'agir sous une identité d'emprunt peut servir parfois la cause d'une communauté. Cependant, cela peut aussi coûter presque la vie à celui qui se prête à un tel jeu.

Au bilan, on s'aperçoit que certains objets théâtraux, relevant de l'éclairage ou du costume de scène, sont exploités dans certaines pièces pour suggérer les déviances orchestrées par certains personnages au sujet de leur identité sociale ou professionnelle. Dans une dynamique voisine, il existe,

[357] Gustave Akakpo, *Catharsis*, 1 : La puanteur, p. 17

dans certaines des pièces étudiées, des personnages qui, pour échapper au problème de conscience que leur posent les actes de déviance, qu'ils vont exécuter, se sentent obligés de se placer sous dérivatif.

6.3.3.Dérivatif et échappatoire par le non-verbal

A ce point, la présente étude voudrait analyser comment, par des gestes, des accessoires et le décor sonore, la dimension non-verbale du langage théâtral révèle que certains personnages ont besoin de se placer sous des dérivatifs ou dans des refuges pour poser des actes déviants et y faire face.

L'analyse s'attachera d'abord à examiner comment la manipulation de certains accessoires leur confère l'attribut de dérivatif entendu comme *« ce qui permet de détourner l'esprit de ses préoccupations »*[358]. Dans ce sens, on se rappelle qu'avant d'entamer avec Le docteur les négociations en vue de lui faire renoncer à la publication du rapport le compromettant dangereusement, surtout pour ses ambitions de reconquête du pouvoir, Le boucher *« va se servir un verre de scotch »*.[359] Lorsque la négociation s'éternise et que Le docteur résiste à toutes les propositions, son interlocuteur *« va se servir un autre verre »*. Et au bout d'un moment, Le docteur fait le compte : *« C'est le cinquième, votre cinquième verre. Ça vous donne de grosses joues et de petits yeux. »*[360] Du point de vue de la valeur sémantique de cet accessoire, on peut considérer le whisky comme un dérivatif, utilisé pour exciter l'esprit et inhiber la conscience, la placer dans un état second afin d'agir hors de la menace de l'œil de la bonne conscience. Pour établir un consensus, ne serait-ce que relatif, sur cette valeur de dérivatif que la pièce d'Ousmane Alédji confère au whisky, on peut s'intéresser d'une part aux instants précis où Le

[358] Le nouveau petit Robert de la langue française 2008, p. 691.

[359] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 4.

[360] *Ibid*. p. 12.

boucher en prend, et constater que c'est juste avant de déclencher un acte moralement irrecevable : négocier la disparition d'un rapport, menacer de mort. A ces instants, le scotch lui permet visiblement d'agir en état de semi-conscience. D'autre part, lui-même déclare :

> LE BOUCHER : Et moi je bois pour tuer facilement des bêtes comme vous. […] Haha ! Docteur, moi, je ne bois que lorsque je présume que je vais devoir tuer. Tuer, tuer encore et encore. Bang bang ! Tuer. Je bois pour dominer mes bons sentiments. Je bois pour excuser mes bêtises à venir. Je bois pour tâter le pouvoir, le pouvoir absolu. Je bois pour retrouver l'audace de longer des abîmes les plus nauséeux.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 11.)

Il se dégage de cette réplique que la motivation, avouée par le personnage du boucher lui-même, signifie que cet accessoire est un palliatif contre le malaise dont la conscience pourrait être saisie face à une déviance sociale ou morale. Et au-delà du cas spécifique du boucher, on peut avancer que le whisky représente tous les excitants et même les drogues sous la coupe desquels se placent les déviants pour agir sans être dérangés dans leur conscience.

Le motif du dérivatif apparaît également dans *Nuit de cristal* de Kangni Alem. Dans cette pièce dont l'action centrale se déroule dans un asile psychiatrique, Niroma agit parfois avec le concours de ces expédients. Face à une agitation excessive d'Aurélia, le médecin directeur des lieux intervient, une seringue à la main :

> NIROMA : Du calme ! Une bonne dose de cette drogue, revoilà tes esprits. *Il la pique, elle crie, furieuse.* Voilà ! Laisse-la se reposer, Tyson, elle ira mieux bientôt. *Il soupire.* Drôle de vie tout de même, à redresser l'humain à coup de sédatifs. Tyson, un whisky ! Sec. *Tyson le sert et regagne sa place.*
>
> Kangni Alem, *Nuit de cristal*, I, p. 33.

Dans la mesure où on admet que cette pièce est une macro-métaphore, et qu'au vrai l'asile figure une prison dans laquelle sont détenus ceux qui sont entrés en « folie », c'est-à-dire en dérèglement vis-à-vis du pouvoir, on comprend que l'injection faite à Aurelia est en réalité une sorte de dose de répression qui lui est administrée pour endormir ses élans contestataires, ses agitations. L'injection, comme l'indique Niroma lui-même, fonctionne comme un dérivatif, une drogue. En outre, le whisky sec que Niroma demande après avoir administré l'injection va permettre au personnage de se soigner à l'âme où il a mal, contraint qu'il est à sa « drôle de vie » qui consiste à travailler, dans une prison, au redressement de citoyens interdits d'exprimer librement leur opinion.

Tout comme les accessoires que sont le whisky et la drogue injectée, la musique comme élément du décor sonore participe du déploiement des dérivatifs.

Entre Le Boucher et Le docteur, au moment où les rôles semblent être inversés, et que Le docteur propose au boucher de consentir à être assigné en résidence pendant dix ans, celui-ci supporte mal la situation et proteste à sa manière : *« Il va mettre la musique à fond et tire des coups de feu dans tous les sens. »*[361] On convient sans doute que la musique, mise à fond par Le boucher, est l'expression de sa volonté, certes peu réaliste, d'étouffer ou de réduire l'intensité du bruit des coups de feu qu'il tire ensuite en l'air. La musique bruyante prend la valeur d'un élément confusionniste, d'un dissolvant psychologique pour réduire dans l'esprit l'effet que pourrait produire une violence débridée exprimée par *« des coups de feu dans tous les sens »*.

[361] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 24.

Jusqu'à ce niveau de l'analyse, on constate que les accessoires et éléments du décor sonore exploités dans le sens de servir de dérivatif le sont pour inhiber le sens de la droiture et du bien, inscrit dans la conscience de tout homme. Or, à côté de ces objets théâtraux, il y en a d'autres qui signifient le refuge ou la protection contre les actes de déviance.

Le premier nous est fourni à travers l'indication scénique suivante :

> Les cigares sont allumés et tous fument. […] Un brouillard énorme se forme à partir de la concentration de fumée. Ken tousse… On entend une voix, probablement celle de Ken qu'on ne voit plus, de même qu'on ne voit plus personne dans la cour. Tous toussent.
>
> (Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes*, pp. 24-25)

Il est sans doute utile de le rappeler, les cigares sont allumés lorsqu'après une pause, Boutros s'apprête à relancer le récit de la mort de Coolio dans ses détails les plus pathétiques. Les cigares qui sont allumés à ce moment sont comme un moyen pour exciter l'esprit de l'assistance, de lui permettre de se doper le mental pour recevoir les détails douloureux de la disparition tragique de Coolio, sans être déstabilisée outre mesure. Le brouillard qui se forme, épais, est le symbole de la brouille que les participants au récit-veillée funèbre voudraient installer dans l'esprit pour dissimuler la dureté des circonstances pénibles du décès tragique du jeune immigré sans papier.

Un autre objet théâtral servant de refuge ou d'échappatoire est fourni par Ousmane Alédji. Pendant que Le prêtre tente longuement, mais en vain, de faire connaissance avec le personnage de L'homme , on entend *« De lointains coups de feu. Les deux courent se cacher. »*[362] *« Courir se cacher »* est un geste théâtral qui, même dans la vie réelle, signifie se protéger contre la

[362] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 15.

menace d'un danger imminent, se mettre à l'abri d'une menace. Dans l'œuvre du dramaturge béninois, on observe que le geste *« courir se cacher »* s'intègre à une logique syntaxique, puisqu'il est consécutif à de lointains coups de feu. Précédé de cette précision relative au décor sonore, le geste prend alors un sens univoque : courir se cacher signifie esquiver le danger, éviter de s'y exposer en se mettant à l'abri. Lu en contexte, ce geste prend la valeur de toutes les précautions qu'on prend pour se prémunir contre tout système politique dictatorial dont on sent venir la menace. Le geste fonctionne comme un panneau qui signale qu'il prévaut une menace sur les libertés, qu'il y a déviance dans l'air.

On retient, en guise de synthèse, qu'inhiber sa bonne conscience pour commettre des actes déviants, sans état d'âme, ou trouver des échappatoires contre des actes déviants, telles sont les motivations que, par les signes non-verbaux, certains accessoires, gestes et éléments du décor sonore que nous avons analysés, permettent d'exprimer.

Les analyses, qui ont servi à développer ce chapitre, permettent d'aboutir à trois conclusions. Tout d'abord, pour exprimer l'agression au double plan physique et moral, les paramètres du langage non-verbal utilisés relèvent surtout du geste, du décor sonore et de l'accessoire. Ensuite, ces mêmes éléments organisés en catégories naturelle et artificielle ont servi de voie d'étude du trouble, du déséquilibre physique ou psychologique, source ou résultat d'un acte de déviance dont on est auteur ou victime ou, alors, d'un désordre eschatologique, signal de l'échec de projets déviants. Enfin, certains accessoires, gestes et éléments du décor sonore analysés, se sont révélés comme des moyens par lesquels certains personnages engourdissent leur bonne conscience, pour commettre des actes déviants, sans état d'âme, ou trouvent des échappatoires contre des actes déviants dont ils sont menacés.

CONCLUSION PARTIELLE

Au terme de l'étude des signes théâtraux de la déviance, il est possible de retenir que, parmi les catégories dramaturgiques, le personnage, l'espace-temps, les objets et les gestes théâtraux, concourent à une expression directe ou symbolique de la déviance.

Les personnages déviants présentent des profils très diversifiés aussi bien du point de vue de leurs identités que de leurs rôles. Un effort de classification de cette diversité nous a permis d'étudier trois catégories de personnages, déviant entre crise morale et crimes de sang. La première regroupe les figures de prêtres jouant, sous masque, des rôles dangereux, au plan politique surtout. Se découvrent ensuite des dirigeants politiques, tyrans assoiffés de sexe et de sang. La dernière catégorie étudiée renvoie aux enfants, êtres vulnérables, d'abord victimes d'actes inhumains puis transformés eux-mêmes par la suite en êtres barbares.

Dans sa dimension dramatique, le cadre spatial a été analysé surtout sous les catégories d'espaces actuels et virtuels. Quel qu'il soit, l'espace dramatique est le théâtre d'actes sauvages. Il représente aussi le cadre qui prend au piège les personnages et qui se pose en obstacle aux rencontres humaines. Il figure enfin des régions de chaos, d'abord physique, puis surtout moral, des zones d'anomie, théâtres d'attaques et d'affrontements sauvages. Etudié dans sa dimension chronologique – le passé et le futur –, en tant que durée de règne pouvant atteindre plusieurs décennies et milliards d'années, et en tant que moment de l'action (la nuit), le temps dramatique porte des valeurs caractéristiques de l'anomalie. Il est marqué par la douleur, la souffrance, la répression et l'immoralité.

La déviance est également inscrite dans les objets et gestes dont l'étude a permis de savoir que, pour exprimer l'agression au double plan physique et moral, les paramètres du langage non-verbal utilisés relèvent surtout du geste, du décor sonore et de l'accessoire. D'autres objets théâtraux ont servi de voie d'étude du trouble, du déséquilibre physique ou psychologique, source ou résultat d'actes de déviance ou de désordre eschatologique. Regroupés dans une dernière catégorie, des objets se sont révélés comme des moyens par lesquels certains personnages engourdissent leur bonne conscience pour commettre des actes déviants sans état d'âme, d'autres y trouvent des échappatoires contre des actes déviants dont ils sont menacés.

Des signes théâtraux de la déviance explorés dans cette deuxième partie, ajoutés aux types de déviance étudiés dans la première partie, on peut dégager une vision du monde que voudraient professer les auteurs. La troisième partie du présent travail de recherche se propose de décrire, à grands traits, cette vision du monde et d'y jeter un regard critique. Nous soumettrons à la même analyse critique les écarts esthétiques de la dramaturgie de la déviance.

TROISIEME PARTIE :

ANALYSE CRITIQUE DE LA VISION DU MONDE ET DES ECARTS ESTHETIQUES DANS LA DRAMATURGIE DE LA DEVIANCE

INTRODUCTION PARTIELLE

La vision du monde est définie, selon Lucien Goldmann, comme un *« ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent une classe) et les oppose aux autres groupes. »*[363] Cette définition met l'accent, nous semble-t-il, sur le fait que les valeurs et les aspirations sur lesquelles repose la vision du monde d'une communauté constituent, par ailleurs pour celle-ci, des éléments qui l'identifient et la distinguent des autres communautés. L'analyse de la vision du monde peut être un canal indiqué pour accéder à la pensée profonde d'un peuple. C'est sans doute pour cela que Goldmann la place au cœur de la méthode historico-sociologique. Selon lui, en littérature,

> une telle méthode peut, en dégageant tout d'abord les différentes visions du monde d'une époque, mettre en lumière les contenus des grandes œuvres littéraires et leur signification. Ce sera, par la suite, la tâche d'une esthétique qu'on pourrait appeler sociologique de dégager la relation entre la vision du monde et l'univers d'êtres et de choses dans l'œuvre, et celle de l'esthétique ou de la critique littéraires proprement dites, de dégager les relations entre d'une part cet univers et d'autre part les moyens techniques proprement littéraires qu'a choisis l'écrivain pour l'exprimer.[364]

Nous ne prétendons pas ici à une application absolument rigoureuse de cette méthode. En effet, nous ne disposons pas du profil pluridisciplinaire indispensable à cette fin. La méthode nous intéresse cependant ici, en ce qu'elle propose, entre autres, d'éclairer la signification des œuvres littéraires par la vision du monde qui prévaut à l'époque de leur production et/ou de leur réception.

[363] Lucien Goldmann, *Op. cit.*, p. 26.

[364] *Ibid*., p. 350.

Dans cette troisième partie, nous nous proposons d'instaurer ce dialogue entre les perceptions que certains dramaturges béninois et togolais contemporains proposent des déviances, à partir de leurs fictions dramatiques, et la façon dont ces mêmes déviances sont vécues et perçues dans le réel social des deux pays et, au-delà, de l'Afrique. Pour y arriver, nous nous appuyons d'abord sur *« l'univers d'êtres et de choses »*[365] qui expriment au mieux les différentes perceptions de la déviance dans les œuvres. Nous confrontons ensuite ces perceptions à celles du monde réel, exprimées à travers des travaux scientifiques, des documents de références et des avis formulés par quelques praticiens et chercheurs du secteur théâtral avec qui nous avons échangé sommairement sur la question. Cette démarche inspire le développement de chacun des trois chapitres qui composent cette partie.

Au chapitre septième intitulé *« dramaturges de la déviance, contempteurs d'anomalies »*, nous montrons comment il est possible de conclure, à partir des données contenues dans certaines œuvres, à une critique quelque peu sévère des auteurs à propos de certaines déviances. En général, leurs positions sont fortifiées par les jugements formulés dans la réalité. Relatives à certains éléments et procédés dramaturgiques, les analyses proposées dans le chapitre huitième autorisent à affirmer que, parfois, les dramaturges font l'éloge de la déviance ou tout au moins considèrent certains déviants avec bienveillance. Au dernier chapitre, sont décrits ce qu'on peut appeler les écarts ou subversions esthétiques consubstantiels à la dramaturgie de la déviance. Nous les avons ensuite appréciés en nous fondant sur les avis de quelques praticiens et chercheurs dans le secteur théâtral qui les ont analysés surtout en fonction de leurs expériences et connaissances de la chaîne de production théâtrale.

[365] *Ibid.*

CHAPITRE SEPTIEME

DRAMATURGES DE LA DEVIANCE, CONTEMPTEURS D'ANOMALIES

Au chapitre deuxième de la présente étude, nous avons répertorié différentes manifestations de la déviance regroupées sous le vocable de l'évasion. Celle-ci est généralement considérée comme le type le plus négatif du phénomène, dans la mesure où il procède de la conjonction d'un objectif et d'un moyen tous deux anormaux. Repérées et étudiées à travers fables et signes théâtraux, les manifestations de l'évasion se cristallisent en différents points desquels émergent nettement les dimensions politique et sociale. Celles-ci structurent le développement du présent chapitre.

La première exigence à laquelle nous nous efforçons de satisfaire à travers ce développement est d'évaluer les rapports entre les manifestations de l'évasion repérées dans les fictions dramatiques et celles reconnues dans le réel social des peuples béninois, togolais et, au-delà, africains. Dans les développements du présent chapitre, il nous paraît en outre important de déterminer, à partir d'indices fournis par leurs œuvres, comment les dramaturges de la déviance se positionnent vis-à-vis des manifestions de l'évasion. La finalité est de déterminer la perception qui se dégage des œuvres à propos de l'évasion et de l'analyser au regard de la vision du monde dans les sociétés africaines contemporaines. A défaut d'élaborer par nous-mêmes cette vision du monde à partir d'outils fournis par l'histoire, la sociologie, l'anthropologie ou la philosophie dont nous ne sommes malheureusement pas un spécialiste, nous nous sommes contenté de la repérer, un peu comme par procuration, à partir de réflexions fournies par des intellectuels de différents milieux.

A côté de leurs voix, nous faisons entendre, sans qu'elles soient vraiment représentatives en termes de proportion, les voix d'autres acteurs du phénomène théâtral. Leurs appréciations permettront, comme chez les auteurs dramatiques de notre corpus, de mettre en évidence le rapport entre l'évasion dans la fiction dramatique et celle reconnue dans la réalité, d'analyser ce rapport et de dégager les enjeux de l'expression de l'évasion dans le théâtre béninois et togolais contemporain.

7.1. Systèmes et acteurs politiques à l'index

Par le contenu de leurs œuvres, certains dramaturges béninois et togolais adoptent la posture d'observateurs attentifs de la vie politique africaine. Ils accusent presque sans détours les régimes qui mutilent l'opposition politique et exercent la dictature sous une démocratie de façade. Dans la même logique, ils semblent prophétiser une extinction totale de la race des tyrans.

7.1.1. Contre la mutilation des voix discordantes

Présentés comme des individus qui, par l'exercice de leur esprit critique et/ou l'expression de leur opinion, s'opposent à l'idéologie et aux méthodes des régimes politiques gouvernant leurs pays, certains personnages subissent des traitements pénibles. Sans multiplier le rappel de cas pertinents à ce sujet, on peut en évoquer quelques-uns.

Dans *Chemins de croix*, pour avoir participé activement à une campagne de distribution de tracts hostiles au pouvoir de l'Empereur, Amouro et Amel ont été mis aux arrêts et pressés de dénoncer les instigateurs de cette initiative subversive. Avec un élan irrépressible à répandre la mort, le bras armé du Vénérable Président agresse un homme, violente et viole sa femme et finit par démembrer les corps de ces deux personnages sous le

regard impuissant et horrifié de leur enfant, le personnage de La Fille, un des protagonistes de *Cadavre mon bel amant*. Enfin, dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* le journaliste Zongo Giwa, défenseur de la liberté d'expression et dénonciateur hardi des affaires mafieuses au sommet de l'Etat, a fini par périr, avec sa femme et ses trois enfants, dans un violent accident de la route planifié et provoqué par les sbires de Grand-Chose.

Ces trois cas établissent, nous l'espérons, la preuve qu'avec la plupart des systèmes et régimes politiques dictatoriaux mis en scène par les dramaturges béninois et togolais depuis les années 1990, les voix discordantes ne sont pas acceptées ni même tolérées, elles sont soumises à une mutilation en règle. Avec les principes universels des droits de L'homme et dans un contexte de régime démocratique dont se réclament la plupart des pays de la sous-région ouest africaine, cette méthode de répression violente, souvent sanglante et mortelle, est une déviance que critiquent Kangni Alem, Ousmane Alédji et Dansi F. Nouwligbèto.

Il se dégage de la logique des fables de leurs œuvres et des traitements de leurs personnages qu'on peut réussir à émousser les ardeurs de l'opposition et à la faire disparaître par l'élimination physique des contestataires est une ambition à laquelle devraient renoncer les dirigeants politiques contemporains qui continuent de l'entretenir.

Dans *Chemins de croix,* le dénouement fait croire à un échec de l'opposition face au régime du souverain de l'Empire du Soleil Méchant. En effet, au mental fragilisé d'Amouro, tourmenté par L'aumônier, s'ajoute le harcèlement de son cœur par sa douce moitié Lucrèce, venue lui rendre visite en prison et le « convertir ». L'étudiant contestataire n'en peut plus, il est près de céder quand *« on entend trois coups de feu. Amouro pousse un grand cri*

porté par l'écho et s'effondre. »[366] Il s'agit au vrai de trois heureux coups de feu qui sauvent Amouro d'un acte qui aurait corrodé l'image de l'opposition politique. Les trois coups qui l'abattent lui permettent d'emporter, intacte pour l'éternité, sa fidélité à la dénonciation des abus de la dictature. Kangni Alem suggère par-là que, malgré tous les sévices auxquels elle peut être soumise, l'opposition politique est inépuisable puisque Amouro, n'ayant pas livré les noms de ses complices avant de mourir, leur permet de poursuivre leur lutte dans la clandestinité.

A travers le personnage de La fille qui s'est caché et qui a réussi à échapper à l'extermination de toute sa famille, Ousmane Alédji met en scène la figure d'une opposition politique éternelle et incorruptible. La scène horrible du massacre, imposée à La Fille par les soldats, inscrit, à jamais dans le cœur et dans l'esprit de celle-ci, une haine viscérale pour les régimes dictatoriaux. D'ailleurs, à peine âgée de treize ans, elle est, pour la cause de la lutte contre la dictature, promise à de longs jours car, même quand *« elle boit une gorgée d'acide »*[367] et *« vide la bouteille »*[368] espérant se reposer à tout jamais, elle se réveille, étonnée : *« Mon Dieu, le jour, et moi qui ne suis même pas morte. »*[369] Par ce tableau final du drame, le créateur béninois exprime, sans ambiguïté nous semble-t-il, sa confiance dans la pérennité de la lutte contre les régimes privatifs de liberté et tortionnaires, quelles que soient les péripéties auxquelles sont confrontées les figures de cette contestation. La Fille, qui survit à l'extermination de ses parents et à l'auto-empoisonnement, est posée comme le symbole de celle qui reste en vie pour prendre le relais et

[366] Kangni Alem, *Chemins de croix*, p. 63.

[367] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant*, p. 56.

[368] *Ibid.*

[369] *Ibid.*

poursuivre le rôle et l'action d'une opposition politique qui ne saurait s'éteindre définitivement.

Par le dénouement de sa pièce, Dansi F. Nouwligbèto développe le même motif de l'opposition politique qui survit aux actions visant à l'étouffer. On le sait, le rituel de re-inhumation de Zongo Giwa tourne court parce que Grand-Chose n'a pas réussi à en exécuter toutes les opérations avant minuit. Aussi, alors qu'il n'était ramené à la vie que pour l'instant d'un rituel, le journaliste rebelle reprend-il vie pour longtemps. Par l'échec du rituel, le dramaturge béninois projette l'échec des actions visant à éliminer, une bonne fois pour toutes, ceux qui osent dénoncer les dérives politiques du système au pouvoir. En outre, la résurrection du journaliste assassiné signifie la relance d'une voix contestatrice qui a échappé à une extinction définitive pour que la lutte continue contre la dictature et la mauvaise gestion au sommet de l'Etat.

Au total, Kangni Alem, Ousmane Alédji et Dansi F. Nouwligbèto n'envisagent pas un paysage politique d'où serait totalement absente l'opposition politique. Le bien-fondé d'une telle position est, nous semble-t-il, incontestable dans la mesure où elle est bénéfique pour le bien commun. En effet, l'opposition est, dans le paysage politique d'un Etat qui se veut démocratique, une instance qui assure une veille régulière et remplit un rôle de contrepoids aux abus vers lesquels peuvent tendre plus ou moins naturellement ceux qui sont au pouvoir.

Mais la réalité politique vécue dans certains pays, africains en général et ouest-africains francophones en particulier, pousse à nuancer les traits héroïques sous lesquels l'opposition politique est présentée dans les œuvres d'Ousmane Alédji, de Kangni Alem et de Dansi F. Nouwligbèto. Chez eux en général, les animateurs de l'opposition sont prêts à résister au pouvoir en

place et à tenir leur rôle de contestataires jusqu'à la mort, s'il le faut. Or, dans la réalité, au lieu de rester au pays et d'affronter, au prix de leur vie, la répression du régime dont ils dénoncent les exactions, certains opposants politiques font plutôt le choix de la fuite, de l'exil, renonçant ainsi au sacrifice suprême. On en déduit que ceux qui incarnent les voix contestatrices, opposées aux régimes totalitaires dans les œuvres de certains dramaturges béninois et togolais ne sont pas, dans l'absolu, une projection fidèle de ce qu'on relève dans la réalité. Prêtes au martyre, les figures de l'opposition politique que proposent les créateurs dramatiques béninois et togolais ne sont donc posés que comme des modèles théoriques vers lequels sont invités à tendre les opposants. Au-delà de leur vie qu'ils peuvent chercher ou non à préserver, ils doivent trouver le moyen de rester fidèles à leur choix idéologique et ne céder devant aucune menace ni tentation, même pas celle de l'argent. L'argent comme handicap au combat politique des opposants ne semble pas avoir été suffisamment traité par les dramaturgies étudiées.

Au Bénin, au Togo et ailleurs en Afrique, lorsque le contexte rend difficile voire impossible la mise en œuvre de la répression violente dirigée contre les opposants, un moyen plus pernicieux de corrosion des convictions politiques est alors utilisé : il s'agit de l'argent. Par exemple, François Awoudo, un journaliste béninois, écrit qu'en 1999, excédée par les espèces sonnantes et trébuchantes dont on se servait pour débaucher certains de ses militants, la Renaissance du Bénin, alors parti politique de l'opposition, avait fini par faire l'option de *« dénoncer publiquement ce harcèlement à coup d'argent sur les députés de l'opposition. »*[370]. Parfois même, ce sont leurs propres déchirements internes qui les discréditent et écornent l'image

[370] François K. Awoudo, Le mal transhumant, les infidélités politiques dans le Bénin démocratique, Cotonou, Editions Tundé, 2004, pp. 114-115.

héroïque que les dramaturges voudraient donner des opposants. Au sujet de l'opposition au Togo, François Fabregat formule cette critique judicieuse à notre avis :

> L'opposition qui devrait réfléchir aux solutions et produire des propositions concrètes pour résoudre les problèmes urgents des togolais (sic), […] se livre à des babillages puérils et stériles sur des problèmes de bienséance et de leadership. [371]

Si donc l'opposition peut être victime d'une répression violente à laquelle elle fait face héroïquement comme le suggèrent les contestataires mis en scène par Ousmane Alédji, Kangni Alem et Dansi F. Nouwligbèto, les réalités politiques béninoises et togolaises révèlent qu'en outre, il arrive qu'elle fasse le choix de l'exil, qu'elle succombe plutôt aux séductions de l'argent ou qu'elle soit victime de ses propres dysfonctionnements. D'autres dysfonctionnements, politiques ceux-ci, liés à l'essence même du régime démocratique, provoquent une mutation de la démocratie en « démocrature » que les dramaturges désapprouvent.

7.1.2. Réprobation de la « démocrature »

Dans un dossier publié sur Tanjona, site malgache d'information et d'opinion, on lit que la démocrature est

> un néologisme inventé par l'écrivain uruguayen Edouardo Galeano à partir des mots démocratie et dictature pour désigner un régime politique qui camoufle sa nature dictatoriale par des expédients démocratiques (notamment les élections).[372]

[371] François Fabregat, « Tartufferies politiques au sein du pouvoir comme de l'opposition : quel bénéfice pour le peuple togolais ? », analyse du 8 février 2014 publiée sur www.cvu-togo-diaspora.org, site du mouvement citoyen Collectif pour la Vérité des Urnes [Consulté le 14 octobre 2014]

[372] *Madagascar, penser une diplomatie intelligente*, Dossier réalisé par la rédaction de Tanjona publié sur www.tanjona.org/madagascar-penser-une-diplomatie-intelligente [Consulté le 22 août 2014]

En même temps qu'elle nous situe aux origines du terme, la rédaction de Tanjona en propose une définition, confirmée par Yao Assogba, sociologue togolais :

> La démocrature, c'est la dictature déguisée en démocratie ; […] un mélange subtil des deux formes de régime, mais avec une dominance de la première. En fait, sous des pressions intérieures (grèves, manifestations de rue) ou extérieures, l'ancienne dictature bouge et s'approprie certains mécanismes de la démocratie. La démocrature tolère alors le multipartisme mais a recours à la violence et à la répression militaire comme moyen de régulation politique.[373]

D'une définition à l'autre, il se dégage que la « démocrature » est une démocratie de façade, un régime hétéroclite dont les promoteurs, désireux de conserver le pouvoir, sinon toute leur vie du moins pour longtemps, s'accommodent de quelques principes démocratiques mal appliqués et exercent, sur les libertés, une censure certaine. De tels signes caractérisent les régimes politiques dans les œuvres de certains auteurs dramatiques béninois et togolais, notamment Florent Couao-Zotti, Dansi F. Nouwligbèto et Kossi Efoui.

D'abord, dans l'univers fictionnel de *Ce soleil où j'ai toujours soif*, le régime du Guide Eclairé, menacé de renversement par une mobilisation populaire, concède la démocratie. Mais ses hommes de main n'arrivent pas à se départir de leur ardeur répressive puisqu'ils organisent une sanglante interférence dans le bal de la conférence nationale qui devrait célébrer l'avènement de la démocratie. En outre, chez Dansi F. Nouwligbèto, on se rappelle, entre autres, la présence, dans le décor sonore, de la « sirène de l'armée ». A travers cette métonymie de la répression militaire, on lit qu'une action des forces armées s'exerce sur le journaliste qui ne jouit donc que

[373] Yao Assogba, *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire*, Presses Universitaires de Laval, 2004, p. 35.

d'une apparente liberté d'opinion et d'expression. Ceci montre qu'on est en présence d'une « démocrature » ou de ce que l'auteur de *Zongo Giwa de la forêt déviergée* appelle lui-même de la « démokratie », avec une anomalie orthographique voulue pour suggérer les déviances inhérentes à ce régime prétendument démocratique. Enfin, dans *La Malaventure,* après un an de fuite pour échapper à un régime liberticide qui le recherchait activement, Darling V revient au pays. On y dit que la guerre – entendue ici comme la chasse aux contestataires – est terminée. Pourtant, de nombreuses barricades, tenues par des soldats, restent visibles partout, signe que les libertés sont toujours soumises à une censure militaire.

En clair, dans les univers fictionnels de ces trois œuvres, on est placé devant des dirigeants politiques qui gouvernent par un *« régime d'autorité enrobé dans une démocratie formelle »*[374]. Florent Couao-Zotti, Dansi F. Nouwligbèto et Kossi Efoui semblent s'accorder sur l'inadéquation d'un tel régime pour le peuple et tous les défenseurs des libertés. Mais leurs vues sont divergentes quant à l'avenir de ce régime politique.

Au dénouement de l'intrigue dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, on retient de la fête de la démocratie qui a basculé dans une répression sanglante qu'au fond, le bras armé du Guide Eclairé, veut à nouveau contrôler la gestion politique d'un pays qui vient à peine de faire l'option de la démocratie. Le premier ministre enlevé, le président nouvellement porté à la tête du pays est visiblement déposé par la junte militaire même s'il résiste encore à l'admettre : une « démocratie militaire » s'installe pour une durée indéterminée. De retour de son exil forcé, Darling V., personnage principal de *La malaventure*, constate que, dans son pays, la paix et les libertés ne sont

[374] Laurent Joffrin, « Notre nouvel ennemi : la démocrature », *Le Nouvel Observateur*, 22 août 2012, n°2494, p. 7.

proclamées que du bout des lèvres d'autant plus que, concrètement, la multiplication des barricades et l'activisme des agents de renseignements signalent que les libertés continuent d'être censurées, sans promesse de possibilité prochaine d'un mouvement interne ou externe qui obligerait à une vraie démocratie. Avec Florent Couao-Zotti et Kossi Efoui, l'organisation de l'action et son dénouement révèlent en définitive que, dans le paysage politique des pays mis en scène, au lieu d'être promise à une disparition, la démocrature se maintient bien en place et s'exerce sur un peuple démuni de moyens pour inverser le choix politique de ceux qui le gouvernent. Sans donc faire abstraction des anomalies consubstantielles à ce régime d'entre-deux, ces deux dramaturges semblent incliner à l'idée que, adoptée par nombre d'anciens dictateurs pour faire croire à l'opinion qu'ils sont devenus des démocrates, la démocrature apparaît comme un nouveau régime politique par lequel bien de pays pourraient être désormais gérés.

Contre cette promesse d'un avenir prospère qui se profile pour ce système politique dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *La malaventure,* l'auteur de *Zongo Giwa de la forêt déviergée* présente la « démocrature » comme un régime politique sans lendemain. C'est du moins vers une telle perspective que le dénouement de la pièce oriente notre analyse. Au réveil fatal de La Forêt à minuit, Grand-Chose comprend qu'il ne peut plus tuer de nouveau et inhumer, une bonne fois pour toutes, le défenseur des libertés d'opinion et d'expression :

> GRAND-CHOSE : Trop tard, Gangbahou ! Trop tard ! La Forêt s'est réveillée, le mort ressuscité crie hosanna, et voici mon squelette lourdement chargé du squelette de mon bien-aimé Porteur-de-crottes ! *(Il bute contre un obstacle et tombe à genoux. Sanglots)* […]

> ZONGO GIWA : Nous avons frôlé l'Enfer, nous sommes à quelques souffles du cimetière de l'Enfer. Il reste à rebrousser chemin, à marcher dans le vent et la tempête. Il reste à grimper les escaliers du ciel pour raconter aux étoiles l'histoire de notre remontée vers le Paradis. Un millier d'actes, un milliards de scènes, une myriade de mots. *(Il descend dans le public avec une boîte remplie de stylos et se met à distribuer aux spectateurs).* Madame, monsieur, prenez et écrivez, écrivez tant que vous dévorez des molécules d'oxygène : la respiration est la poésie du corps. Prenez et écrivez.
>
> (Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* pp. 72-73.)

Par une formule laconique, « trop tard Gangbahou », et par les objets théâtraux que sont la posture à genoux et le sanglot, le personnage de Grand-Chose, figure de proue d'une démocratie de façade, fait constater l'échec de son régime politique et s'avoue vaincu. Le camp d'en face, celui des défenseurs des libertés, triomphe donc et Zongo Giwa définit le colossal projet qui se profile désormais devant eux : pour revitaliser un peuple longtemps réprimé, il faut, par d'innombrables actes, scènes et mots, lui dire de nouvelles raisons de vivre. La démocrature échoue et va laisser place à un vrai système démocratique.

Défavorable au régime de l'entre-deux, la prophétie de Dansi F. Nouwligbèto est certes séductrice mais apparaît plutôt, non pas un reflet d'une réalité vers laquelle on tendrait mais surtout comme une vue de l'esprit que contredisent les statistiques à l'échelle mondiale et les diverses situations politiques des pays de la sous-région ouest-africaine. En effet, des statistiques révèlent que la fin de la démocrature n'est pas proche puisqu' *« il est malheureusement établi, notamment à travers des observateurs italiens, que quelque 117 pays sont aujourd'hui convaincus d'utiliser* (la démocrature) *en*

particulier en Afrique. »[375] En outre, depuis l'année 1990 qui marque le début de l'ère du renouveau démocratique dans plusieurs pays de l'Afrique de l'ouest, l'expérience est restée toujours problématique. Même dans des pays considérés comme de bons élèves tels que le Bénin, le Sénégal, le Mali, l'opposition politique et la société civile accusent régulièrement le pouvoir en place de violer aux principes démocratiques par l'usage des pressions de différentes natures et par des élections irrégulières. En définitive, sauf à l'inscrire dans la logique d'un projet que Dansi F. Nouwligbèto voudrait voir se réaliser, sa prophétie de la fin prochaine de la démocrature paraît plus relever d'une utopie fictionnelle que d'une perception réaliste. Les mêmes qualificatifs peuvent être appliqués à l'idée de disparition annoncée des tyrans.

7.1.3. Race de tyrans promise à l'extinction

Sans conteste, les fictions dramatiques analysées dans le cadre de la présente étude proposent des personnages qui incarnent le rôle de tyran. On peut notamment citer Le boucher dans *Pourrissement* puis Le PR, Grand-Chose et Yamatoké, respectivement dans *Les confessions du PR, Zongo Giwa de la forêt déviergée* et *Nuit de cristal.*

A travers le discours théâtral dont Le boucher est objet et sujet, le public est renseigné sur les actes de flagrante barbarie dont s'est rendu coupable le système politique de ce dictateur. En plus, il se définit lui-même comme un irréversible et irrémédiable sanguinaire : *« J'ai envie d'arrêter de tuer mais cela me semble impossible. Je fuis le crime et le crime me court après. […] le sang appelle le sang, le mal attire le mal. »*[376] Cet autoportrait

[375] Max Liniger-Goumaz, La démocrature, dictature camouflée, démocratie truquée, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 9.

[376] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 13.

moral du personnage montre qu'il se sait totalement enfermé dans le cercle vicieux des crimes de sang et s'y abandonne. En ce qui concerne les trois autres tyrans, Le PR, Grand-Chose et Yamatoké, les actions respectives des pièces dont ils sont les protagonistes les montrent en train de planifier et/ou de commettre, en « direct », des actes ignobles, tous dirigés contre la vie humaine : pour éviter que son crime de pédophilie n'entraîne sa chute du pouvoir, Le PR planifie le meurtre de l'honorable Lokpo et de sa fille âgée de douze ans qu'il a mise enceinte ; Grand-Chose a commandité la mort violente de Zongo Giwa ; Yamatoké a dérobé à Aurélia son fœtus qu'il a étouffé et s'apprête à enterrer.

L'orientation des actions dont ces tyrans sont les protagonistes et les traitements dont ils ont fait l'objet révèlent la position unanime d'Ousmane Alédji, de Daté Atavito Barnabé-Akayi, de Dansi F. Nouwligbèto et de Kangni Alem au sujet de ces dirigeants sanguinaires : ils doivent disparaître à tout jamais.

Même si son passé le pose en acteur politique redoutable, Le boucher apparaît cependant dans une position faible et fragilisée d'autant qu'il est un ancien président qui cherche à accéder de nouveau au pouvoir qui lui a échappé. Malgré toutes les stratégies déployées, cette quête échoue et il meurt, empoisonné. L'insuccès sanctionne aussi les projets de Grand-Chose et de Yamatoké, tous deux engagés dans un rituel d'inhumation. Surpris par le temps ou dépourvu du grand Livre contenant la formule du rituel, l'un et l'autre n'ont pu recueillir le fruit attendu de leur rituel puisqu'il est avorté ; cet échec compromet manifestement leur avenir politique. Enfin, le personnage du PR, venu au confessionnal pour se confier et démissionner, en arrive à un revirement qui lui fait redéfinir un nouveau projet susceptible de le maintenir au pouvoir. En effet, sur une inspiration qu'il dit divine, il déclare

vouloir tuer l'adolescente, enceinte de lui, et son père afin d'étouffer définitivement l'affaire qui devrait le contraindre à la démission. Mais par un coup de théâtre, il comprend que toute la confession, depuis le début jusqu'à la révélation de ce funeste dessein, est retransmise en direct sur la Radio Nationale et sur des chaînes de télévision. Le peuple a tout compris et il ne reste plus au PR qu'à se rendre.

A l'évidence, les dénouements des quatre pièces, dont nous venons d'analyser la situation des personnages qui figurent des tyrans, offrent au sujet de ces derniers des indices de fragilisation évidente de leur position, si bien qu'on peut dire que les dramaturges béninois et togolais, sans se passer le mot, promettent la race des tyrans à une prochaine disparition.

A l'examen, il se dégage deux voies de réalisation de cette disparition des dictateurs : l'élimination physique et l'échec des manœuvres pour la perpétuation de leur système politique. De ces deux voies, la seconde est la meilleure et la plus efficace. Il nous paraît plus juste, en effet, de croire que la race des tyrans viendrait à disparaître si les manœuvres par lesquelles ils tentent, vaille que vaille, de se maintenir au pouvoir échouaient.

Dans *Les confessions du PR, Zongo Giwa de la forêt déviergée* et *Nuit de cristal,* cette option paraît pertinente dans la mesure où l'échec des stratagèmes de conservation du pouvoir procède d'erreurs humaines entièrement ou partiellement imputables aux dictateurs eux-mêmes. Du coup, à défaut de s'en prendre à eux-mêmes, ils reconnaissent explicitement ou implicitement que, pour n'avoir pas su gérer le temps, pour n'avoir pas été suffisamment minutieux dans la constitution des éléments nécessaires à un rituel ou pour s'être laissé prendre au piège d'une confession médiatisée, ils ne pouvaient logiquement que renoncer à leur ambition de s'accrocher au pouvoir. Cet échec personnel, qui se trouve être en même temps l'échec du

système dont ils sont les instigateurs, signale que leur toute puissance a des limites. On peut en outre admettre qu'en quittant le pouvoir dans ces conditions, ces tyrans sont forcément plus enclins à laisser s'éteindre en eux les élans de dictature. Pour eux, une pareille défaite ouvre presque sûrement la possibilité d'amorcer un processus intérieur de renonciation à la déviance et donc de bonification de leur conscience : au lieu donc d'une extinction physique aux effets superficiels et sans possibilité de repentance, on est plutôt inscrit ici dans la logique d'une extinction de l'essence même de la tyrannie.

En résumé, les déviances que les personnages placés dans le rôle de tyran politique ont imprimées à leurs systèmes politiques sont fermement critiquées par les dramaturges. Ils soumettent au même jugement sévère la faillite sociale.

7.2. Critique de la faillite sociale

Le tableau pathétique de la profonde crise sociale dans laquelle sont plongés bon nombre de pays de l'Afrique noire interpelle les dramaturges de la déviance. A partir de leurs fictions dramatiques, ils dénoncent les dangers des aventures périlleuses de l'émigration, l'effritement du sens de l'unité familiale et le délit de l'enfance avortée.

7.2.1. L'émigration : infructueux chemin du bonheur

Dans les actions respectives de *Trans'ahéliennes*, de *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…* et de *Catharsis*, Boutros, Juan et Ilèki sont des personnages par le profil desquels Rodrigue Norman et Gustave Akakpo posent le problème des mésaventures transméditerranéennes de jeunes africains en quête de bonheur en Occident.

Sur une décision inspirée et soutenue par sa mère qui a mobilisé l'argent nécessaire à son projet d'émigration, Coolio s'est envolé vers l'Europe. Quant à Ilèki, il annonce un jour à sa mère Ellè son départ « au pays des étrangers du Nord-là-bas » : *«Je réussirai là-bas, là où coule le miel. Ici les mouches poussent sur des cadavres qui s'accrochent à la vie. »*[377] Dans *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…,* défiant l'autorité parentale et s'inscrivant dans la voie d'une rupture avec un certain contrat social, Juan décide de courir les rues du monde entier afin de faire valoir ses talents artistiques pour réaliser la dimension individuelle de son bonheur. De ces expériences de départ, un constat se dégage : si Coolio est parti de sa terre natale en complicité et avec la bénédiction de sa mère, Ilèki et Juan ont pris leur départ sur fond de dispute et de désaccord avec leurs mères respectives. Cette différence ne semble néanmoins pas déterminante dans l'opinion suggérée au sujet de l'émigration des jeunes africains en quête de bonheur : l'aventure se solde toujours par des échecs.

L'échec est suicidaire selon la vision que propose Rodrigue Norman à travers le parcours de Coolio qui descend en Europe comme en enfer : il n'a où poser la tête, il devient le délinquant qu'il n'a jamais été chez lui (se livrant à la consommation de la drogue) et il finit par une mort horrible. L'expérience est fatale pour Coolio par qui l'auteur de *Trans'ahéliennes* suggère qu'au lieu d'être pour les jeunes africains une piste de bonheur, le chemin de l'Europe est assez régulièrement un tunnel au bout duquel se profilent la délinquance et la mort.

Quelque peu différent de cette vision funeste, un second point de vue présente les aventures transméditerranéennes comme une expérience déstabilisatrice de l'identité de l'individu, désormais rejeté de toutes parts.

[377] Gustave Akakpo, *Catharsis*, p. 35.

Rodrigue Norman et Gustave Akakpo en donnent des preuves à travers les figures de Juan et d'Ilèki.

Au retour de son aventure européenne, Juan confie à son frère :

> JUAN : Ecoute, Tobbie, je suis revenu pour m'occuper de vous et non de ma musique. Vous êtes plus importants que toutes les musiques, vous êtes l'essentiel ! J'ai brisé ma guitare après mon dernier concert, je ne veux plus y retourner, c'est fini, fini ! …
>
> (Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur…*, p. 57)

Mais au dénouement de l'action de *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…,* on note l'échec du projet de Juan. A travers son dialogue avec Tobbie, Juan comprend que tous ses autres frères n'attendent rien d'autre que d'accueillir la star qu'il n'est malheureusement pas devenu. Aussi, contre son gré cette fois-ci, doit-il à nouveau s'éloigner géographiquement d'eux : *« Je repars, il ne faut pas qu'ils sachent que je suis revenu jusqu'ici sans la guitare. »*[378] Juan est désormais projeté dans une sorte d'errance d'autant plus qu'il est dépourvu de sa guitare et que, même s'il l'avait encore, elle ne lui servirait plus à rien, conscient qu'il est lui-même de ce que *« personne ne veut plus* (l') *écouter de toute façon. »*[379]

Dans *Catharsis*, Ilèki connaît le même sort d'individu désormais rejeté de partout, ballotté entre la terre natale et la terre d'exil. L'extrait suivant d'une réplique qu'Ellè lui adresse résume le parcours de ce dernier :

[378] Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, p. 59.

[379] Rodrigue Norman, *Ibid.*, p. 58

> ELLE : Un jour couleur de sang, un enfant a pris route sans demander son chemin… […] Il a poussé son chemin dans la vie, là-bas, au pays des étrangers du Nord-là-bas. Mais là-bas, c'est lui l'étranger et on le lui rappelle souvent, à lui, la racaille : "Papiers, monsieur, papiers" ; et il porte les papiers comme un masque pour avancer. […] Les étrangers du Nord-là-bas lui ont dit : "Jette ce fil que tu portes aux reins et tes vaudous, c'est diabolique, primitif, sale… " Et il a tout balancé […]. Qu'il ne cherche même pas à parler ! Les explications qu'il se rumine dans le ventre, elle ne s'y intéresse pas […]. *(Ilèki fait un geste d'indifférence)* Le travail ne l'effraie pas ; tant mieux ! Car, quand l'étranger arrive, il est dit : " Nourris-le pendant deux jours ; le troisième jour, donne-lui un outil". *(Ilèki, étonné, fait un signe de protestation)* Elle dit que ce n'est pas la peine de protester ; qu'à ses yeux, il n'est qu'un étranger.
>
> (Gustave Akakpo, *Catharsis*, pp. 35-37)

A l'évidence, chez les étrangers du Nord-là-bas, Ilèki se laisse aller à de graves compromissions qui, contre ses attentes, ne lui rapportent rien. Bien que s'étant dépouillé de ses attributs identitaires que sont le fil porté aux reins et les vaudous, il n'est cependant pas à l'abri des tracasseries administratives et des traitements discriminatoires. Tout lui rappelle qu'il est un étranger : il ne sera jamais intégré. Il décide alors de revenir sur ses pas. Mais, ayant perdu son identité première, il est reçu en étranger sur sa terre natale, ce que lui signifie clairement sa mère. Il est donc un être de l'entre-deux, réclamé de personne et rejeté de tous.

Du parcours de Coolio et de celui de Juan et de Ilèki réunis, il se dégage que, pour Rodrigue Norman et Gustave Akakpo, le flux des jeunes africains vers l'Occident se transforme le plus souvent en mésaventure ; si les émigrés ne sont pas confrontés à une existence pénible au point parfois d'en perdre la vie, ils deviennent des individus à identité flottante ou double, méconnaissables de part et d'autre de la Méditerranée et donc rejetés de toutes parts.

L'opinion et les médias relaient et analysent régulièrement la misère matérielle vécue par les émigrés et la mort qui peut survenir au cours ou au bout de leur parcours. La nature de ces problèmes et le traitement qui en est fait les posent désormais, de notre point de vue, en conséquences moins dramatiques que la crise d'identité vécue par certains émigrés. En réalité, l'inconfort matériel peut n'être pas essentiellement déstabilisateur du jeune Africain émigré dans la mesure où, depuis chez lui, il est habitué et même marqué par tous les signes que peut présenter la pauvreté, voire l'extrême pauvreté. En ce qui concerne la mort de ces aventuriers, elle est si largement médiatisée qu'elle en perd presque son côté tragique pour s'inscrire dans le registre des faits divers, relayés et commentés par les médias. Du coup, la misère morale et identitaire dans laquelle les émigrés sont plongés devient le vrai drame prépondérant parce que pernicieux, quoique silencieux. L'attention mérite d'y être portée comme le font Rodrigue Norman et Gustave Akakpo. En effet, le drame de l'identité flottante ou de l'identité de l'entre-deux place l'individu dans une situation de non-être. Il en découle des conséquences redoutables comme la résignation de l'individu, sa tendance à l'autodestruction parce qu'il se dit qu'il n'est plus rien. Il en perd le sens de l'initiative et devient improductif et/ou délinquant, c'est-à-dire un cas social quelle que soit la communauté dans laquelle il devra vivre en définitive. En fin de compte, il nous semble que pour le jeune africain émigré, il n'y a pas de drame plus saisissant que celui relatif à son identité d'autant plus que, comme le confirment certains travaux, *« un changement d'ordre culturel […], qui est le lot des immigrés, peut se révéler traumatisant pour la formation de l'identité »*[380]. L'individu peut donc être en crise profondément déstabilisatrice de sa personne en raison de son statut d'émigré à identité hybride. Pour

[380] Hanna Malewska-Peyre, « L'identité négative chez les jeunes Immigrés », in *Santé mentale au Québec*, 1993, XVIII, 1, p. 110.

d'autres raisons, une crise interne peut également menacer la famille et le sens de la solidarité qui la caractérise généralement en Afrique.

7.2.2. La famille africaine en question

La signification de la famille en Afrique se distingue de sa signification dans les autres cultures. A ce sujet, Saloum Cissé précise qu'elle prend un sens et renvoie à une réalité spécifique :

> *La famille* est la cellule de base de l'organisation sociale africaine, contrairement à l'Europe où elle se réduit au père, à la mère et aux enfants. La famille en Afrique est une famille comprenant non seulement toutes les personnes apparentées vivant sous le même toit, mais également tous les parents éloignés et les alliés.[381]

Compte tenu du nombre non-négligeable de membres que couvre la famille africaine traditionnelle, on peut s'autoriser à l'envisager tout au moins comme un lieu privilégié où s'exerce la solidarité. Mais au-delà, Saloum Cissé semble suggérer qu'en Afrique, l'organisation et le fonctionnement de la famille apparentent celle-ci à une société en miniature dont les membres sont, comme dans toute bonne société, tenus par des devoirs et peuvent également prétendre à des droits. Cette conception est proche de celle de Louis-Vincent Thomas et de René Luneau dont la définition de la notion de famille africaine traditionnelle, pour ses aspects juridico-politique et idéologique, met l'accent sur le caractère globalisant de celle-ci et la dimension organique par laquelle elle définit le statut de l'individu, réglemente les rapports d'autorité et gère la solidarité révélatrice de la nature systémique de la famille[382].

[381] Saloum Cissé, « Valeurs morales et structures traditionnelles de jeunesse », in *Ethiopiques*, n° 31, 3ème trimestre 1982, en ligne sur http://ethiopiques.refer.sn/spip. php?article902 [Consulté le 21 décembre 2014].

[382] Voir à ce sujet : Louis-Vincent Thomas, René, Luneau, *La terre africaine et ses religions ; traditions et changements*, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 271.

Au début de l'action de *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, du moins sous le prisme de la mère, la famille du jeune aventurier Juan prétend à ce fonctionnement englobant et organique. Auprès de ses enfants, la mère voudrait que leur oncle supplée à l'absence du père décédé. Ce vœu prouve que la famille africaine est vraiment un système ; son fonctionnement permet que des individus différents se relaient dans un même rôle qu'est, ici, la figure paternelle dont on connaît, par ailleurs, la prépondérance dans la famille africaine traditionnelle. En outre, la solidarité qui impose quasiment une communauté de destin aux membres d'une même famille est également rappelée par la mère à son fils aîné, comme une règle de vie primordiale dans le système familial : *« Et puis pense à tes frères et sœurs, tu sais que tu es leur locomotive ! »*[383]

En réponse à sa mère, Juan opère des choix qui contestent radicalement cette norme et cette valeur de la famille africaine à la traditionnelle. Il s'oppose à l'idée de suivre son oncle dans son atelier de menuiserie pour y apprendre ce métier et refuse aussi d'être posé en locomotive pour ses frères. Le fonctionnement systémique de la famille et le devoir de solidarité à l'égard des autres membres de la famille sont, en clair, la norme et la valeur à l'aune desquelles Juan apparaît, par ses choix, comme un déviant qui provoque alors la réprobation de sa mère : *« Sois donc crève-la-faim Juan !*, lui lance sa mère, *et qu'on n'en parle plus… »*[384]

Cette réplique, prononcée contre son fils par la mère sur fond de colère, semble s'être transformée en sentence par laquelle Juan est banni voire maudit. Ses initiatives sont marquées par l'échec. A l'opposé des ambitions qui ont motivé ses choix transgressifs, Juan s'aperçoit, quelques années après

[383] Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur…*, p. 55.

[384] *Ibid*.

son départ, que sa musique n'a pu servir à révolutionner le monde comme il l'a rêvé. Aussi, fait-il à son frère Tobbie un douloureux aveu d'échec :

> JUAN : Maintenant, le monde entier a entendu ma partition et n'en est pas plus bouleversé. […] Il y a longtemps que ma musique n'a plus ému personne. Tout juste de quoi faire gesticuler une bande de fils à papa dans une boîte de nuit un été sur quatre. Pas un disque de platine, donc… J'ai vendu ma guitare et je suis revenu.
>
> (Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, p. 56.)

Le protagoniste de la pièce reconnaît, sans ambiguïté, qu'il s'est simplement fourvoyé en transgressant les normes et valeurs familiales africaines que sa mère lui proposait de suivre quelques années plus tôt. Il avoue que son expérience déviante ne lui a presque rien rapporté de ce qu'il en espérait si bien qu'il se définit un nouvel objectif : *« Ecoute, Tobbie,* confie-t-il à son jeune frère, *je suis revenu pour m'occuper de vous et non de ma musique. Vous êtes plus importants que toutes les musiques, vous êtes l'essentiel ! »*[385] Mais là encore, la malédiction semble poursuivre Juan car son projet de retour au sein de sa famille est un rendez-vous avorté. La place qu'il compte y occuper désormais n'existe plus, car aucun de ses frères et sœurs ne pense à lui comme à celui qui reviendrait s'installer là où leurs cordons ombilicaux ont été enterrés, mais plutôt comme celui qui, parti, doit réussir et faire leur fierté depuis l'étranger. Il n'a donc pas où poser sa valise et doit retourner en aventure, cette fois-ci contre son gré : *« Prends les cadeaux. Distribue-les à nos frères et sœurs. Je repars, il ne faut pas qu'ils sachent que je suis revenu jusqu'ici sans la guitare. »*[386] Tout compte fait, les échecs répétés qui sanctionnent les initiatives de Juan traduisent certainement la position de Rodrigue Norman au sujet des choix déviants de ces jeunes africains qui,

[385] Rodrigue Norman, *Ibid.*, p. 57.

[386] *Ibid.*, p. 59.

obnubilés par la réussite personnelle et individuelle que garantiraient les sociétés d'ailleurs, brisent tous liens avec leurs familles. Le dramaturge togolais suggère que des échecs cumulés se profilent au bout du parcours du transgresseur des normes et valeurs qui organisent le sens de la famille traditionnelle africaine.

On peut à peine contester cette position de Rodrigue Norman au sujet de l'effritement du sens de la famille en Afrique. Cependant, à un double point de vue, il nous paraît du reste possible de considérer la contestation des liens familiaux comme une attitude déviante bénéfique pour l'individu, même dans le cas typique de Juan. Tout d'abord, cette déviance libère l'individu de certaines pesanteurs et lui ouvre la possibilité de laisser s'exprimer ses talents personnels en dehors de ce dont sa famille peut rêver pour lui et à quoi elle peut le contraindre. En outre, même si un certain échec sanctionne le parcours, il n'en demeure pas moins qu'il permet à l'individu de faire l'expérience d'autres valeurs, de les confronter à celles de son milieu d'origine pour finir par déterminer la portée, l'intérêt et les limites de ses prétentions à la liberté : sa personnalité, son être même, s'en trouve forcément mieux structurée. Tout bien considéré, il est possible de retenir que la position de Rodrigue Norman, au sujet de choix déviants qui provoqueraient un certain effritement du sens de la famille à l'africaine, mérite d'être nuancée. Il n'en est certainement pas ainsi du regard sur la situation de l'enfant à travers certaines fictions dramatiques étudiées dans le cadre du présent travail.

7.2.3. L'enfance avortée : un délit

Dans *Cadavre mon bel amant* et *La mère trop tôt*, les actions sont structurées de façon à attirer inévitablement l'attention des autres personnages et du public sur certains enfants. Dans l'ordre des pièces énumérées, on pense surtout à La fille et à L'enfant-soldat. Au sujet de chacun d'eux, la fable

fournit des détails pathétiques. A huit ans, le personnage de La fille assiste au meurtre de ses frères, à l'assassinat de sa mère dont le cadavre est de surcroît violé devant elle ; elle-même finit par être violée par ces soldats meurtriers. Le personnage de L'enfant-soldat, quant à lui, n'avait à peine que douze ans lorsqu'il a été arraché de l'école pour être transformé en machine de la mort, dans une guerre ethnique.

Le délit de l'enfance avortée qu'illustre la situation tragique de ces deux personnages réfracte, avec force réalisme, la situation réelle des sociétés africaines contemporaines. Le viol des enfants, surtout en période de conflit, y est devenu une déviance de plus en plus courante. L'actualité en fournit des preuves. Par exemple, intitulé « Exploitation et abus sexuel des enfants en Afrique de l'ouest et du centre »[387], un document de l'Unicef fournit des données relatives à la violence sexuelle exercée sur des mineures soit à des fins commerciales, soit en milieu scolaire, soit encore dans des situations de conflit et post-conflit. Dans ce dernier cas, les pays les plus touchés par le phénomène sont, selon le document, le Libéria, la Sierra Leone, la Côte d'Ivoire, La République Démocratique du Congo, le Tchad et la Guinée. Certaines des victimes sont âgées d'à peine 6 ans et l'âge de la majorité d'entre elles est compris entre 12 et 16 ans. La situation de L'enfant-soldat dans la fiction dramatique répercute, elle aussi, des situations de la vie réelle. Dans une fiche thématique intitulée « Les enfants soldats »[388], Unicef France estime à 250 000 le nombre d'enfants-soldats dont la plupart sont recrutés en Afrique.

[387] UNICEF WCARO, « Exploitation et abus sexuels des enfants en Afrique de l'ouest et du centre », Analyse préparatoire au 3ème Congrès mondial contre l'exploitation sexuelle des enfants et des adolescents tenue du 25 au 28 novembre 2008, disponible sur : www.unicef.org/wcaro/french/4494_4671.html, [Consulté le 27/07/2015].

[388] UNICEF FRANCE, « Les enfants soldats », fiche thématique, 2012, disponible sur www.unicef.fr, [Consulté le 27/07/2015].

Qu'ils soient victimes d'exploitations ou d'abus sexuels ou enrôlés en tant que soldats, la situation de ces deux catégories d'enfants illustre l'état de l'enfance mutilée. Cet état suscite la réprobation d'Ousmane Alédji et de Gustave Akakpo. Ils l'expriment plus ou moins explicitement à travers certaines séquences du dialogue théâtral de leurs œuvres respectives. Dans *Cadavre mon bel amant,* on lit la plainte suivante du personnage de La fille :

> LA FILLE : La petite fille de huit ans porte la robe déchirée d'une folle. Elle a mal au bas-ventre, mal à l'âme. Ils ont bu ma sève et je n'arrive même pas à crever. *Elle crie :* Je l'avorterai ma chienne de vie, je l'avorterai ! *Elle hurle :* Je l'avorterai !
>
> (Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 49)

La voix et la position du dramaturge béninois résonnent assurément derrière cette complainte de son personnage. A travers cette réplique, Alédji fait constater le mal profond et incurable que vit la petite fille. Elle a pris les allures mêmes d'une morte ambulante d'autant plus que les bourreaux, qui ont fait infraction dans sa vie alors qu'elle n'était âgée que de huit ans, n'y ont laissé que blessures et douleur du corps, sans nul doute, mais surtout de l'âme. Par ce tableau bien accablant de la situation de son personnage, l'auteur de *Cadavre mon bel amant* suggère assurément que les sévices infligés à n'importe quelle dimension de l'être d'un enfant sont, contre celui-ci, un forfait dont les conséquences néfastes sont irréversibles. Aussi, en infère-t-on qu'il met l'accent sur un tel délit pour le réprouver.

La même position pointe à travers le regard que pose Gustave Akakpo sur la situation du personnage de L'enfant-soldat. On se rappelle sans doute qu'il est un garçon d'une intelligence rare. Sa tête est de la *« dernière génération des têtes à réfléchir à grande vitesse »*[389]. Il rêvait, pour cela, d'une carrière de fonctionnaire international. Or, au déclenchement du conflit

[389] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 16.

ethnique dans son pays, ce rêve est mutilé puisqu'il quitte les chemins de l'école pour être enrôlé sur ceux de la guerre. On en déduit que Gustave Akakpo montre comment, par leurs actes parfois irréfléchis, les adultes peuvent affecter voire compromettre définitivement l'avenir socio-professionnel des enfants.

La réprobation des deux dramaturges nous paraît tout à fait justifiée. Elle l'est tout d'abord parce que les actes d'abus sexuel ou d'enrôlement dont les enfants font l'objet sont attentatoires au

> droit à la protection dont doivent bénéficier tous les enfants et c'est l'un des droits de la Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE) : les enfants ont le droit de grandir dans un cadre qui leur garantisse la protection [390].

Les répercussions de la violence sexuelle que subissent certains enfants ou de la violence physique qu'ils exercent constituent la deuxième raison pour laquelle il nous paraît juste de récriminer contre les abus sexuels sur mineurs ou l'enrôlement de ces derniers. En effet, la violence caractéristique de ces situations est incompatible avec *« la spécificité psychologique de l'enfant, sa fragilité émotionnelle et affective, ses besoins relationnels et éducatifs »*[391]. On peut affirmer sans risque d'erreur que, très sensibles et vulnérables, les enfants sortent toujours blessés des situations dans lesquelles ils sont agressés ou sont contraints d'agresser. Les séquelles qu'ils traînent alors sont de divers ordres. L'UNICEF en propose un tableau quelque peu complet :

[390] UNICEF FRANCE, *Op. cit.*

[391] Danièle Rapoport, « Enfance (situation contemporaine) : la maltraitance des enfants », en ligne sur : www.universalis.fr/encyclopedie/enfance-situation-contemporaine-la-maltraitance-des-enfants, [Consulté le 10/10/2015].

> Au niveau médical, il y a souvent des lésions vaginales et des risques de VIH/SIDA, IST et grossesse non désirée... ; au niveau psychologique, le stress, la dépression, l'angoisse et les phénomènes d'addiction qui en résultent sont légion ; au niveau social, comme les victimes sont souvent rendues coupables de leur malheur, elles sont critiquées, marginalisées, parfois même rejetées par leur famille ou leurs proches. Il peut s'ensuivre des troubles, l'abandon au niveau scolaire ou au niveau du travail.[392]

A l'évidence, que ce soit sur les plans physique, psychologique ou social, les enfants victimes d'abus sexuel ou d'enrôlement forcé sont victimes de traumatismes. Ceux-ci constituent des raisons suffisantes pour lesquelles il paraît légitime de dénoncer, comme le font Ousmane Alédji et Gustave Akakpo, toutes les situations qui déstabilisent la période de l'enfance, très cruciale dans le processus de croissance de l'être humain.

Au sujet des dérèglements de la vie sociale et des anomalies politiques, nous avons essayé de confronter les indicateurs contenus dans les fictions dramatiques à ceux des sociétés de référence. Nous avons ensuite analysé la perception que les dramaturges de la déviance proposent au sujet de ces dérèglements et anomalies. Au-delà de la perception proposée par les auteurs dramatiques, il n'est sans doute pas inutile de présenter et de commenter le regard critique que d'autres animateurs de l'activité théâtrale posent sur les déviances négatives et les enjeux de leur présence dans les fictions dramatiques béninoises et togolaises contemporaines.

7.3. Regard critique d'autres animateurs de l'activité théâtrale

Même si elles sont pour la plupart auteurs dramatiques, les personnes dont le regard critique est sollicité ici interviennent aussi à d'autres niveaux

[392] UNICEF WCARO, *Op. cit.*

de l'activité théâtrale en tant que comédiens, metteurs en scène, scénographes, promoteurs culturels ou chercheurs en études théâtrales. En leurs qualités diverses, elles émettent des avis rapides desquels émerge la mesure du rapport entre les déviances négatives dans le réel social et celles contenues dans les fictions dramatiques. Elles fournissent aussi des données qui permettent de dégager, en grandes lignes, les défis et les enjeux de l'expression, dans les œuvres théâtrales, de déviances mise en scène par les auteurs dramatiques.

7.3.1. Prise en compte partielle des déviances de la réalité sociale

De l'avis général des personnes avec lesquelles nous avons discuté au sujet de la prise en compte des déviances du réel dans les fictions dramatiques, il ressort qu'aucune des déviances présentes dans les œuvres du corpus ne procède de la seule invention des auteurs, sans lien avec la réalité.

A l'opposé, les personnes interrogées estiment qu'il y a des déviances qui se développent au Bénin, au Togo et même plus largement en Afrique mais que les œuvres du corpus n'abordent pas. Il s'agit notamment du trafic et du travail des enfants, de la prostitution, de l'irresponsabilité parentale et de la déstructuration de la cellule familiale. Au plan moral, nos interlocuteurs ont parlé de l'aliénation de l'âme au diable pour s'enrichir et de la perversion de la religion. Dans le domaine politique enfin, ils ont énuméré les déviances relatives à la mauvaise gouvernance et à la corruption en politique.

Deux niveaux d'observations semblent émerger des éléments qui viennent d'être exposés. En premier lieu, c'est que le contenu du théâtre de la déviance correspond bien à la réalité. En effet, dans la mesure où l'un des avis importants de nos interlocuteurs est qu' « aucune des déviances présentes dans les œuvres ne procède de la seule invention des auteurs », on a la preuve

que, même si, dans la mise en texte ou en spectacle des déviances réprouvées, la fantaisie créatrice des auteurs dramatiques est à l'œuvre, elle se nourrit absolument du réel des sociétés béninoise et togolaise, voire africaines. La première implication de ce constat est que, sauf à vouloir faire preuve de mauvaise foi, il n'est pas possible d'accuser les auteurs dramatiques béninois et togolais contemporains de s'évader, par la création, du réel social et d'en projeter une image si déformée que le public ne s'y reconnaîtrait pas. La seconde implication est que, par cette conformité à la réalité, la vraisemblance, une des exigences quasi-impérissables du théâtre est respectée. Ce respect garantit au théâtre de la déviance un certain succès auprès du public dont l'horizon d'attente ne manquerait pas alors d'être comblé, ne serait-ce qu'en partie.

Le second niveau d'observations qui se dégage des avis recueillis est que, si la déviance s'impose comme un champ que le réel social de l'Afrique et même du monde fournit aux dramaturges, des tronçons entiers restent à défricher pour mieux réfracter la réalité dans les fictions dramatiques. A ce sujet, les entretiens que nous avons eus ont permis à nos interlocuteurs d'énumérer des déviances vécues dans la réalité mais non encore prises en compte par les dramaturges étudiés dans le cadre du présent travail de recherche. Un effort de classification de ces déviances citées par les personnes interrogées nous situe, comme aux chapitres troisième et quatrième, sur trois plans distincts : politique, social et moral ou religieux.

Au plan politique, on retient que la dramaturgie de la déviance a encore de la matière à mettre en texte et en spectacle notamment sur le front de la mauvaise gouvernance qui passe paradoxalement pour principe de gestion de la chose publique. Dans l'entretien qu'il nous a accordé dans le cadre de nos

investigations sur le terrain, Ayayi Togoata Apédo-Amah, dramaturge et critique littéraire, stigmatise la mauvaise gouvernance :

> Nous sommes dans une société perverse et surtout pourrie par la mauvaise gouvernance. Nos politiciens ne savent pas qu'ils devraient être en principe des éducateurs. Ils se comportent plutôt en bandits, en voleurs, en assassins si bien que plus personne ne les respecte ni chez eux ni à l'extérieur où ils vont exposer leur échec en matière de gouvernance en se transformant en mendiants internationaux. L'une des conséquences de cette dérive des politiques est qu'aujourd'hui, les jeunes qui aspirent à la gestion de la cité n'ont plus de repères. Ils veulent aller en politique s'enrichir illicitement et rapidement. Or, un ministre, par exemple, est, par définition, un serviteur.[393]

Au plan social, les déviances de la vie réelle, non-traitées dans les œuvres de notre corpus sont la maltraitance des enfants, la traite des enfants, l'infidélité conjugale et la prostitution, l'irresponsabilité des parents et la déstructuration de la cellule familiale. De l'observation du contenu des déclarations de nos interlocuteurs en ce qui concerne les déviances sociales, il se profile, comme en toile de fond, une sorte de corrélation entre les déviances énumérées. Cette corrélation peut être formulée ainsi : les enfants, à travers leur traite ou leur maltraitance, sont victimes de la démission ou de l'égarement des adultes.

Enfin, dans la liste des anomalies de la vie réelle non encore prises en compte par les œuvres de notre corpus, il y a les déviances morales ou religieuses. La perversion de la religion y figure. Différente de la collusion entre religion et politique, la perversion de la religion est précisément décrite par Joël Ajavon, auteur dramatique, comédien et metteur en scène :

[393] Ayayi Togoata Apédo-Amah, Entretien avec le doctorant, Lomé, Octobre 2015.

> La religion est au cœur de la dégradation morale. Elle est devenue un fonds de commerce. Il suffit qu'une personne aille au Ghana ou au Nigeria apprendre quelques bribes d'anglais, elle revient créer une église. Dans ce contexte, la porte est ouverte à toutes les pratiques déviantes, aux abus sexuels, à l'escroquerie… Au Togo, les deux choses qui se font concurrence, ce sont les églises et les bars si bien qu'au théâtre on n'a pas de public.[394]

On est en face d'un paradoxe d'autant plus que la religion, qui devrait servir de soupape de sécurité pour la sauvegarde des valeurs, en est devenue un agent destructeur.

Au total, la dramaturgie de la déviance est loin d'avoir épuisé ses sources d'inspiration dans le réel social de l'Afrique et du monde. Ses enjeux et défis resteront donc valables pour longtemps encore.

7.3.2. Défis et enjeux selon les praticiens et chercheurs

En choisissant d'investir leurs œuvres d'actes et de comportements réprouvés dans leurs sociétés d'origine, les dramaturges de la déviance lancent aux animateurs du monde théâtral des défis. Si ceux-ci sont relevés, le public pourra y gagner.

Lors de nos rencontres avec certains praticiens et chercheurs du secteur théâtral, il nous a paru utile de recenser ce qui, selon eux, pourrait être considéré comme des défis à relever par les critiques et les créateurs face au contenu et à la forme des œuvres. En termes de défis, ils ont mis l'accent sur la nécessité de mettre des garde-fous, pour éviter, par exemple, de dérouter un public non averti ou immature. Dans ce sens, certains de nos interlocuteurs ont insisté sur la médiation autour de la publication ou de la représentation de ces pièces. D'autres estiment que, plus encore pour les œuvres exprimant des déviances que pour n'importe quelles autres œuvres, le critique doit expliquer

[394] Joël Ajavon, Entretien avec le doctorant, Lomé, Octobre 2015.

et disserter afin d'assumer au mieux son rôle d'éclaireur car tous les écrits ne sont pas accessibles à tous. C'est au critique d'aider à rentrer dans la compréhension de ces pièces. Au plan esthétique enfin, nos interlocuteurs ont parlé du défi d'un juste dosage entre les visées esthétiques et idéologiques ou philosophiques pour éviter que la surenchère des premières ne donne des spectacles de simple gratuité.

En dehors des défis, nous avons obtenus de nos interlocuteurs qu'ils se prononcent sur ce qu'on peut considérer comme les enjeux de la dramaturgie de la déviance. Les enjeux que nous avons recueillis sont les suivants : choquer pour attirer davantage l'attention sur la perversité des déviances, les condamner et les décourager, proposer aux politiques un idéal à atteindre en se servant de l'échec systématique des déviants politiques de la fiction. Pour les créateurs, auteurs et metteurs en scène, les défis sont autres, selon les personnes interrogées. Elles pensent, par exemple, qu'écrire sur le déviant est une recette pour éviter ce qui est détestable au théâtre : l'ennui. Dans le même sens, certains ont affirmé qu'exprimer la déviance, en forcer même les traits, participe des procédés qui concourent à la théâtralité des œuvres et l'obtention de l'effet cathartique. Enfin, pour certains praticiens et chercheurs du secteur théâtral, l'enjeu peut être marchand puisqu'ils disent que certaines « exagérations » relèvent d'un certain « snobisme littéraire » qui prévaut : violences, sexe, argent sont des recettes qui permettent aux créateurs de « vendre » leurs œuvres.

De l'examen des défis énumérés ci-dessus, le tout dernier se dégage du lot comme un pari dramaturgique incontournable, d'autant plus que, *savoir réaliser un parfait dosage entre les visées esthétiques et idéologiques* est un facteur déterminant dans le processus de réception de l'œuvre et de l'intelligence du message qu'elle véhicule. En dehors de ce défi, tous les

autres nous semblent participer d'une visée didactique. Toujours relativement aux défis, on retient que, pour qu'ils soient relevés, les acteurs qui doivent intervenir sont distribués sur toute la chaîne de l'activité théâtrale, de l'écriture à la réception en passant par la scène. La finalité de la réalisation de ces défis est d'ordre psychologique et didactique : on doit préparer le public à lire des œuvres ou à assister à certains spectacles contenant de indices de déviance afin de lui éviter, selon les âges et les sensibilités, d'être traumatisé ou trompé. En matière de préparation du public, Hermas Gbaguidi, dramaturge et promoteur culturel béninois expose une expérience qu'il a faite :

> En 1998, au théâtre de verdure du Centre Culturel Français de Cotonou, j'ai monté une pièce de Camille Amouro intitulée *Gogo la Renverse.* Aux côtés de Frédéric Gakpara qui était dans le rôle de L'acteur, Valérie d'Almeida avait pris le rôle du personnage de L'actrice avec, pour costume de scène tout au long du spectacle un maillot de bain. Le spot publicitaire annonçant le spectacle et diffusé plusieurs fois sur l'ORTB avait déjà orienté les spectateurs sur le contenu quelque peu licencieux de la pièce si bien que nous n'avions pas enregistré de récriminations ni pendant le spectacle ni après.[395]

Cette expérience signale qu'avec la médiation, un travail sur la psychologie du public est possible et pourrait vraiment l'aider à mieux recevoir les spectacles à contenu déviant afin de tirer le meilleur parti de leurs enjeux.

Pour le public en effet, les enjeux de l'expression des déviances réprouvées dans le théâtre sont d'ordre pédagogique. Bien manipulées par les créateurs, auteurs dramatiques mais surtout metteurs en scène et comédiens, ces déviances vont permettre d'atteindre une certaine efficacité dans la théâtralité des œuvres et leur effet cathartique.

[395] Hermas Gbaguidi, Entretien avec le doctorant, Cotonou, octobre 2015.

Tout au long de ce chapitre qui s'achève, nous avons tenté de dégager et de formuler les positions critiques négatives que les dramaturges expriment plus ou moins explicitement dans leurs œuvres contre les déviances de l'évasion. Deux pôles majeurs nous ont permis d'organiser la mise en évidence de ces positions : la sphère politique et l'environnement social. De notre effort de repérage des opinions professées par les auteurs dramatiques, il se dégage, de leur part, un sévère réquisitoire contre les régimes politiques de l'oppression. Ils sont aussi très accusateurs face à la faillite sociale dont les peuples d'Afrique noire sont comptables et victimes. Au sujet des déviances de l'évasion exprimées dans les œuvres et des positions affichées par les auteurs dramatiques, nous nous sommes entretenus avec quelques praticiens et chercheurs du secteur théâtral. On retient, de ces entretiens, deux remarques fondamentales. Tout d'abord, selon eux, l'expression de la déviance dans les œuvres théâtrales est réaliste et peut davantage se nourrir du réel social de l'Afrique. Ensuite, toujours selon les personnes interrogées, les déviances exprimées dans le théâtre sont destinées à avoir une efficacité aussi bien didactique que psychologique et dramaturgique. Il devient dès lors intéressant de se demander si c'est aux mêmes fins que sont disposées les déviances dont certains dramaturges font l'éloge.

CHAPITRE HUITIEME

ELOGE DE LA DEVIANCE

Les déviances qui nourriront les développements du présent chapitre font partie de celles que nous avons étudiées, au chapitre troisième du présent travail, sous l'appellation de l'innovation. Rappelons-nous, il y a innovation lorsqu'un individu poursuit un objectif positif mais se sert de moyens négatifs pour y parvenir. Différentes déviances de l'innovation ont alors été repérées et étudiées à la lumière des conflits dramatiques dans lesquels sont engagés les déviants.

Parvenu au point actuel du développement de notre travail de recherche, il devient opportun de reconsidérer les déviances de l'innovation déjà repérées mais avec une finalité nouvelle. Il s'agit de s'appuyer sur des paramètres pertinents de l'univers de la fiction dramatique pour montrer comment s'exprime, ouvertement ou subtilement selon le cas, l'éloge de l'innovation par les dramaturges que nous étudions. En fonction de données repérées dans les œuvres dramatiques du corpus, nous organiserons en deux axes notre démarche d'investigation sur l'éloge de la déviance. En premier, nous explorons le champ politique en examinant comment l'imposture et le meurtre fonctionne, dans la fiction, comme des actes vertueux. Ensuite, sur l'axe socio-éthique, le même effort de démonstration sera appliqué à l'homosexualité, à l'escroquerie, à la prostitution et à la contestation de l'autorité maternelle.

L'analyse de cet éloge de la déviance s'achève par l'appréciation qu'en font quelques personnes rencontrées à ce sujet. Les opinions recueillies auprès d'elles permettent de déterminer, d'une part, les facteurs explicatifs du regard

bienveillant ou complaisant sur certaines déviances et d'envisager, d'autre part, quelques solutions à cette tendance permissive.

8.1. Déviance politique et vertu : une nécessaire corrélation

Considérées comme mises au service de vertus morales et politiques, certaines déviances comme l'imposture et le meurtre bénéficient d'un traitement favorable respectivement chez Kossi Efoui et Ousmane Alédji.

8.1.1. L'imposture vertueuse

Malgré l'intrigue mince et l'action peu dynamique de *La malaventure*, l'attention du lecteur/spectateur reste focalisée sur le personnage du poète, Darling V., qui reste, sans conteste, le protagoniste de l'action. Sa tête est mise à prix par le régime politique dont ses amis, Elle et Edgar Fall, sont devenus des collaborateurs. Par loyauté à l'amitié, ils se découvrent, tous deux, engagés pour une cause commune : se servir de leur nouveau statut au sein du régime en place pour protéger au mieux la vie de leur ami commun. Par ce choix, ils s'inscrivent dans la logique de ce qu'on peut appeler une imposture positive. Imposture parce que, du point de vue des hommes de main du régime, ces deux collaborateurs sont des déviants puisqu'ils ne servent pas à tous points de vue, les intérêts du régime dont ils sont pourtant des agents de renseignements et des exécutants. D'un point de vue autre que celui du régime en place, cette imposture peut quand même être qualifiée de positive dans la mesure où elle participe de la pratique d'une valeur morale importante qu'est la loyauté en amitié.

Dans le réel sociopolitique de certains pays africains, l'actualité propose des exemples d'imposture politique. Ils sont, il faut le souligner, bien différents de celui évoqué au sujet des personnages d'Elle et d'Edgar Fall.

Mais ces cas pourraient aussi être qualifiés de positifs, étant entendu qu'ils sont présentés par les analystes politiques comme des cas d'imposture légitimée. Les situations d'un *« chef d'Etat démocrate autoproclamé »*[396] et d'un *« chef d'Etat prétendument démocrate mais encore inspiré par la culture des dictatures et des autocraties du passé »*[397] peuvent être invoquées pour illustrer l'imposture politique légitimée. Avec chacun de ces prototypes, le pouvoir en place

> s'aménage le soutien d'une partie de l'élite politique et d'une importante partie de la haute hiérarchie militaire et sécuritaire du pays moyennant des privilèges et des avantages financiers. Il prend soin d'instrumentaliser et de manipuler les institutions, notamment la cour constitutionnelle, pour légitimer par le droit la perpétration de son imposture. Pour donner à cette imposture une assise sociale, il mobilise son ethnie, sa région, sa confession religieuse et s'appuie sur des milices constituées en grande partie de jeunes de son ethnie, et pour partie de jeunes désœuvrés des villes ou des campagnes[…] L'aménagement d'un vaste réseau de soutiens multisectoriels[…] complète la panoplie de cette stratégie de l'imposture. Adossé sur le soutien de cette base politique, militaire, policière, judiciaire, sociale et confessionnelle, sur ces réseaux intérieurs et extérieurs, l'imposteur […] se lance dans l'aventure.[398]

Cette analyse révèle sans ambiguïté que, pour légitimer son imposture et éviter d'être facilement blâmé, le chef d'Etat s'entoure d'une caution à très large spectre, émanant des diverses forces qui concourent directement ou indirectement à l'organisation et à la gestion de la vie d'une cité. Au nombre de ces forces, on retient notamment le politique, sans doute à travers l'exécutif et le législatif, pour apporter l'adhésion et poser les actes politiques

[396]Alexis Dieth, « Les modèles de la pyromanie politique en Afrique Noire : Pierre Nkurunziza versus Laurent Gbagbo », en ligne : www.cedea.net/wp/?p=809, [Consulté le 16/06/15]. Promoteur de CEDEA (Construire Ensemble la Démocratie pour l'Émergence Africaine), l'auteur, un franco-ivoirien, est docteur en philosophie de l'université de Poitiers. Il est spécialiste de la philosophie morale et politique de Kant. L'un de ses champs d'investigation est la problématique du développement socio-économique et politique de l'Afrique.

[397] Alexis Dieth, *Ibid.*

[398] Alexis Dieth, *Ibid.*

nécessaires à une telle imposture. Le concours de l'armée et de la police est sans doute utile pour tenir en respect tous ceux qui nourriraient quelque tendance à la contestation ; même dans le cas où ils n'auraient pas été réprimés, leurs initiatives se noieraient facilement dans la vague de mobilisations généralement bruyantes des forces sociales et religieuses acquises à la cause de l'imposteur. Avec autant d'adjuvants, ce dernier se présente comme le messie désigné par toutes les forces à l'œuvre dans la cité pour accomplir son œuvre de transgression des règles du jeu politique. On comprend que celui qui choisit l'imposture légitimée est

> L'homme faux qui veut duper les autres par ses actions d'artifice et de propagande. Ses actions sont dictées par la ruse, la perfidie et la mauvaise foi. Dans ce cas, il ne fait pas le bien pour le plaisir de le faire mais pour le plaisir de manipuler les autres, acquis à sa cause. C'est un faux bien, étant donné qu'il n'est pas désintéressé.[399]

A l'analyse, on s'aperçoit que de la fiction dramatique à la réalité, on ne se retrouve pas avec la même imposture positive. Si le texte dramatique de Kossi Efoui propose une imposture que nous qualifions de positive, la réalité, dans le meilleur des cas, propose plutôt une imposture légitimée. Comme on pourrait s'y attendre, le dramaturge Togolais semble proposer l'imposture positive comme une sorte d'innovation en politique. Par leur attitude, les personnages d'Elle et d'Edgar Fall suggèrent, dans *La malaventure,* une telle vision.

En effet, en signant un pacte de collaboration avec le régime en place, ils assurent leur propre sécurité. Le personnage d'Elle est bien conscient de cet enjeu lorsqu'il confie : *« Ils ont dit les conditions : vivre avec lui et tout raconter. Ils m'ont fait signer. J'ai dit oui. Pourquoi mourir seule maintenant*

[399] Bienvenu Metan Touré, « La question de l'imposture en politique : regards croisés de Machiavel et de Rousseau » in *Revue africaine de la démocratie et de la gouvernance*, Vol.1, n°4, 2014, p. 123.

que je pouvais vivre avec lui (Darling V) *? »*[400] Il lui paraît plus réaliste d'accepter de s'installer dans l'imposture pour continuer à vivre au lieu de se faire éliminer physiquement. Son choix de l'imposture lui permet de continuer à opérer afin que soient protégés, pour longtemps encore, le poète Darling V et ses idées. On retient en somme que selon Kossi Efoui, l'imposture positive relève d'une bonne stratégie politique à promouvoir dans les sphères politiques.

Comme le suggère l'auteur de *La malaventure,* dans le domaine politique et sans doute au-delà, l'imposture bénéfique est, selon nous, de loin, préférable à l'imposture légitimée, nuisible à l'intérêt commun pour ne servir que l'ego de l'imposteur. Or, l'imposture innovante qui fait ici l'objet de notre étude est moralement justifiable dans la mesure où elle participe d'une stratégie circonstanciée, portée par des convictions fortes, susceptibles de contribuer, sans égoïsme, au bien-être commun. En outre, ce choix stratégique nous paraît pertinent. Il permet en effet, à l'individu qui l'adopte, de se maintenir en vie, de s'introduire dans les bons milieux et de s'entourer des atouts nécessaires pour subvertir de l'intérieur et déstabiliser un régime policier liberticide. Au total, l'imposture estimable fonctionne ici comme une œuvre de salubrité surtout chez Ousmane Alédji.

8.1.2. Le meurtre : œuvre de salubrité politique

Le meurtre politique marque l'action dans certaines pièces du corpus qui fait l'objet des analyses proposées dans le cadre du présent travail. Le cas qui nous intéresse spécifiquement, à cette étape de l'analyse, est le meurtre du personnage du Boucher par son antagoniste, Le docteur, dans l'action de *Pourrissement* d'Ousmane Alédji. Il est sans doute utile de rappeler que le

[400] Kossi Efoui, *La malaventure,* p. 24.

personnage du Boucher est un dictateur déchu qui s'emploie activement à se retrouver au sommet de l'Etat. Pour se libérer et libérer le troupeau (métaphore du peuple) de ce dictateur déchu en reconquête du pouvoir, Le docteur, progressivement exaspéré et indigné par les agissements du tyran sanguinaire déchu, décide d'attenter, par empoisonnement, à la vie de ce redoutable assoiffé du pouvoir.

On peut affirmer que cette déviance politique est, dans la fiction dramatique, un reflet de situations similaires de la vie réelle. Dans les milieux politiques d'Afrique et du monde, des hommes d'Etat, en plein exercice de leurs fonctions ou non, sont tués. Quand on tient compte des mots de satisfaction exprimés par certains ou des scènes de liesse organisées suite à la disparition tragique de ces hommes d'Etat autoritaires, on peut inférer que pour certains, le meurtre de ces tortionnaires relève d'une sorte de déviance innovante qui assure une certaine salubrité de l'univers politique.

Dans sa fiction dramatique, Ousmane Alédji semble suggérer une telle position, sinon la réfracte tout au moins. D'abord, l'action évolue de façon à justifier le choix fait par Le docteur d'attenter à la vie du dictateur. Face au Docteur qui refuse de renoncer à la publication d'un rapport compromettant, Le boucher est tout excité, il vocifère, se saoule, tempête et se met à tirer, de temps à autre, des coups de feu en l'air. Ce danger devant lequel s'est retrouvé Le docteur, enfermé dans l'appartement privé du bourreau, justifie son choix de tuer celui-ci, par légitime défense, dirait-on. En outre, un autre indice justificatif de ce meurtre est plus ou moins explicitement exprimé dans le dialogue suivant :

> LE DOCTEUR **:** Pourquoi vous le laissez vous torturer ainsi ?
>
> LA 1ERE DAME **:** Que puis-je faire ? **[…]**
>
> LE DOCTEUR : Vous allez m'aider.

> LA 1ERE DAME : Vous rêvez. **[…]**
>
> LE DOCTEUR : Madame, je suis sûr que vous avez un poison féroce caché quelque part dans vos tiroirs.
>
> LA 1ERE DAME : Pardon…
>
> LE DOCTEUR : Vous m'avez bien entendu. **[…]**
>
> LA 1ERE DAME : C'est une folie.
>
> LE DOCTEUR : Ceux qui ne font pas de folies ne font pas de belles histoires.
>
> LA 1ERE DAME : Ce n'est pas important.
>
> LE DOCTEUR : Vous préférez rester captive toute votre vie.
>
> LA 1ERE DAME : Comment je m'arrange s'il meurt ? Qu'est ce qui va m'arriver ?
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 30.)

L'analyse de ce dialogue révèle que deux autres raisons ont motivé Le docteur à se convaincre de la nécessité de l'élimination physique du dictateur.

Premièrement, Le docteur est manifestement pris de compassion pour La 1ère dame dont il s'indigne du traitement inhumain par Le boucher ; le meurtre qu'il choisit de commettre sans l'avoir prémédité participe de son projet de mettre radicalement fin aux tortures que subit la femme. Le docteur semble s'inscrire là dans la logique de ceux qui défendent la peine de mort et dont Victor Hugo, rapportant l'un des arguments, écrit : *« Il importe de retrancher de la communauté sociale un membre qui lui a déjà nui et qui pourrait lui nuire encore »*.[401] Par ailleurs, en affirmant, à propos de son plan d'empoisonnement, que *« ceux qui ne font pas de folie ne font pas de belles histoires »*, le meurtrier semble dire que l'assassinat du Boucher est un bel acte d'héroïsme qui peut, s'il était porté à la connaissance du petit peuple tyrannisé pourrait le faire entrer dans l'histoire par la grande porte. Dans l'organisation de l'intrigue, la progression de l'action semble suggérer que

[401] Victor Hugo, Préface du *Dernier jour d'un condamné* (1832), en ligne sur : lettres.ac-rouen.fr/francais/dernier/dernier1.html, [consulté] le 30/09/15.

l'option faite par Le docteur n'est pas réprouvée par Ousmane Alédji car il fait tourner les rapports de force entre Le boucher et Le docteur en faveur de ce dernier. Les répliques ci-dessous le suggèrent bien :

> **LE BOUCHER**: Docteur, je n'y vois plus rien. Est-ce la fin, docteur ?
>
> **LE DOCTEUR** : C'est la fin.
>
> **LE BOUCHER**: Oui. Ça sent la fin.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement*.)

Sentant sa fin approcher, le Boucher, sous l'effet du poison, adresse au Docteur une question : *« Est-ce la fin ?»* Cette interrogation porte implicitement l'aveu de son impuissance devant le coup de force que son interlocuteur vient de réaliser. La position de force dans laquelle le personnage du Docteur se trouve alors placée légitime en quelque sorte l'empoisonnement homicide sans lequel il n'aurait sans doute pas réussi à fragiliser, une bonne fois pour toutes, le dictateur dont la féroce ténacité est restée inaltérée jusqu'au dénouement de l'action.

On peut, toujours pour justifier le meurtre commis par Le docteur, invoquer une dernière raison, inspirée par des données relatives à la pulsion de mort en psychanalyse. Encore appelée Thanatos, la pulsion de mort maintient L'homme dans la recherche invariable d'un état de paix intérieure. Si on considère que les tensions dramatique et psychologique dans lesquelles est plongé Le docteur l'ont profondément éloigné de cette paix intérieure, on comprend que le choix qu'il fait d'empoisonner Le boucher devient justifiable car, il est *« du point de vue de Thanatos* (un moyen) *permettant de supprimer la perturbation et de retrouver la paix »*.[402]

[402] Pentti Ikonen et Eero Rechardt, « Les vicissitudes de Thanatos » in Gibeault *et alii., Les pulsions : amour et faim, vie et mort*, Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 182.

En définitive, distribuées à travers la progression de l'action, le dialogue théâtral et le dénouement, ou inspirées des théories de la psychanalyse, des raisons existent qui autorisent à dire que, dans *Pourrissement*, Ousmane Alédji tente de faire passer le meurtre commis sur certains timoniers tortionnaires comme une déviance légitime.

Il reste que, malgré toutes ces raisons, ôter la vie à un homme, quelque dictateur qu'il soit, reste, à notre sens, un acte inadmissible et contradictoire de l'objectif de salubrité politique qu'on prétendrait poursuivre par là. Travailler à l'extinction de la race des tyrans en procédant à leur élimination physique nous paraît critiquable pour deux raisons.

Tout d'abord, la vie humaine est sacrée ; presque toutes les religions le professent à l'image du christianisme dont les fidèles savent que Dieu leur recommande, au cinquième commandement, ceci : *« Tu ne commettras pas de meurtre»*. Sur ce principe de l'inviolabilité de la vie humaine, les religions sont rejointes par la Déclaration universelle des droits de L'homme qui dispose que *« tout individu a droit à la vie »*. Dans les contenus respectifs du cinquième commandement du décalogue et de l'article 3 de la Déclaration, aucune restriction n'est faite à la nécessité de respecter le caractère sacré et inviolable de la vie humaine. Il n'y a donc pas lieu de prétexter de ce qu'un dictateur soit commanditaire ou auteur d'actes meurtriers pour s'autoriser à lui ôter la vie.

En outre, le meurtrier d'un tyran s'inscrit dans la même logique de barbarie et d'attentat à la vie qu'on reproche à ce tyran. Celui qui, pour le combattre, choisit de le tuer semble avoir succombé lui-même à sa logique anormale et ne fait donc que perpétuer la déviance par la cruauté et l'inhumanité.

Ensuite, l'efficacité de ce choix est à démontrer d'autant plus que, si tuer un dictateur peut déstabiliser ses hommes de main, cela reste très relatif. En effet, un système politique peut continuer à prévaloir et survivre à celui qui, autrefois, en était la figure charismatique. On en a la preuve avec *Pourrissement* : le système politique du Boucher est resté bien en place alors même que le dictateur avait perdu le pouvoir. Il n'y a donc aucune assurance que son empoisonnement par Le docteur signerait la fin de son système.

Par ailleurs, dans le cas précis des dictateurs sanguinaires, les raisons souvent évoquées pour justifier leur assassinat sont, entre autres, la nécessité de mettre définitivement fin à leurs actes barbares et l'urgence de rétablissement de l'ordre démocratique dans leur pays, pour le bien du peuple. A l'analyse, on s'aperçoit qu'au fond, l'observation du réel sociopolitique de la plupart des Etats dans lesquels des dictateurs ont été tués révèle que la nécessité du rétablissement de l'ordre démocratique n'est souvent qu'un prétexte dont se servent des puissances étrangères pour établir et renforcer leurs assises dans les pays concernés afin d'y exploiter des ressources longtemps convoitées.

On retient au final que, en ce qui concerne les deux déviances positives analysées au plan politique à cette étape de notre étude, les motivations qui portent l'imposture sont, du point de vue de la morale naturelle, moins contestables que celles par lesquelles on peut tenter de légitimer le meurtre commis sur un dictateur. Plus ou moins contestables sont aussi les motifs qui justifient, à l'analyse de certaines œuvres, les déviances qui visent l'accomplissement du Moi face aux échecs de la civilisation.

8.2. Accomplissement du Moi face aux échecs de la civilisation

Freud définit la civilisation comme

> la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de L'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux.[403]

Selon la perspective qui s'offre à travers cette définition proposée par le psychanalyste, la civilisation doit autant tirer L'homme de l'état de nature vers un état supérieur qu'il doit l'aider à réguler ses relations avec ses semblables. En cette seconde finalité, la civilisation tend parfois à se transformer en source de déplaisir pour le Moi. Le cas échéant, il lui faut, dans un élan de contestation des normes établies, trouver des moyens innovants pour son épanouissement et son accomplissement. Selon certaines situations analysées dans les fictions dramatiques étudiées ici, ces moyens peuvent avoir pour noms : l'homosexualité, la prostitution, l'escroquerie ou la rupture des liens avec la mère biologique, symbole de la mère-patrie.

8.2.1. L'apologie (?) de l'homosexualité

Dans *Quand Dieu a faim…*, l'un des thèmes, qui collent le mieux au profil et au rôle dramatique du protagoniste Chigan est l'homosexualité. Par endroits, l'orientation donnée à l'action et certaines répliques du dialogue théâtral sont, dans la fiction dramatique, des éléments qui s'ajoutent à des considérations relevant de la psychanalyse et de la sociologie de la déviance pour autoriser à affirmer que Daté Atavito Barnabé-Akayi élabore, ne serait-ce qu'avec une certaine discrétion, une apologie de l'homosexualité.

[403] Sigmund Freud (1929), *Malaise dans la civilisation*, (trad. Française, 1934), p. 23, en ligne sur http:www.ifac.univ-nantes.fr [Consulté le 30/07/2015].

On se rappelle sans doute que l'objectif initial du personnage de Chigan était de se lier de relation amoureuse, qu'elle souhaitait sérieuse et durable, avec son professeur de philosophie. Mais les règles qui organisent la vie familiale et sociale, rigoureusement défendues par Le professeur et Nouvè, la mère adoptive de Chigan, ont frustré cette dernière de la réalisation de ce désir. Profondément brûlée par cette première frustration qu'elle gérait encore, elle va l'être davantage par une seconde frustration qui procède d'une découverte inattendue : la relation amoureuse entre ses deux censeurs, Nouvè et Le professeur, qui se fréquentaient assidûment sans rien en laisser paraître. Les suites de cette découverte, la jeune lycéenne les raconte, au bout de deux semaines passées dans le coma :

> **CHIGAN** : Ma tête s'était laissée entraîner par mes pieds qui l'ont conduite un peu partout dans les rues de Cotonou. Je me souviens seulement qu'arrivée […] en tous cas quelque part sur le tronçon Vêdoko-Etoile Rouge, mes oreilles sûrement distraites par mes pensées douloureuses avaient subitement réalisé le klaxon déchirant d'un jènana[404]. Je me suis réveillée à l'hôpital deux semaines plus tard.
>
> (Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, p. 62.)

A l'évidence, l'action présente Chigan comme une double victime du monde extérieur. Les règles socio-culturelles l'empêchent de satisfaire la plus profonde aspiration qui aurait porté en ce moment son Moi au sommet du bonheur. En outre, elle vit la relation amoureuse de ses deux censeurs comme une trahison de la part de sa mère adoptive qui, jusque-là, s'était comportée comme une complice loyale, une confidente même de la jeune orpheline. L'orientation de l'action participe donc d'un projet esthétique destiné à justifier le choix fait par Chigan de s'engager désormais dans une relation homosexuelle. Mise en contexte, la décision de la lycéenne apparaît comme

[404] Terme par lequel on désigne, depuis quelques années, des motocyclettes de marques japonaises et chinoises, massivement importées et vendues au Bénin.

une option faite en désespoir de cause. Par ailleurs, une analyse de la situation de la lycéenne, à la lumière de données de la psychanalyse, permet de légitimer son choix d'une liaison homosexuelle. On sait en effet que

> les désirs qui n'ont jamais surgi du Ça, de même que les (frustrations) qui y sont restées enfouies par suite de refoulement, sont virtuellement impérissables et se retrouvent, tels qu'ils étaient, au bout de longues années.[405]

Ces frustrations restent donc, pour Chigan elle-même et pour son entourage, une véritable bombe à retardement tant que la victime ne serait pas arrivée à les dépasser, à *« les priver de leur charge énergétique »*[406]. Du point de vue de la psychanalyse, on peut donc qualifier d'heureux le choix de la relation homosexuelle d'autant qu'elle répond à un certain évitement.

> L'évitement d'un monde environnant qui contient des difficultés et sa contrepartie positive, la recherche d'un autre monde offrant des possibilités meilleures et plus accessibles, constituent en même temps un processus d'adaptation – **ce que Freud appelle tout l'art de vivre**[407] – extrêmement efficace.[408]

On retient ici que dans cet « autre monde » dans lequel Chigan décide de se rendre, celui de l'homosexualité, elle ne court plus aucun risque de se retrouver en concurrence avec sa mère autour d'un même homme. La notion de déni ou d'évitement permet donc, en psychanalyse, de légitimer la décision prise par Chigan de se mettre en couple avec Xonton, sa camarade de classe.

Relevant de la sociologie de la déviance, d'autres données renforcent cette légitimation. Le premier est ce que Howard S. Becker appelle les

---

[405] Sigmund Freud, « Les instances de la personnalité » in Lebovici *et alii., Le Ca, le Moi et le Surmoi : la personnalité et ses instances,* Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse, dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 115.

[406] *Ibid.*

[407] C'est nous qui ajoutons ce commentaire.

[408] Heinz Hartmann, « Le Moi autonome » in Lebovici *et alii., Le Ca, le Moi et le Surmoi : la personnalité et ses instances,* Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse, dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 218.

techniques de neutralisation. Elles sont, faut-il le rappeler, les « justifications » par lesquelles le déviant réussit à « neutraliser » sa tendance au respect des exigences du monde extérieur, de la civilisation, pour s'autoriser à s'investir dans la déviance. L'une des techniques de neutralisation s'appuie sur l'inconduite des entrepreneurs de la morale. Elle autorise le déviant à commettre le premier acte transgressif marquant son entrée dans la carrière déviante. Il s'agit, dans le cas qui nous intéresse ici, du professeur de philosophie et de Nouvè, la mère de Chigan. La lycéenne a dû se dire que, si ces deux personnages, qui ont joué auprès d'elle le rôle de censeur de la morale, ont pu lui mentir et lui cacher leur liaison amoureuse, ils sont loin d'être le modèle qu'elle les croyait incarner. Convaincue de ce qu'elle n'a plus rien à craindre ni à attendre d'eux en matière de répression ou de directive morale, elle est allée très librement vers l'homosexualité. Tout laisse croire que, avec les acteurs en présence dans *Quand Dieu a faim…*, même si on devait chercher à faire porter la responsabilité de la relation homosexuelle de Chigan à quelqu'un, la jeune lycéenne pourrait aisément dégager la sienne et se décharger sur l'inconduite des deux adultes qu'elle a longtemps pris pour des modèles au plan moral.

La carrière déviante, une autre donnée, toujours empruntée à la sociologie de la déviance, permet de dégager un dernier élément justificatif de l'éloge de l'homosexualité, à partir de l'œuvre de Daté Atavito Barnabé-Akayi. Il faut le rappeler, chez Howard S. Becker qui en a formalisé la description, la carrière déviante revoie aux différentes étapes de l'itinéraire du déviant. Le bloc, constitué de Xonton, de ses parents et du professeur, apparaît, dans la perspective de la sociologie de la déviance, comme un groupe constitué autour de Chigan. L'appartenance à ce groupe l'a immédiatement propulsée à la dernière étape de la carrière déviante, la

radicalisation du choix du mode de vie déviant. Les protestations de sa mère ne l'ébranlent aucunement d'autant plus qu'elle se sent protégée par le groupe qui, de surcroît, lui fournit des arguments qui sont de nature à radicaliser son choix.

Ces arguments s'expriment surtout dans certaines répliques de Xonton et du Professeur. Celui-ci, précisément, explique à sa compagne Nouvè qu'il n'y a pas lieu de s'indigner de la relation homosexuelle dans laquelle s'engage Chigan :

> LE PROFESSEUR : Tout d'abord, elle (Chigan) n'est pas folle. Elle manifeste publiquement ce que bon nombre de filles ou de femmes voire d'hommes cachent. Nous sommes d'une manière ou d'une autre attirés vers le même sexe. L'homosexualité conduit rarement vers des troubles psychiques lorsqu'elle est bien assumée. Dans l'adolescence, par exemple, ne voit-on pas beaucoup de gens qui ont des amis du même sexe ? Trouve-t-on cela anormal ou agressif ? Nous sommes presque tous embarqués dans la bisexualité. Et si elle refuse d'être hypocrite, je ne crois pas que ce soit une faiblesse pour que tu la regardes avec un œil de regret.
>
> (Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim…*, p. 83.)

Ce discours, tout à l'avantage des homosexuels, présente le choix de Chigan comme un acte d'héroïsme qui assume, aux yeux de tous, une réalité vécue par plusieurs personnes qui n'ont pas le courage de s'afficher. Le professeur invoque aussi un argument de santé psychique que garantirait le mode de vie homosexuel. Relevant de considérations aussi bien subjectives qu'objectives, ce propos du Professeur, favorable à l'homosexualité, ne peut que renforcer la position des deux jeunes lesbiennes.

Dans son rôle de professeur et avec la discipline qu'il enseigne, la philosophie, ce personnage de la pièce de Daté Atavito Barnabé-Akayi peut être considéré comme le prototype des intellectuels et scientifiques qui,

s'intéressant aux mutations actuelles, affichent et défendent leur position dans le débat sur l'homosexualité.

Dans ce débat, la circonspection nous paraît une des meilleures attitudes à observer face au phénomène de l'homosexualité, surtout au regard des thèses en présence sur le sujet. Par exemple, dans le domaine de la biologie, sur la base de travaux récents, Jacques Balthazart, professeur belge spécialisé en neuroendocrinologie du comportement, prétend que les facteurs de l'homosexualité seraient d'origine biologique. Il explique *qu' «une partie des facteurs de l'homosexualité est génétique, c'est la partie que l'on connaît le moins bien. On a beaucoup plus de données sur la partie hormonale de ces facteurs. Il y a enfin une partie immunologique, une réaction immunitaire développée par la mère contre l'embryon de sexe mâle »*[409] La thèse biologique s'oppose à celle de certains qui pensent que la plupart des individus sont poussés à l'homosexualité par des facteurs liés à leur environnement social. Cette ligne est celle que défend, par exemple, Le cardinal Javier Lozano Barragan, président émérite du Conseil pontifical pour la pastorale des services de la santé. Il pense qu'*« on ne naît pas homosexuel, mais* (qu') *on le devient. Pour différentes raisons, des questions d'éducation, parce qu'on n'a pas développé sa propre identité au cours de l'adolescence. »*[410] La situation du personnage de Chigan, qui reflète, sans doute, celle de plusieurs homosexuels réels, confirme cette position du cardinal qui évoque explicitement la question de l'éducation mais n'envisage certainement pas moins toutes les autres interactions sociales qui peuvent

[409] Jacques Balthazar cité par le journal *Le monde* du 5 février 2010 en ligne sur http://www.lemonde.fr/planete/article/2010/02/04/l-homosexualite-est-genetique-selon-un-chercheur_1301366_3244.html [Consulté le 20 octobre 2015].

[410] Idem.

amener un individu à faire le choix de l'homosexualité ou à développer une tendance vers cet état de vie.

Il semble qu'au fond, ces deux thèses, que nous présentons sommairement, ne se contredisent pas pour autant. En effet, les variations hormonales ou immunitaires, qui affecteraient les préférences sexuelles de l'embryon, futur homosexuel, peuvent avoir été provoquées par des situations générées par l'environnement familial, social ou professionnel dans lequel a vécu la mère de l'homosexuel né. Dans les cas des deux thèses, on peut donc dire que le corps social est, de façon immédiate ou lointaine, le responsable de la tendance homosexuelle. Dès lors, nous estimons qu'il ne sera pas question de condamner ou de faire l'éloge des homosexuels mais plutôt, de constater, à travers l'homosexualité, un des signes de l'échec de notre civilisation. D'autres signes de cet échec se trouvent dans les erreurs émanant des mentalités ou de l'organisation de la vie sociale et qui contraignent certaines filles à faire commerce de leur sexe ou à escroquer pour s'accomplir.

8.2.2. (Auto)destruction pour retrouver la quiétude

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* on retient, de l'histoire présentée seul sur scène par Sèna, que celui-ci est en interaction constante avec le personnage d'Arlette. Des renseignements que la fable fournit au sujet de ce personnage, on retient que, parvenue à la fin de son temps de formation auprès de sa patronne et en attendant sa libération, Arlette s'investit assidûment dans la prostitution doublée de l'escroquerie. Ce profil devrait en principe faire l'objet d'une sévère réprimande. Or, l'orientation donnée à l'action par Florent Couao-Zotti autorise plutôt à considérer la jeune fille comme une victime, pratiquement obligée par les circonstances, à s'adonner à des pratiques destructrices d'autrui pour retrouver la quiétude et la stabilité que lui a arrachées son environnement familial et social.

Un des membres de sa famille biologique a été son premier tortionnaire :

> **SENA :** Arlette est née dans des bras nus. Sans parents. Orpheline. Seul un oncle, ancien docker qui n'avait que la passion du vol à l'étalage. Il en est mort un jour, lynché par la foule au milieu du marché central. C'est lui d'ailleurs qui s'est permis de … Non *(Il se prend la tête)*. Et pourtant c'est la vérité : il s'est permis de … de désacraliser son corps… A 13 ans. *(Silence).*
>
> A 13 ans, son premier amant. […] Elevée dans les guenilles d'une grand-mère aveugle, elle a alors usé ses doigts dans les épingles de la couture…
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif,* pp. 15-16.)

Accablée par la nature qui lui a arraché ses deux parents, Arlette n'a pu être entourée d'aucune affection ni protection familiales. Son oncle, qui aurait pu lui servir de couverture familiale, s'est transformé en son premier bourreau en infligeant, à l'orpheline d'à peine treize ans, un viol qui a dû s'imprimer, en marque indélébile, dans le psychisme de la victime. A ce premier stigmate s'ajoute, quelques années plus tard, le lourd tribut que lui impose de payer sa patronne avant de lui délivrer l'attestation devant sanctionner la fin des années d'apprentissage pendant lesquelles *« elle a* […] *usé ses doigts dans les épingles de la couture… »*[411]. Il se dessine de ce qui précède qu'au moment où Sèna fait la rencontre d'Arlette, celle-ci présente le profil d'un individu meurtri par les frustrations infligées de toutes parts. Du point de vue de la psychanalyse, ces dernières apparaissent comme de vrais facteurs d'instabilité de la vie psychique du sujet, rendu vulnérable de ce fait. En effet, le viol subi par Arlette, remonte certes à son adolescence mais n'en demeure pas moins une constante source potentielle d'instabilité régulière de sa vie mentale, d'autant plus qu'*« à la suite d'une expérience traumatisante, une situation*

[411] Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif,* p. 16.

pénible évocatrice d'angoisse se répète sans cesse dans l'esprit de l'individu. »[412] Celui-ci est donc confronté à une perte durable de la quiétude intérieure. Dans le cas d'Arlette, c'est la civilisation, à travers l'institution familiale et la corporation des maîtres-artisans, qui est à l'origine de cette perte de quiétude. Sa situation confirme sans doute à perfection ce que Sigmund Freud nomme la troisième source de la souffrance humaine et qui réside dans *« nos rapports avec les autres êtres humains. La souffrance issue de cette source nous est plus dure peut-être que toute autre. »*[413]

Etant plus dure, elle impose donc, pour tout sujet se retrouvant dans cette situation, de rechercher en urgence des moyens de revenir à la quiétude perdue par l'effet de la civilisation. En ce qui concerne Arlette, elle trouve dans la prostitution et dans l'escroquerie, les voies idéales pour réinstaurer l'équilibre dans son univers mental, plusieurs fois perturbé depuis son enfance. Le contexte qui préside à l'élection de ces moyens par la jeune fille permet d'affirmer que Couao-Zotti les présente comme des moyens bien adaptés au type de relations qu'Arlette a eues avec son environnement humain immédiat. Le viol incestueux auquel l'a soumise son oncle, par ailleurs passé maître dans le vol à l'étalage, et la cupidité insensible de sa patronne face à l'extrême pauvreté sont de nature à configurer Arlette à l'image de ceux qui l'entourent. Puisque pour eux, ce qui importe c'est leur plaisir et leur satisfaction psychologique ou matérielle, l'auteur de *Ce soleil où j'ai toujours soif* semble suggérer qu'on ne peut avoir aucune raison de blâmer une jeune fille qui a vécu et qui vit encore dans cet univers social pollué par le vice. Par

[412] Pentti Ikonen et Eero Rechardt, « Agression, destruction et pulsion de mort dans les écrits de Freud » in Gibeault *et alii., Les pulsions : amour et faim, vie et mort*, Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 163.

[413] Sigmund Freud (1929), *Malaise dans la civilisation*, (trad. Française, 1934), p. 14, en ligne sur http:www.ifac.univ-nantes.fr [Consulté le 30/07/2015].

ailleurs, on peut oser affirmer que l'élection par Arlette de la prostitution et de l'escroquerie, pour éviter de continuer de souffrir dans ses relations avec son univers social, est justifiable à partir de considérations psychanalytiques. Ce sont précisément celles qui concernent la pulsion de mort, encore appelée Thanatos. Ce dernier,

> sous l'angle de la psychanalyse, constitue une *tendance – inhérente à L'homme , obstinée, constante, inexorable – vers une paix.* […] L'agression constitue l'une des manifestations de cette tendance ; la mort du sujet ou la destruction d'une autre personne peuvent constituer le moyen de parvenir à cet état de quiétude.[414]

On comprend de cette observation que c'est Thanatos qui est en réalité l'agent souterrain de la tension soutenue de L'homme vers un état d'apaisement. Parmi les moyens utilisés par la pulsion de mort pour parvenir à cette fin, il y a l'agression exercée soit sur le sujet lui-même, une sorte d'autodestruction, soit sur autrui. En pensant à Arlette, on peut bien prétendre qu'en elle, Thanatos est à l'œuvre à travers la prostitution et l'escroquerie. Au plan psychique, le premier fonctionne comme une voie pour martyriser son corps, une façon symbolique de s'infliger, à chaque relation sexuelle avec ses partenaires de fortune, la scène douloureuse du viol incestueux que lui a imposée son oncle. L'escroquerie, quant à elle apparaît comme une forme d'agressivité psychologique exercée par Arlette sur ses victimes, principalement Sèna qui, ayant découvert la fourberie de celle à qui il versait régulièrement son salaire mensuel, a été profondément blessé, comme Arlette elle-même pouvait s'en douter. On peut donc conclure que, dans sa quête de paix intérieure à la suite des souffrances subies dans sa relation avec les autres, Arlette a choisi des moyens qu'on peut qualifier de légitimes quand on

[414] Pentti Ikonen et Eero Rechardt, « Les vicissitudes de Thanatos » in Gibeault *et alii., Les pulsions : amour et faim, vie et mort,* Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009, p. 168.

sait que c'est, entre autres, par l'agression sur soi-même et sur autrui que Thanatos opère pour porter le sujet vers un état d'apaisement psychique.

Des considérations inspirées aussi bien de l'environnement humain que de l'univers psychique d'Arlette, il émerge une sympathie à l'égard du choix porté par le personnage sur la prostitution et l'escroquerie pour se maintenir dans la tension vers l'accomplissement de soi. En décidant de ne pas blâmer Arlette, c'est surtout à la civilisation, au moins dans sa dimension relative à l'organisation de la relation entre les hommes, que Florent Couao-Zotti lance un avertissement. Si les sociétés humaines continuent de laisser certains de leurs membres pervers et cupides infliger des blessures et des charges insoutenables aux adolescents et aux jeunes, il ne faut pas attendre de ces derniers des miracles en termes de pratique de la vertu. On risque alors de se retrouver enfermé dans un cercle vicieux à l'intérieur duquel échecs individuels et collectifs s'alimentent mutuellement. Ne trouvant plus auprès de la communauté ni appui moral, ni réconfort psychologique encore moins soutien matériel, l'individu cherchera, parfois contre le sens de l'attachement à la terre-mère, ses propres voies pour son accomplissement.

8.2.3. La rupture des liens avec la mère-patrie : un mérite

Juan et Ilèki, personnages respectifs de *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…* de Rodrigue Norman et *Catharsis* de Gustave Akakpo, développent une relation conflictuelle avec leurs mères, symboles, entre autres, de la terre natale nourricière. La situation, on le devine, est véritablement contrariante pour ces mères contre qui les fils ont décidé de se rebeller et de qui ils ont préféré s'éloigner. Contre Juan, son garçon qui résiste à ses conseils et s'entête à se rendre en Europe en vue de son bonheur personnel, la mère profère comme une malédiction : *« Sois donc crève-la-faim, Juan ! Et qu'on*

n'en parle plus… »[415] Sur le même ton, devant son fils Ilèki qui s'était arraché à son autorité et qui revient, peut-être momentanément, Ellè, la mère, *« constate qu'il est encore là, […] qu'il crie paix et porte le gourdin sous l'aisselle. Il veut,* se demande-t-elle, *se tonifier de haine ? Tant mieux, qu'il crève de haine ! ».*[416] Dans l'un et l'autre cas, les propos des mères sont chargés de reproches contre ses fils en déviance, insoumis et quasi-libertaires.

Dans le réel social, la nature très sélective des lois européennes actuelles sur l'immigration et les réguliers épisodes pathétiques, voire tragiques, des malheurs de candidats à l'émigration vers les pays européens disposent à comprendre l'amertume de ces mères. Il paraît absurde que des jeunes, à l'image de Juan et d'Ilèki, décident de rompre les liens avec leur mère, avec la mère-patrie, pour se lancer vers les périlleux chemins d'Europe.

Mais en sondant, sous un autre regard, la fiction dramatique, on s'aperçoit que Rodrigue Norman et Gustave Akakpo élaborent, au fond, une appréciation plutôt positive de l'attitude révolutionnaire et innovante de ces fils en liberté. Plusieurs raisons peuvent être invoquées à l'appui d'une telle affirmation.

La première est inspirée par le contexte sociopolitique dans lequel Juan et Ilèki décident de briser les liens avec la mère-patrie. Les communautés d'origine des deux jeunes sont, en effet, profondément déficitaires en conditions matérielles indispensables pour assurer un minimum de bien-être aux individus et surtout aux jeunes qui ont un avenir à construire. Dans *Catharsis,* le tableau peint par Ilèfou est de nature à justifier la décision de son frère Ilèki de s'éloigner de la mère-patrie :

[415] Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur…*, p. 55.

[416] Gustave Akakpo, *Catharsis,* 3 : Le retour, p. 35.

> **ILEFOU** : *(avec une profonde colère)* : Ici, les vers ont rongé la rue ! Difficile de me forger la tête à l'idée qu'ici fut un royaume, que tu (la mère, Ellè) fus reine, que je suis prince, que les hordes de vers voraces se déchiquetant l'espèce de pays… »
>
> (Gustave Akakpo, *Catharsis,* 1 : La puanteur, p. 12.)

Les images de « vers rongeant une rue » et de « pays déchiqueté » suggèrent qu'au sens propre comme au sens figuré, le contexte sociopolitique est fortement nécrosé, que la vie y est en décomposition avancée. Il est donc hostile à l'épanouissement et à l'accomplissement de la jeunesse. Aussi, la mère-patrie pousse-t-elle les jeunes à l'aventure, à l'exil au lieu de les attirer vers elle.

On sait en outre, toujours en s'appuyant sur des indices contenus dans la fiction dramatique, qu'une sorte de mutation intervenue dans les consciences de la mère de Juan et de celle d'Ilèki les conduit, à partir d'un certain moment de l'action, à proposer, à leurs enfants, l'étranger comme une terre promise. C'est sans doute vers une telle compréhension qu'oriente la réplique suivante de Tobbie, rapportant à Juan les propos de leur mère maintenant défunte : *« Notre mère a dit que toi, tu es parti faire la vie. Que tu as osé lui tenir tête. Et nous, nous sommes morts avec elle si on n'a pas osé lui tenir tête. ».*[417] Dans l'expression « faire la vie » contenue dans ce propos de la mère, on entend « construire sa vie», « lui donner une orientation certaine ». Dépréciée au départ, l'attitude rebelle de Juan est désormais considérée comme vitale. Mieux, la mère promet, à une mort certaine, tous ses enfants qui sont restés dans une attitude de soumission et d'attachement naïf à elle. A Ilèfou qui hésite à prendre le chemin de l'émigration comme l'a fait son frère, Ellè tient des propos à signification et portée similaires à ceux de la mère de Tobbie : *« Va et trouve tête à ta vie pour te frayer un chemin.*

[417] Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur…*, p. 54.

Jamais ne retourne sur tes pas. Pas avant d'avoir trouvé. Revenir pour annuler la puanteur d'ici chaque jour plus vorace. »[418] On note dans cette réplique que non seulement la mère pousse le fils à l'attitude innovante de brisure des liens avec elle, mais elle lui assigne un devoir, celui de revenir contribuer à réinstaurer des conditions de vie favorables sur la terre natale. Dans la réalité, des émigrés africains, partis peut-être dans la douleur, assument de manière sensible cette mission auprès de leur communauté d'origine. Un rapport d'information de l'Assemblée Nationale Française en donne un bel exemple :

> La commune de Gentilly (16 118 habitants, banlieue sud de Paris) a réalisé avec la commune de Duguwulowila, dans la région du Koulikoro au Mali, un centre de santé communautaire dans le village de Kolobo […] L'association des jeunes du 162 a réuni, grâce au concours de la population gentilléenne et de la communauté malienne de Gentilly, 11 % du financement (20 000 euros). Les habitants de Kolobo bénéficient désormais d'un centre de santé équipé d'un dispensaire, d'une maternité ainsi que d'une pharmacie, géré par une équipe médicale composée d'un médecin, d'un aide-soignant et de deux matrones.[419]

Ce cas fait retenir que ceux qui ont osé partir l'ont fait, certes d'abord pour que s'accomplisse pour eux une dimension individuelle du bonheur, mais aussi pour que les conditions de vie de ceux qui sont restés au pays s'améliorent. En somme, il apparaît que de la vision du monde élaborée dans la fiction dramatique et quelque peu inspirée de celle vécue dans la réalité, le choix de certains individus de se lancer sur les chemins mortifères de l'émigration vers l'Europe peut être admis comme une attitude innovante à promouvoir.

[418] Gustave Akakpo, *Catharsis*, p. 13.

[419] Assemblée Nationale Française, 12ème Législature, *Rapport d'information n°2365*, Juin 2005, p. 68.

En ce qui nous concerne, sans y inciter formellement personne, on peut quand même espérer que l'audace de ces jeunes Africains, qui partent en aventure, pleinement conscients des risques qu'ils courent, puisse avoir, sur leur communauté de départ, un effet positif en terme de psychologie sociale. Dans ce domaine, on sait en effet que

> des opinions déviantes par rapport à celles de la majorité ont un impact fort, profond et durable, bien que latent et parfois à retardement. […] Les (autres) individus […] vont essayer de comprendre pourquoi la minorité s'obstine sur ses positions, et pour cela ils vont étudier plus en détail tous les arguments développés par cette minorité et toutes les raisons possibles pouvant expliquer ses choix.[420]

Or, on sait bien que l'un des arguments évoqués par ces jeunes Africains qui s'exilent de la terre natale concerne le chômage et la mauvaise gouvernance endémiques sur le continent. Ils disent que, même si partir en aventure vers l'Europe, dans l'espoir d'y construire sa vie, reste périlleux surtout au regard de l'actualité, ils ne prennent pas plus de risque de tenter le saut que de rester sur place. Dans de nombreuses contrées en Afrique, la jeunesse risque au quotidien sa vie soit par les guerres et les épidémies, soit par l'insoluble misère ambiante, soit encore par la culture de la médiocrité et du nivellement par le bas promue par certains politiciens opportunistes et leurs prébendiers. Si le choix obstiné de certains jeunes de partir en aventure peut amener les pays africains à mieux réfléchir aux problèmes que fuient les jeunes émigrés, on pourrait dire que la rupture des liens avec la mère-patrie peut être considérée certes comme une déviance, mais une déviance de l'innovation.

Si en définitive, au bénéfice des déviants en rupture de lien avec la mère-patrie, on peut construire un certain discours élogieux, c'est que leur

[420] Chaurand N. et Brauer M., « La déviance. » in *Revue électronique de Psychologie Sociale*, n°3, 2008, p. 19, en ligne sur : http://RePS.psychologie-sociale.org, [Consulté le 06/08/2015].

déviance ne pose pas crûment un problème d'ordre éthique. Il n'en est pas ainsi des autres déviances dont les auteurs dramatiques font l'éloge : le meurtre politique, l'homosexualité, la prostitution et l'escroquerie bénéficient d'un traitement bienveillant alors qu'ils posent des problèmes d'ordre éthique. Comment comprendre une telle attitude permissive ? Comment y remédier ? Des éléments, rassemblés à l'occasion de nos entretiens, proposent quelques éléments de réponse à ces questions.

8.3. Permissivité devant la déviance : facteurs et solutions

En bien de points, l'éloge de la déviance se justifie, nous l'avons vu. Mais il est contestable aussi. Au lieu d'engager dans une vaine polémique les praticiens et chercheurs avec qui nous nous sommes entretenu, nous avons préféré recueillir auprès d'eux des données relatives aux facteurs et solutions au sujet de la permissivité face à la déviance.

8.3.1 Facteurs explicatifs d'une tendance permissive

Recensés à travers les entretiens obtenus auprès de praticiens et chercheurs du secteur théâtral, les facteurs exposés ci-dessous permettent, selon eux, de comprendre les raisons qui expliquent pourquoi les sociétés africaines contemporaines en arrivent, de plus en plus, à adopter une attitude permissive à l'égard de certaines déviances.

Le premier facteur évoqué est la manipulation de l'opinion publique des pays africains par les puissances occidentales. Des propos de nos interlocuteurs, on relève, comme autres facteurs, la misère ambiante où végète la majorité des populations africaines aussi bien dans les villes que dans les campagnes, la perte des valeurs morales et spirituelles due à une conception déshumanisante de la liberté, le relâchement dans la transmission des normes

et des valeurs par l'éducation familiale et scolaire. On note enfin l'apogée du capitalisme marchand et des « valeurs » qui lui sont attachées : recherche exclusive du profit, éloge de l'industrialisation…

L'examen des facteurs qui figurent dans ce modeste répertoire révèle qu'ils sont de trois ordres : politique, social et moral.

Au plan politique, le facteur indiqué, la manipulation de l'opinion publique des pays africains par les puissances occidentales, fait penser à un fait évoqué dans les lignes antérieures : le meurtre considéré par certains comme un acte de salubrité politique. Sur ce fait, le facteur politique, figurant dans le répertoire, quoiqu'apparemment exogène, n'a pas ses racines moins enfouies parmi les acteurs politiques nationaux eux-mêmes. Au fond, c'est toujours en leur sein que ces puissances occidentales recrutent ceux qui portent leurs voix auprès des populations locales pour présenter le meurtre comme un acte héroïque.

La question sociale fait également partie des raisons du développement des tendances permissives à l'égard de certains comportements qui, au lieu d'être désapprouvés, sont de plus en plus regardés avec indifférence voire bienveillance. Les personnes interrogées parlent de misère ambiante où végète la majorité des populations africaines aussi bien dans les villes que dans les campagnes. Vraisemblablement, ce facteur signifie plus ou moins implicitement que, confronté à la misère mais tenant à vivre vaille que vaille, le peuple tombe dans des compromissions qui lui font tourner dos à la vertu et le prédispose à tolérer des actes pourtant inadmissibles.

Parmi les facteurs énumérés, trois nous situent dans le domaine de la morale : l'affaiblissement de la méthode et du contenu de l'éducation en famille et à l'école, le bouleversement de la hiérarchie des valeurs, l'exacerbation du matérialisme sous l'influence du capitalisme. Il est peut-être

intéressant de faire remarquer, à propos de ces trois facteurs, que leurs effets risquent malheureusement d'être de plus en plus marqués en raison de situations aggravantes : le phénomène de mondialisation et la pernicieuse relation dialectique qui existe entre les trois facteurs suscités. En effet si la formation aux valeurs par l'éducation est en crise, le bouleversement de la hiérarchie de valeurs et le matérialisme exacerbé en sont pour quelque chose. Dans l'autre sens, l'invasion progressive et parfois insidieuse des sociétés africaines, par les « valeurs » rattachées à l'apogée du capitalisme et à une conception déshumanisante de la liberté, pousse nombre d'adultes à une démission silencieuse de leur rôle d'éducateur. Cette relation inextricable entre les facteurs moraux est d'autant plus préoccupante qu'elle risque d'aggraver le relativisme dans lequel on sombre et qui porte à faire passer dans la normalité certains comportements pourtant inacceptables.

Une dernière remarque s'impose, semble-t-il, au sujet des facteurs énoncés ci-dessus. Ils révèlent que tout le monde est impliqué ou tout au moins interpelé par la société d'anomie dans laquelle nous risquons de nous retrouver. En tant que personne physique, chaque adulte, parent ou éducateur, doit se sentir responsable de la crise des valeurs qui fait passer des actes répréhensibles pour tolérables et même tolérés. Autorités politiques, religieuses ou acteurs de la société civile doivent aussi porter la même responsabilité pour une sorte de réarmement moral et spirituel, tel que le proposent les praticiens et chercheurs avec qui nous nous sommes entretenu.

8.3.2. Solutions au relativisme facile et à la permissivité

Nous exposons ci-dessous les mesures par lesquelles les personnes que nous avons rencontrées pensent qu'on peut éviter de se laisser gagner par un éloge facile et permissif de la déviance.

La première solution est qu'il faut éviter d'applaudir aveuglément tout ce qui vient d'ailleurs. Plus concrètement, il est indiqué de retourner aux valeurs endogènes et les associer aux valeurs positives exogènes. On doit aussi, pensent certains de nos interlocuteurs, confier, dans nos sociétés, le rôle de leader d'opinion à des gens crédibles et déployer des stratégies de résistance morale, spirituelle, civique et politique. Il faut enfin relativiser l'importance de l'argent.

Lorsqu'on examine cette liste de solutions, *concevoir et déployer des stratégies de résistance morale, spirituelle, civique et politique* apparaît comme une formulation qui semble résumer toutes les autres solutions. Cette solution situe surtout sur la variété des secteurs à travers lesquels les solutions peuvent être envisagées. Nous intéressons à certaines des autres solutions pour mieux comprendre leur pertinence.

Pour éviter de tomber dans un relativisme nuisible qui ferait tolérer des attitudes répréhensibles, les praticiens et chercheurs du secteur théâtral proposent aux sociétés africaines contemporaines d'*éviter d'applaudir aveuglément tout ce qui vient d'ailleurs*. A notre compréhension, cette solution s'adresse aussi bien aux dirigeants politiques qu'aux simples citoyens des pays africains. Au moins pour bon nombre d'entre eux, on sait que bien souvent, à des moments décisifs de la vie politique de leurs Etats, les dirigeants africains déplacent volontiers la capitale politique de leurs pays respectifs à New York, à Paris, à Londres ou à Berlin… Ce sont, dans bien des cas, cette solution de facilité ou cette contrainte politique – selon la perception qu'on en a – qui occasionnent de terribles confusions débouchant, par exemple, sur des conflits sanglants pendant lesquels les assassinats de certains responsables politiques sont présentés comme œuvres de salubrité politique. Les puissances occidentales, qui orchestrent en sous-main de telles

horreurs entre acteurs politiques africains, n'y arriveraient peut-être pas si la plupart des hommes politiques africains essayaient de résister quelque peu aux injonctions des puissances occidentales. Le procès de l'extraversion peut aussi être fait aux simples citoyens africains à qui s'adresse alors également la solution qui recommande d'*éviter d'applaudir aveuglément tout ce qui vient d'ailleurs.* On peut utilement y adjoindre celle qui préconise de *retourner aux valeurs endogènes et les associer aux valeurs positives exogènes.* Dans le contexte d'un monde globalisé, les Africains ont besoin de s'approprier cette solution pour éviter de se laisser facilement aller à des actes, des comportements voire une vision du monde, venue d'ailleurs et décrits sous des apparences séduisantes. Par exemple, malgré la pertinence des questions relatives aux droits de l'enfant, les parents africains doivent restés assez lucides pour ne pas se faire frustrer de leur autorité sur leurs enfants. Alors abandonnés dans un certain libertinage, ceux-ci font des expériences malheureuses qui les transforment en déviants irrécupérables, versés dans la prostitution, la cybercriminalité…

Intéressante aussi à examiner est la solution relative à l'argent. Parmi les solutions, on lit précisément qu'il faut *relativiser l'importance et la valeur de l'argent.* Il suffit, nous semble-t-il, que, pour mesurer l'intérêt de cette solution, on se rende à une évidence : les sociétés africaines contemporaines glissent dangereusement vers l'affectation d'une valeur marchande à tout. Pour ceux qui en ont, l'argent devient une puissance dont ils se servent pour manipuler à leur gré les faibles. Ceux qui se laissent manipuler investissent de la même puissance l'argent qu'ils croient incontournable pour réussir, ignorant qu'on peut réussir sans réussir sa vie. Arlette, l'un des personnages de la déviance dans *Ce soleil où j'ai toujours soif,* cherchant coûte que coûte à rassembler de l'argent pour s'accomplir socialement, ne s'exposait-elle pas

aux maladies et à la mort qu'elle a fini par subir ? La révision de la valeur qu'on accorde, de nos jours, à l'argent est donc nécessaire si on veut éviter de tomber ou de sombrer dans la permissivité à l'égard des déviances.

Les développements de ce chapitre ont porté sur l'éloge de la déviance. En nous situant d'abord sur le plan politique, ensuite sur le plan socio-éthique, nous avons repéré les déviances qui, dans certaines pièces de théâtre, ont fait l'objet d'un traitement dramaturgique qui pousse à conclure que les auteurs opèrent comme une transmutation de l'irrecevable en appréciable. Sur le plan politique, les déviances touchées par un tel accommodement sont l'imposture et le meurtre. Au plan socio-moral, nous avons répertorié l'homosexualité, l'escroquerie, la prostitution et la contestation de l'autorité de la mère, symbole de la mère-patrie. Sauf dans ce dernier cas qui pose plus un problème de gouvernance, les autres déviances tolérées posent véritablement des problèmes au plan éthique, si bien qu'il est possible de considérer que leur éloge confine à une certaine permissivité. Cette attitude laxiste s'explique par des facteurs qu'on peut contrôler grâce à des mesures. Autant que les facteurs, ces mesures ont été recueillies au détour des entretiens que nous avons réalisés avec des praticiens et chercheurs du secteur théâtral. Ils se sont par ailleurs prononcés sur les aspects subversifs de ce qu'on pourrait appeler l'esthétique théâtrale de la déviance. Les avis qu'ils ont émis interviendront à la suite de la description des écarts esthétiques de la dramaturgie de la déviance, écarts qui constituent le point focal du chapitre neuvième que nous abordons maintenant.

CHAPITRE NEUVIEME

ECARTS ESTHETIQUES DANS LA DRAMATURGIE DE LA DEVIANCE : ASPECTS ET ANALYSE

Le théâtre subit, comme toutes les autres manifestations artistiques, « l'oppression » des « règles » et des « principes d'autorité ». Ceux-ci sont généralement condensés dans l'esthétique normative[421] dédiée, par exemple, aux formes dramatiques d'une époque, d'une aire culturelle ou, plus spécifiquement, au fonctionnement *a priori* des catégories et procédés dramatiques. Il arrive cependant que cette esthétique normative soit subvertie à travers la déconstruction de certaines catégories dramatiques ou de certains procédés. Pour ce qui concerne la présente étude, on s'imagine que ces écarts ou subversions esthétiques procèdent de la relation dialectique entre la thématique de la déviance et l'esthétique théâtrale. Il devient alors indispensable de décrire et d'analyser ces écarts esthétiques comme se l'impose le présent chapitre. Nous ambitionnons d'y montrer comment, dans une sorte de « déviance esthétique », le théâtre béninois et togolais de 1990 aux années 2010 offre, à l'analyse, des preuves quasi-irréfutables d'un dialogue théâtral au mécanisme irrégulier, d'une dramaturgie de la crise de l'illusion théâtrale et des transgressions de la figure traditionnelle du personnage de théâtre. L'étude s'attache à décrire comment se traduit la déconstruction du dialogue, de l'illusion théâtrale et du personnage. Autant que faire se peut, nous essayons aussi de relever la contribution de ces déviances esthétiques dans la signification et/ou la portée des œuvres dans

[421] A l'opposé d l'esthétique descriptive ou structurale qui infère les formes, les techniques et les catégories de l'observation et de l'analyse d'un répertoire de textes dramatiques ou spectaculaires, l'esthétique normative s'appuie sur les goûts d'une époque et d'une aire pour fixer des conventions de création qui servent pour évaluer les œuvres qui sont produites. L'entrée « Esthétique théâtrale » (p. 124) du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis est plus édifiante sur le sujet que la présente note qu'elle a inspirée.

lesquelles elles se manifestent. Enfin, nous exposons et analysons les points de vue de quelques personnes avec qui nous nous sommes entretenu au sujet des atouts et les limites de ce qu'on peut appeler l'esthétique théâtrale de la déviance.

9.1. Transgressions de la nature du personnage et mise en crise de l'illusion

En contexte négro-africain francophone, depuis le théâtre pontin jusqu'aux années 1980, la notion de personnage renvoie presqu'automatiquement à la figure d'un être humain. Mais avec les dramaturges de la déviance, le personnage de théâtre devient aussi un fantôme, un vivant frappé de mutisme, une tête sans corps ou un objet inerte. Ces transgressions des habitudes dans la conception du personnage s'ajoutent à d'autres procédés comme le flash-back et l'esthétique du souffleur subverti pour opérer une véritable mise en crise de l'illusion théâtrale.

9.1.1. Des fantômes sur la scène des vivants

Le Nouveau petit Robert de la langue française 2008 définit le fantôme comme une *« apparition surnaturelle d'une personne morte (soit sous son ancienne apparence, soit dans la tenue caractéristique attribuée aux fantômes : suaire, chaîne, etc.) »*[422] Il semble qu'il se dégage de cette définition au moins deux critères à partir desquels on peut reconnaître un fantôme. Tout d'abord, il s'agit d'une réalité qui échappe aux lois naturelles ou qui les contrarie. Ensuite, on ne parle de fantôme qu'au sujet d'une personne morte qui réapparaît sous telle ou telle forme.

[422] *Le nouveau petit Robert de la langue française 2008*, p. 1012.

Ces deux critères se vérifient dans certaines œuvres théâtrales du Bénin et du Togo des années 1990 à 2010. Nous retenons plus précisément *Zongo Giwa de la forêt déviergée* de Dansi F. Nouwligbèto, *Chemins de croix* et *Nuit de cristal* de Kangni Alem. Dans l'univers fictionnel de ces œuvres, les fantômes qui apparaissent peuvent être classés en deux catégories. On peut distinguer d'une part les personnes mortes revenues dans leurs anciennes formes et leurs anciens rôles et, de l'autre, les personnes décédées qui apparaissent sur scène sous des formes non-humaines.

Les personnages de Zongo Giwa dans la pièce de Nouwligbèto et du Gardien de la prison dans *Chemin de croix* constituent la catégorie des fantômes, personnes mortes revenues dans la forme physique et dans les rôles qui étaient les leurs. Aux « Premiers ronflements de La Forêt », Zongo Giwa est présenté comme une dépouille mortelle, en phase de putréfaction, deposée dans un cercueil et qui doit être inhumée dans La Forêt avant minuit. Or, on le sait, aux « Deuxièmes ronflements de La Forêt » et « Troisièmes ronflements de La Forêt », ce cadavre reprend vie et on le voit en dialogue et en pleine action avec le personnage de Grand-Chose qui a réussi à ramener le rebelle à la vie à coup de paroles incantatoires et d'un « *nudida, un tout petit morceau de cola rituellement préparé*. »[423] Dans *Chemins de croix* le personnage du Gardien fait une intervention précipitée dans une cellule pour mettre fin à une empoignade entre Amel et L'aumônier. Mais mal lui en a pris car *«* (un) *coup de feu part. […] le gardien tombe foudroyé. »*[424] Curieusement, plus loin dans l'action, à la séquence 3, on lit en didascalie initiale l'information suivante : *« Le gardien entre. C'est le même qui avait été "assassiné" par L'aumônier. Il place la chaise tout au milieu de la cellule et y cloue un panneau "sens*

[423] Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Premiers ronflements de La Forêt, p. 22.

[424] Kangni Alem, *Chemins de croix*, séquence 2, p. 30.

interdit". »[425] Déjà tué à un moment de l'action, le gardien de la prison apparaît sous les apparences physiques qui étaient les siennes avant sa mort.

Il en va autrement avec le personnage du Fantôme dans *Nuit de cristal* et avec les personnages de Fantôme-mère, de Premier fantôme-enfant, de Deuxième fantôme-enfant et de Troisième fantôme-enfant dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée*. Dans la pièce de Dansi F. Nouwligbèto, les quatre fantômes représentent respectivement la femme et les trois enfants du journaliste-rebelle, tués, avec lui, dans un « western sanglant », vraisemblablement, un accident de voiture. Mais les quatre disparus surgissent aux « Deuxièmes ronflements de La Forêt » avec une perspective de mise en scène que décrivent les indications suivantes :

> *A une clairière, à l'avant-scène, une petite lumière bleue descend en icône sur un dormeur : c'est Zongo Giwa. Il a un sommeil agité. Quatre fantômes, sous formes de marionnettes géantes, s'animent autour de lui en des gestes hiératiques, tendus et obsessionnels. Ils se mettent à parler.*
>
> (Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* Deuxièmes ronflements de La Forêt, p. 37)

Cette indication scénique précise sans ambiguïté la forme sous laquelle apparaissent sur scène ces fantômes : ils sont figurés par des marionnettes géantes. Dans *Nuit de cristal, « le fantôme* (du mari d'Aurélia) *apparaît en silhouette, tout au fond du décor. »*[426]

On retient en somme qu'à côté de la catégorie des fantômes que sont Zongo Giwa et, à partir de la séquence 3, le Gardien, tous deux des personnes mortes qui réapparaissent sous leur forme physique et dans leurs rôles d'avant leur décès, il se trouve des morts qui, pour réapparaître, sont mis en scène sous d'autres apparences : marionnettes géantes ou silhouette.

[425] Kangni Alem, *Chemins de croix,* séquence 3, p. 47.

[426] Kangni Alem, *Nuit de cristal,* p. 31.

Quand on se réfère à la pratique théâtrale en Afrique de l'Ouest francophone avant les décennies 1990, on peut s'autoriser à affirmer que l'entrée en scène de fantômes comme personnages interagissant avec des vivants est, ne serait-ce que dans une certaine mesure, un écart vis-à-vis des habitudes courantes. En effet, dans ce que Pierre Médéhouégnon appelle les *« créations mimétiques »*[427] des années 1970 à 1980 et même avec *« le théâtre de recherche »*[428] porté vers l'adaptation des créations dramatiques aux pratiques africaines des arts du spectacle, le personnage de théâtre réfère globalement à des types socio-politiques et est surtout doté d'une constitution et d'une présence physique réalistes et ordinaires sur scène.

Zongo Giwa et le gardien présentent un profil esthétique en marge de cette habitude. Certes, ces deux personnages sont réalistes par leurs rôles mais leur itinéraire existentielle s'écarte de ce dont le public était coutumier sur les scènes béninoises et togolaises jusqu'au seuil des années 1990. Alors qu'ils étaient morts, ces deux personnages reviennent à la vie on ne sait trop comment pour le gardien de la prison et par maraboutage pour Zongo Giwa. Dans tous les cas, leur retour sur scène les inscrit au rang de fantômes. Ceci introduit l'action au cœur du fantastique qui survient quand, selon Todorov, *« le texte oblige le lecteur […] à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. »*[429] Or, on le sait par les voix les plus autorisées, l'introduction du fantastique au théâtre n'est pas une pratique florissante puisque *« le théâtre part d'une irréalité visible et ne peut donc facilement opposer le naturel au surnaturel »*[430]. Mais en introduisant

[427] Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p. 52.

[428] *Ibid*., p. 51.

[429] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 29.

[430] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, p. 137.

sur scène des fantômes sous l'aspect d'êtres humains décédés qui reviennent à la vie dans le même corps, Dansi F. Nouwligbèto et Kangni Alem s'inscrivent dans une logique de déviance esthétique visant à briser ou, tout au moins, à surmonter cette difficulté à faire prospérer une littérature dramatique fantastique. Par ailleurs, le sens qu'on peut conférer à la présence de ces fantômes sur scène autorise à affirmer que ce choix déviant, qui se veut promoteur d'une tendance jusque-là timide vers des créations théâtrales fantastiques, est l'un des prolongements esthétiques de la déviance. Au vrai, Zongo Giwa, qui meurt mais dont le fantôme se ranime, est l'expression de la persistance de la voix contestatrice des actes de déviance politique et morale commis par le régime de Grand-Chose. Quant au gardien de prison, son retour sur scène prend, nous semble-t-il, le sens de la persistance du bras armé de la dictature en place pour marquer une certaine pérennisation de la déviance politique représentée par le régime de l'Empereur dans l'Empire du Soleil Méchant.

On peut maintenant s'intéresser aux fantômes, personnes mortes qui réapparaissent sur scène sous des formes non-humaines. Figurent dans cette catégorie, faut-il le rappeler, les quatre fantômes de la pièce de Dansi Nouwligbèto et du personnage du Fantôme dans *Nuit de cristal*. Ils apparaissent, pour les premiers, sous la forme de quatre marionnettes géantes et, pour le second, à travers une silhouette. La présence de marionnettes fantomatiques sur scène pour figurer la femme et les trois enfants défunts est assurément un choix esthétique inhabituel, d'autant plus cela donne lieu à une sorte de mélange de genres dans un même spectacle. Généralement, au théâtre, quand, contrairement au théâtre d'acteurs représentés par des comédiens, on fait l'option des marionnettes, elles sont seules sur scène. Or dans la pièce de Dansi F. Nouwligbèto, les marionnettes sont envisagées pour

être mélangées aux personnages-comédiens avec qui ils interagissent. Dans *Nuit de cristal,* le fantôme du mari d'Aurélia, lui, apparaît sous la forme d'une silhouette. Cela choque moins parce qu'une silhouette est le reflet virtuel d'un élément concret. L'anomalie survient dès le moment où la silhouette engage et tient un dialogue avec des personnages représentant des êtres humains en chair et en os. Au total, on retient que cette double subversion esthétique induit, au théâtre, une nécessaire redéfinition de la notion de fantôme qui, en plus d'être un mort réapparu sous sa forme ancienne ou dans un suaire ou une chaîne, peut prendre, au théâtre, l'apparence d'une marionnette ou d'une silhouette. La présence de fantômes sur les scènes béninoises et togolaises des années 1990 aux années 2010 induit, contre la conception traditionnelle du personnage, une « infraction » que renforce le statut de personnage conféré aux restes animés et aux attributs humains réifiés.

9.1.2. Restes animés, rôles et attributs humains réifiés

Caractérisant, au plan esthétique, les *« productions dramatiques de la première décennie des indépendances (et même au-delà) »*[431] dans l'Afrique de l'Ouest francophone, Pierre Mèdéhouègnon pose le constat selon lequel elles sont *« tributaires des modèles de créations dramatiques appris à l'école coloniale ou au contact des troupes et experts occidentaux. »*[432] En pensant par exemple au fonctionnaire corrompu représenté par Monsieur Chadas dans la pièce[433] du béninois Jean Pliya, on sait qu'une certaine esthétique occidentale en vogue en Afrique dans les années 1970 et même dans une certaine mesure dans les années 1980 a habitué les créateurs et le public à une

[431] Pierre Mèdéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours, Cotonou,* CAAREC Editions, 2010, p. 50.

[432] *Ibid*.

[433] Jean Pliya, *La secrétaire particulière,* Yaoundé, CLE, 1975.

conception largement anthropomorphique du personnage : il est d'habitude un être humain normalement constitué et renvoie souvent à un type social, politique, historique…

Or, à partir des années 1990, sans la rejeter absolument, certains dramaturges ont fait des choix esthétiques qui s'écartent quelque peu de cette conception du personnage. On peut penser, par exemple, à Ousmane Alédji et Dansi F. Nouwligbèto. Dans les univers fictionnels de leurs œuvres, on retrouve des personnages inhabituels notamment Tête 1, Tête 2, Tête 3 dans *Pourrissement*, La radiocassette dans *Cadavre mon bel amant* et La Forêt dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée*. Par les informations que l'action et les indications scéniques fournissent à leur sujet, on peut les répartir en deux groupes : les personnages qui apparaissent comme des restes animés et ceux qui sont des éléments inertes ou naturels animés dans des rôles et avec des attributs humains.

Le premier groupe de personnages atypiques renvoie aux restes humains ou animaux[434] animés que sont Tête 1, Tête 2 et Tête 3. Leur nom focalise déjà l'attention sur une partie du corps à laquelle ils sont d'ailleurs réduits tel qu'on en a la confirmation dès les toutes premières indications scéniques de la pièce : *« Le boucher parle avec des têtes sans corps. »*[435] Que des personnages humains ou animaux soient réduits à leur seule tête est déjà, en tant que choix esthétique, un premier niveau de déviance vis-à-vis des habitudes antérieures dans le théâtre ouest-africain francophone. Second degré de déviance, c'est que Tête 1, Tête 2 et Tête 3 sont, des têtes qui, pour être séparées de leurs corps, n'en sont pas moins vivantes puisqu'elles sont

[434] Notre hésitation à choisir entre les qualificatifs « humain » et « animal » procède du choix laissé par Ousmane Alédji au metteur en scène et même au lecteur de décider de la nature des têtes sans corps : « *Le boucher parle avec des têtes sans corps. (Têtes d'hommes ? de porcs ?)* » (*Pourrissement*, p. 2)

[435] Ousmane Alédji, *Pourrissement*, p. 2.

capables de parler. Le dialogue suivant entre Le boucher et ces trois personnages en est témoin :

> TETE 1 : Nous avons été attachés contre des poteaux électriques, la tête en bas.
>
> LE BOUCHER : Je n'en savais rien.
>
> TETE 3 : Torturés à coups de décharges électriques dans les fesses.
>
> LE BOUCHER : Ce n'est pas moi.
>
> TETE 2 : Ils lui ont sectionné la langue.
>
> TETE 3 : Ils ont dit qu'il parle trop.
>
> LE BOUCHER : Je ne suis pas au courant. […]
>
> TETE 1 : Lui, ses pieds, ils ont plongé ses pieds dans de l'acide.
>
> LE BOUCHER : Je n'ai jamais autorisé pareil traitement. […]
>
> TETE 3 : Il ne me reste plus que vingt-huit dents, savez-vous pourquoi ?
>
> LE BOUCHER : Un accident sans doute. Vous avez eu un accident.
>
> TETE 3 : Elles m'ont été arrachées par vos hommes.
>
> (Ousmane Alédji, *Pourrissement,* pp. 2-3.)

Au-delà de donner la preuve que les trois personnages étudiés ici sont des têtes sans corps qui parlent, le contenu de ce polylogue démontre qu'on a vraiment affaire à des restes ou des « reliquats » d'êtres humains ou animaux. En effet les répliques respectives de ces trois personnage-têtes-sans-corps renseignent sur les mutilations dont ils ont été victimes et qui leur ont fait perdre qui sa langue, qui ses pieds, qui des dents. Ce choix esthétique d'Ousmane Alédji propose au public un autre profil auquel il est invité à commencer par s'habituer : un personnage de théâtre peut être un reste d'être vivant humain ou animal, apparaissant sur scène et doté de l'usage de la parole.

Dans *Cadavre mon bel amant* et *Zongo Giwa de la forêt déviergée,* la parole, ajoutée à d'autres attributs humains, est conférée, non pas à des restes d'êtres humains ou animaux mais plutôt à des objets inertes ou éléments de la nature. On peut penser plus précisément à La radiocassette et à La Forêt. Dirigée en tant qu'objet contre des citoyens espionnés, victimes du système du Vénérable Président, la radiocassette découverte sur Le prêtre, tout en conservant ses caractéristiques matérielles d'appareil et donc d'objet inerte, semble avoir acquis mystérieusement des attributs d'une personne raisonnable. Alors que le personnage de La fille *« va chercher* (une) *bouteille contenant* (de) *l'acide, l'ouvre et s'apprête à le boire. »*[436], l'appareil l'interpelle : « *Ne faites pas ça, femme, vous portez dans vos entrailles un enfant ; la semence qui fera naître demain. »*[437] Cette réplique dont on ne peut dire qu'elle est préenregistrée intervient si bien à propos qu'on ne résiste pas à affirmer que La radiocassette est investie d'attributs humains – la parole – et du sens de l'humanisme au point d'inviter à préserver l'espoir en une meilleure vie future.

L'examen du personnage de La Forêt oriente l'analyse sur le même registre. On sait que La Forêt sert avant tout d'espace dramatique actuel pour les personnages engagés dans le rituel d'inhumation de Zongo Giwa. Mais en même temps, La Forêt est exploitée comme un être vivant dont les ronflements modulent les étapes de l'action et organisent la structuration de la pièce. Fatal pour Grand-Chose, son réveil est progressif et est décrit avec des caractéristiques qui signifient que cet élément naturel s'anime en être vivant, humain ou animal : *«La Forêt soudain ouvre un œil, puis l'autre. La Forêt*

[436] Ousmane Alédji, *Cadavre mon bel amant,* p. 56.

[437] *Ibid.*.

soudain se secoue. La Forêt soudain s'étire »[438]. Au total, à la lumière de certains choix faits par Ousmane Alédji et Dansi F. Nouwligbèto, le personnage de théâtre est, dans une certaine mesure, dépouillé de son masque de corps humain entier. Il est remis en scène sous des traits inattendus : têtes sans corps, objets inertes ou éléments de la nature. En contexte ouest-africain francophone, il s'agit d'un renouvellement de la conception du personnage qui participe, aux côtés d'autres techniques, à la mise en crise de l'illusion théâtrale.

9.1.3. Le flash-back contre l'illusion : procédé aux multiples facettes

Le flash-back est le terme anglais pour désigner un retour en arrière dans une histoire racontée ou représentée. Procédé d'entorse à la linéarité dans la restitution de la fable, il dessert, de notre point de vue, le principe de l'illusion théâtrale. En effet, dans la vie réelle, les actions, faits ou événements qui constituent une histoire, s'enchaînent dans une inflexible chronologie. Du coup, dans un spectacle qui se veut une reproduction parfaite de la vie réelle, le retour en arrière devient un indice certain pour signaler à l'attention du lecteur/spectateur un décalage par rapport à ce qui se passe dans la réalité.

Les méthodes par lesquelles certains dramaturges mettent en œuvre le flash-back ne font que renforcer son effet de destruction de l'illusion théâtrale comme nous tentons de le démontrer avec *La mère trop tôt, Tobbie frères et sœurs ont la douleur…*, et *Nuit de cristal.*

Dans *Nuit de cristal*, désormais interné à l'Asile psychiatrique de Togobala, l'un des protagonistes, Aurélia apparaît sur scène en dialogue avec

[438] Dansi F. Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Troisièmes ronflements de La Forêt, p. 70.

Caligula et le personnage du Fantôme. A l'occasion, elle se rappelle son passé de travailleuse de sexe. A ce moment, l'éclairage s'estompe. Dans le noir qui s'installe,

> *un écran s'anime. On y voit Aurélia, la trentaine, dans une chambre complètement déréalisée : un lit, un espace délimité par des panneaux servant d'enclos pour sa toilette, une corde à sécher le linge, une table sur laquelle on trouve pêle-mêle peignes, brosses, miroir…*
>
> (Kangni Alem, *Nuit de cristal*, II, p. 43.)

A la fin de cette scène filmique projetée, pendant laquelle Aurélia reçoit un client,

> *sur l'écran, on voit un homme de dos, très bien habillé entrer. Sur le visage d'Aurélia, on remarque une légère surprise. Sur le mur d'en face, la silhouette de L'homme s'agrandit, on la voit se dénuder. L'écran se brouille. La scène s'éclaire.*
>
> (Kangni Alem, *Nuit de cristal*, II, p. 45.)

Par le découpage numérique II de *Nuit de cristal* dont les didascalies introductive et conclusive sont citées ci-dessus, on comprend que la cinématographie s'invite au théâtre. Ce choix nous paraît fort adroit dans la perspective d'une dramaturgie de la crise de l'illusion théâtrale et deux raisons peuvent être avancées au bénéfice de cette position. Tout d'abord, On peut à peine contester le constat suivant : le contenu de la séquence filmée ne s'insère pas dans la linéarité de l'histoire de la vie des pensionnaires de l'Asile psychiatrique de Togobala. Or, on sait que dans la vie réelle, le cours des événements ne coule pas à rebours ; le retour dans le passé d'Aurélia, alors travailleuse de sexe, est donc une entorse évidente à une tendance à l'illusion ou à l'identification du lecteur/spectateur. En outre, le mode de spectacle visuel devant lequel est placé le public change : les acteurs jusque-là agissant en chair et en os sous les yeux du spectateur sont portés à l'écran, sous un mode non plus réel mais virtuel. L'implication en est sans doute

irrécusable : si au fil de l'action le public commençait à se laisser aller à l'identification et à l'illusion, le flash-back cinématographié le ramène à une évidence : il est bel et bien dans l'irréel, dans le virtuel, le vraisemblable et non point dans le vrai.

A sa manière, Rodrigue Norman s'inscrit aussi dans le registre du flash-back. De retour de sa mésaventure trans-sahélienne dans *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, Juan actualise, dans un dialogue avec son frère, les circonstances de son départ :

> TOBBIE : Notre mère a dit que toi, tu es parti faire la vie. Que tu as osé lui tenir tête. […]
>
> JUAN : Un jour, elle *(la mère)* m'a appelé…
>
> TOBBIE/LA MERE : Juan, mon fils.
>
> JUAN : Dada.
>
> TOBBIE/LA MERE : Le soleil va bientôt se lever, tu devrais être debout pour aider ton oncle à l'atelier.
>
> JUAN : Mère, je ne veux pas devenir menuisier.
>
> TOBBIE/LA MERE : Que veux-tu faire d'autre plus tard, alors Juan ?
>
> JUAN : Artiste.
>
> TOBBIE/LA MERE : Artisan, tu veux dire artisan ?
>
> JUAN : Non, Dada… Je veux devenir artiste.
>
> TOBBIE/LA MERE : Et qu'est-ce qu'il fabrique, ton artiste ?
>
> JUAN : Différentes choses. Moi, je veux fabriquer de la musique avec ma guitare.
>
> TOBBIE/LA MERE : Ton oncle m'a dit que ça crève de faim, un artiste. Je ne veux pas que tu crèves de faim. Et puis, pense bien à tes frères et sœurs, tu sais que tu es leur locomotive !
>
> JUAN : Je ne suis la locomotive de personne, même pas de moi-même.
>
> TOBBIE/LA MERE : Qu'est-ce que cela veut dire ?

> JUAN *(d'un seul souffle)* : Cela veut dire que mes frères ne sont pas mes enfants je n'aimerais pas en avoir des enfants je peux donc crever de faim tout seul personne ne peut rien pour moi et je ne peux rien pour personne je ne suis la locomotive de personne !
>
> TOBBIE/LA MERE : Sois donc crève-la-faim, Juan ! Et qu'on n'en parle plus…
>
> TOBBIE : Discussion dernière que vous avez eue. Notre mère ne t'a pas maudit mais tu as pensé qu'elle t'a maudit, c'est pourquoi tu es parti.
>
> (Rodrigue Norman, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…*, pp. 54-55.)

Ce dialogue qui ramène au point de départ pour l'émigration infructueuse de Juan est perturbateur du phénomène de l'illusion théâtrale. Le mode sous lequel le public accède à ce flash-back déroge aux règles en la matière. Selon les normes sans doute inspirées d'une observation aboutie des pratiques scripturales et spectaculaires,

> au théâtre, le flash-back est indiqué soit par un narrateur, soit par un changement d'éclairage ou une musique onirique, soit par un motif encadrant cette parenthèse dans la pièce. Son utilisation dramaturgique est très souple, mais certaines précautions dans son emploi sont de mise. Il faut d'abord indiquer clairement les limites du flash-back[439].

Aucune de ces précautions n'ayant été prises, le public est confronté à une séquence dont le contenu n'est pas la suite chronologique de ce qui précède : son esprit s'en trouve perturbé. Une telle perturbation est sans doute voulue par le dramaturge pour que l'esprit du lecteur/spectateur s'efforçant de comprendre cette rupture brutale de la chronologie, perçoive, au-delà du décalage dans la linéarité de la fable, celui entre la vie réelle et la fiction qui se joue devant lui. D'un autre point de vue, dans la séquence de retour en arrière citée ci-dessus, on s'est rendu compte qu'en la figure de Tobbie sont réunies deux identités, la sienne propre et celle de la mère. Utile à

[439] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 142.

l'actualisation de la discussion dernière entre le fils déviant et sa mère, ce jeu de doublon met en crise l'illusion théâtrale d'autant plus que dans la vie réelle, un même individu ne peut être fils et mère à la fois, de sorte qu'on peut affirmer que, par ce flash-back, Rodrigue Norman dévoile l'artifice du jeu théâtral.

Un dernier procédé de flash-back s'offre ici à l'analyse dans *La mère trop tôt* de Gustave Akakpo. Figurant dans la liste des personnages, Le vrai-faux mercenaire est présenté comme un personnage mort à la suite d'une attaque sauvage. Mais dans une séquence de flash-back, l'action le ramène sur scène en interaction avec Le médecin et Pas-d'tête. Le retour en arrière actualise les tentatives infructueuses d'enrôlement de P'tit gars par Le vrai-faux mercenaire sur qui *« Pas-d'tête se jette […] et, après un court instant de lutte, lui tranche la gorge. Pas-d'tête, Le médecin et Le vrai-faux mercenaire disparaissent »*[440]. Cette sortie de scène s'ajoute à une précision antérieure, *« Flash-back. Apparaissent Le vrai-faux mercenaire, Pas-d'tête et Le médecin »*[441], pour servir de panneau signalant à l'esprit du public qu'il s'agit d'une séquence de retour en arrière qui prend à contre-pied le cours chronologique des événements tels que la vie réelle les dispose. En effet, dans la vie réelle, quelqu'un qui est mort ne peut pas revenir sur scène pour reproduire les circonstances de son meurtre. Il s'agit, en quelque sorte d'un montage voulu « grossier » par le dramaturge togolais afin d'attirer l'attention du public sur les frontières entre la fiction et la réalité. En guise de synthèse, on retient que chez Kangni Alem, Rodrigue Norman et Gustave Akakpo, le flash-back est mis en œuvre par des procédés plutôt variés mais concourant au même effet, celui de la mise en crise de l'illusion théâtrale. En vue de cette

[440] Gustave Akakpo, *La mère trop tôt,* p. 24.

[441] *Ibid*., p. 22.

même finalité, Kossi Efoui, lui, se sert de l'esthétique du Souffleur et du Montreur de pantins.

9.1.4. L'esthétique du souffleur subverti et du montreur de pantins

Deux premiers titres d'une trilogie de Kossi Efoui, *Le carrefour* et *La malaventure,* présentent des parallélismes dont celui qu'on peut établir entre les personnages du Souffleur et du Montreur de pantins.

Dans *Le carrefour* l'analyse des interventions du Souffleur le place alternativement dans différents rôles. A certains égards, ses prises de parole permettent de suppléer aux vides ou aux « absences » des autres personnages dans certaines de leurs répliques. On se fait une idée assez précise de ce rôle à travers l'extrait suivant :

> LA FEMME : […] Je me suis déjà avancée comme je le fais en ce moment à l'avant-scène et puis, exactement comme l'autre fois… Oui. Comme l'autre fois…J'oublie mon texte.
>
> LE SOUFFLEUR : Et c'est pourtant …
>
> LA FEMME : Et c'est pourtant la première fois que ça m'arrive. Comme une foule de choses qui ne m'arrivent qu'une seule fois mais qui me donnent l'impression d'arriver sept fois… Quand mon amie Rachel est morte, j'ai tout vécu, j'ai tout revécu exactement comme aujourd'hui. […] Rachel, c'est l'amie, le genre vrai, je crois, le genre à qui tu dirais des choses désagréables quand tu as envie d'être méchante et que c'est elle qui passe par là. *[Un temps. L'actrice se bloque et ne bouge plus.]*
>
> LE SOUFFLEUR : Cette impression… Cette impression… [La Femme reste bloquée. Il reprend les gestes qui la font redémarrer.]
>
> LA FEMME : Cette impression étrange. Encore…, qui recommence. Comme il y a longtemps, quand l'autre est parti.
>
> (Kossi Efoui, *Le carrefour,* pp. 69-71.)

A l'observation, on se rend compte que chacune des interventions du Souffleur sauve La Femme d'un vide, d'un trou de mémoire qui risquait de créer une impasse dans la communication verbale sur scène. Ailleurs, comme à la fin dans la pièce, l'intervention du Souffleur prend une autre allure :

> LE SOUFFLEUR : Assez ! Assez : *(Tous les acteurs restent figés pendant toute la tirade.)* Depuis 20 ans que ça dure, 20 ans que ça recommence. Chaque soir dans ma tête, le même spectacle, les mêmes images d'acteurs qui empruntent un masque, un costume, les semblants d'un personnage : il s'agit de moi. Le Poète, c'était moi. Cette histoire qui se joue dans ma tête, c'est mon histoire. […] Ce soir, je voudrais tout arrêter là. Chasser de ma tête ces images qui m'obsèdent. Arrêtez tout ! Fuyez ! Partez avant qu'il soit trop tard, avant que votre espèce aussi soit décrétée… en disparition. Fuyez ! Je connais la fin, c'est toujours la même histoire. Je connais la fin, la fin, la fin…
>
> (Kossi Efoui, *Le carrefour,* pp. 98-99.)

Cette réplique place le Souffleur à peu près dans le rôle d'un metteur en scène. Il siffle en quelque sorte la fin du jeu théâtral par son *« Assez ! »* réitéré et dont l'effet immédiat est l'interruption du spectacle dont il est à l'origine, puisque *« tous les acteurs restent figés »*. Dans le fond, la tirade citée permet de comprendre que toute l'histoire se déroule dans la tête du Souffleur, prisonnier qui, du fond de sa cellule, vit à répétition par la mémoire tout ce qui s'est joué.

L'un ou l'autre des deux statuts conférés au personnage du Souffleur participent de la mise en crise de l'illusion théâtrale. Un de ces statuts, présenté dans les lignes antérieures, fait bien porter au personnage son nom : Souffleur.

> Le souffleur, ou la souffleuse, aide les comédiens en difficulté, en parlant sur le souffle, en articulant bien, mais sans crier, depuis la coulisse ou le trou, masqué par une niche (le "capot") au milieu et sur le devant de la scène.[442]

[442] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 333.

C'est bien le rôle que joue, dans la plupart de ses interventions, le personnage du Souffleur. Mais le déploiement du rôle de souffleur dans *Le carrefour,* présente un certain écart vis-à-vis de la norme. En effet, au lieu d'être dans les coulisses pour que le public ne se doute de rien, le Souffleur devient chez Kossi Efoui un personnage-acteur visible dans l'action et sur scène. Cette participation à visage découvert au spectacle théâtral n'est pas de nature à entretenir l'illusion du réel car elle signale au public que ce à quoi il assiste est le produit d'un artifice. Dans son rôle d'organisateur du jeu théâtral, de « metteur en scène », certaines interventions du personnage du Souffleur renforcent la contestation de l'illusion théâtrale. C'est lui qui révèle, à la fin du *Carrefour,* que la pièce, sa fable et ses personnages, loin d'être vrais, ne sont que le fruit de son imagination de prisonnier obsédé par des images qu'il tente vainement de conjurer. En fin de compte, dans le personnage du Souffleur s'incarne un projet esthétique de remise en cause de l'illusion théâtrale à laquelle les dramaturges de la génération précédente avaient habitué le public ouest-africain francophone. Ce même projet esthétique gouverne les interventions du personnage du Montreur de pantins dans *La malaventure*.

Pour certaines de ces apparitions sur scène, il raconte une partie de l'action :

> LE MONTREUR DE PANTINS : C'est bon, vous pouvez disposer. C'est à ce moment qu'elle s'est levée. Jusque-là, elle était restée assise à subir la question, à présupposer ce qu'on lui voulait ainsi, avec désormais la même question posée sans cesse, sans fin : "Mot à mot, que raconte Darling V. ?" C'est bon, vous pouvez disposer. C'est à ce moment-même qu'elle s'est levée, qu'on vu ses chaussures, qu'on a dit tout de suite : "Attendez un instant". Elle n'aurait jamais dû se lever. Le lendemain, une jambe broyée par un automobiliste.
>
> (Kossi Efoui, *La malaventure,* 7., pp. 28-29.)

Cet extrait de la seule tirade, qui constitue le découpage numérique n°7 de la pièce, propose la relation des circonstances dans lesquelles le personnage de Elle (Rachel) a perdu une jambe. On en infère qu'il arrive assez souvent au Montreur de pantins de ne pas interagir ni dialoguer avec les autres personnages mais plutôt de faire le récit d'un fait qui permet de mieux entrer dans l'intelligence de l'action qui se joue. Dans l'extrait suivant, Le montreur de pantins est placé dans un autre rôle par rapport aux autres personnages :

> LE MONTREUR DE PANTINS : Un trottoir. Un réverbère. Il va vers elle. Il lui dit : "Comment ça va ?" Elle lui dit : "Donne-moi ton nom. Pas que le prénom. Tout entièrement ton nom".
>
> – Je m'appelle Darling V.
>
> – Si tu ne dis pas que ça va, personne ne te demande comment ça va.
>
> – Tu prendras bien soin du nom que je t'ai donné.
>
> – Même sans promesse, tu me donneras ton nom.
>
> Noir. Arrive Darling V, 7 ou 8 mai. Un an jour pour jour. Même trottoir, même réverbère. Un carrefour, lieu de rencontre ou de rendez-vous. Lieu circulaire ouvert sur des pistes. Là, cour intérieure d'une ville fermée.
>
> (Kossi Efoui, *La malaventure*, 3., p. 13.)

La constitution de cet extrait est caractéristique de deux autres rôles que joue Le montreur de pantins. D'une part, on le voit affecter une double voix pour restituer un pan non-montré du dialogue des personnages mais, sinon nécessaire, du moins utile à la constitution du sens de l'action. Ici, le dialogue rapporté au moyen du discours direct est celui qui restitue les propos par lesquels Darling V et Elle scellent un pacte de fidélité autour du nom que le premier donne à la seconde. Par ailleurs, Le montreur de pantins s'occupe parfois de décrire le décor dans lequel se joue l'action. Dans l'extrait cité, il fournit des informations assez précises sur l'espace scénique, un carrefour, sur des éléments de la décoration : réverbère, nuit…

La somme des rôles du Montreur de pantins permet d'inférer que ce personnage incarne, au vrai, un récitant défini en général comme une voix *off* ou un personnage non impliqué dans l'action et qui a la charge de faire entendre des explications et des commentaires nécessaires à la compréhension d'une œuvre dramatique. Avec son statut de récitant, Le montreur de pantins participe de l'esthétique de la mise en crise de l'identification comme le montre Patrice Pavis qui estime que la performance d'un récitant *« empêche l'illusion* (et) *dépsychologise la scène »*[443]. En outre, en imitant seul sur scène un dialogue de deux personnages, en décrivant le décor, Le montreur de pantins met ainsi en œuvre des procédés dont l'effet est de faire prendre conscience au public de l'univers de la fiction dans lequel on le transporte.

En définitive, avec un Souffleur iconoclaste et l'intervention dans le jeu théâtral du personnage du Montreur de pantins dont le statut l'identifie à un récitant, Kossi Efoui met en œuvre une esthétique qui provoque la crise de l'illusion théâtrale, déviant ainsi des habitudes en la matière dans le théâtre ouest-africain francophone jusqu'à la fin des années 1980. Cette mise en crise de l'illusion théâtrale constitue, à l'évidence, un trait sensible de la dramaturgie de la déviance comme l'est, nous le verrons, la perturbation du mécanisme du dialogue théâtral.

9.2. Mécanismes d'un dialogue théâtral irrégulier

Selon Patrice Pavis, *« le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages. (…) Le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication. »*[444] On peut déduire de cette définition qu'il y a deux principes qui fondent le dialogue

[443] *Ibid,* p. 295.

[444] Patrice Pavis, *op. cit.,* pp. 88-89.

théâtral : la présence d'au moins deux personnages – les interlocuteurs – et la nécessité que les personnages, intervenant à tour de rôle, se répondent de sorte qu'aucun d'eux n'est contraint à un mutisme absolu. D'un regard cursif, ces règles paraissent respectées dans les pièces étudiées. Mais au fond, on s'aperçoit qu'en bien des points, certains écarts vis-à-vis de ces normes aboutissent à ce que des spécialistes comme Anne Ubersfeld et Michel Prüner appellent le faux dialogue, le dialogue parallèle et le dialogue de la « scission du moi » ou du « délire ».

9.2.1. Faux dialogue de l'impossible communication

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. »*[445] Dans le faux dialogue donc, un des personnages offre, dans chacune de ses interventions, un prétexte à l'autre de reprendre et de garder la parole. C'est à ce procédé que répondent certaines séquences de dialogue relevées précisément dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti et *Catharsis* de Gustave Akakpo.

Dans la pièce du Béninois, le seul personnage présent sur scène, Sèna, entre parfois en échange avec La Voix de la conscience. Quand, par exemple, celle-ci conseille au technicien de surface de faire abstraction de ses trente ans de misère et de rêver des promesses de l'avenir, Sèna essaie de se prêter au jeu :

> SENA : Tu veux parler sans doute de la Conférence Nationale ? J'ai douté, hésité au début… Mais j'ai fini par m'y faire. J'y ai risqué de nouveau mon dernier espoir. Une espèce de joker…

[445] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions BELIN, 1996, p. 210.

LA VOIX DE LA CONSCIENCE : Et la suite des événements t'a donné raison…

SENA : *(Transporté)* Ah ! Il semble. Il semble que ce ne soient plus aujourd'hui des évidences éphémères. C'est le renouveau des mythes.

Il fallait voir hier, au Palais du peuple. A la clôture de la Conférence Nationale. On eût dit que les vingt mille délégués présents venaient d'huiler la mécanique qui dévisse l'Histoire. C'était le sujet de délire. Ils ont hissé au grand mât de l'espoir, le chant de la nouvelle Afrique.

[…]

(Un temps)

Hier, c'était la fête de l'espoir à travers toute la ville. Tous mes collègues y étaient. Ils se sont imbibés d'alcool et de bière jusqu'aux aurores. Simon-Léon que je n'ai jamais vu dans un tel état m'a laissé entendre : "Je ne viendrai pas au travail demain. Si Monsieur Sac-de-Maïs doit me renvoyer pour ce motif, dis-lui que je l'emmerde. Qu'est-ce qu'il y a de mieux à regarder l'avenir dans la transparence des bulles gazeuses ?"

C'est vrai qu'il n'est pas venu aujourd'hui. Comme la plupart des camarades d'ailleurs. Ils n'ont pas fini de cuver l'ivresse de l'espoir annoncé. Peut-être qu'ils ont raison.

Arlette, si… si tu peux réellement m'offrir ce bonheur d'être à moi, à moi tout seul ! Si seulement demain soir, tu donnais à réaliser ta promesse de célébrer avec moi les aurores enthousiastes de ce jour nouveau. Peut-être que … Oui : je lui proposerai que nous échangions des serments d'alliance. Me marier ! Nous marier.

(Florent-Couao Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif,* Situation première – Séquence 2, pp. 25-26.)

On constate dans ce long passage, qu'entre ses deux répliques, Sèna laisse à peine le temps à La voix de la conscience de résonner ; elle est comme coincée, étouffée entre les deux répliques du protagoniste. L'interruption de l'intervention de La voix de la conscience au début du dialogue suggère que Sèna ne lui laisse pas vraiment l'occasion de placer quelques mots. Il lui arrache pratiquement la parole pour la conserver pendant presque tout le temps ; le contenu et le temps de sa réplique débordent largement la préoccupation de son interlocuteur qu'un « oui », ponctué d'une

brève justification, aurait suffi à satisfaire. La séquence reproduit le schéma-type des quelques répliques de La voix de la conscience à travers la pièce. Ses interventions ne sont généralement pas plus longues que deux ou trois lignes. Elles occupent au total quelque quatre pages sur l'ensemble du texte dramatique pourtant épais d'une cinquantaine pages, preuve qu'au lieu d'avoir droit à un vrai dialogue synonyme d' *« enchaînement de répliques que s'échangent* (des) *personnages »*[446], on assiste plutôt à une scène dans laquelle Sèna garde, presqu'à lui tout seul, la parole qui devrait circuler. D'ailleurs, à y voir de près, *Ce soleil où j'ai toujours soif* est en somme un faux dialogue, autrement dit, un long monologue très irrégulièrement ponctué par les rares et courtes interventions de La voix de la conscience.

Le dialogue sonne également faux dans la séquence suivante tirée de *Catharsis* de Gustave Akakpo :

> ILEFOU (il chante, voix de Sakpata) :
> Ecoute le souffle de la terre
> Ecoute la voix souterraine qui gronde
> Ecoute ma voix
> Le murmure des entrailles de Sakpata
> Ecoute et excuse le dérangement
> Je ne fais que roter…
> Le photographe/cameraman/réalisateur : Roter.
> ILEFOU : … pour te dire merci…
> Le photographe/cameraman/réalisateur : Merci.
> ILEFOU : … je suis bien repue…
> Le photographe/cameraman/réalisateur : Repue.
> ILEFOU : … c'est si charmant de penser à moi…
> Le photographe/cameraman/réalisateur : A moi.
> ILEFOU : … me remplir ainsi la panse…

[446] Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p. 173.

Le photographe/cameraman/réalisateur : La panse.

ILEFOU : … de tous ceux à qui en guise de bienvenue…

Le photographe/cameraman/réalisateur : Bienvenue.

ILEFOU : … de bon cœur je dis…

Le photographe/cameraman/réalisateur: Je dis.

ILEFOU : … Soyez légers à la terre qui vous accueille. Ne lui faites pas l'indigestion. Et que la terre vous soit bien lourde, l'estomac bienheureux…

LE PHOTOGRAPHE/CAMERAMAN/REALISATEUR : Bienheureux.

(Gustave Akakpo, *Catharsis,* 2 : Rite expiatoire, pp. 20-21.)

Dans cette séquence, les conditions d'un dialogue théâtral accompli sont en apparence remplies : répliques brèves, enchaînées, tours de parole équitables… Mais dans le fond, les répliques du Photographe/cameraman/réalisateur sont sans substance pour la constitution d'une information immédiate dont le dialogue devrait être porteur : la suppression de ses interventions n'emporterait aucune information précieuse ; elle donnerait d'ailleurs une idée plus nette de l'unité de la chaîne des propos émiettés de Ilèfou, qui auraient pu être réunis en une seule tirade. Tout fonctionne donc dans ce prétendu dialogue comme si le personnage du Photographe/cameraman/réalisateur n'avait rien à dire ou à répondre à son interlocuteur, mais que, pour lui donner l'impression de participer au jeu de la communication verbale, il réagit en automate ou en appareil programmé pour répéter.

Qualifiées de faux dialogue en raison de leur fonctionnement marginal par rapport aux habitudes reconnues en matière de circulation de la parole entre les personnages d'un dialogue théâtral, les deux séquences citées peuvent être analysées comme le reflet de l'impossibilité de communiquer.

Plongé dans un long faux dialogue, Sèna est irrémédiablement seul sur scène : La voix de la conscience n'est pas pour lui un interlocuteur ; au mieux, c'est un autre lui-même qui ne peut satisfaire pleinement son désir de communiquer avec autrui. Aussi, a-t-il *toujours soif* de communiquer, d'entrer en relation avec d'autres, d'être compris d'une société qui brise constamment ses rêves. Mais il n'a pas d'interlocuteur véritable, le faux dialogue représente l'impossibilité d'établir une relation avec autrui et fonctionne en tant que tel comme une marque esthétique d'une certaine déviance, celle d'une société qui laisse seuls devant leur sort, les mutilés de la vie. Or, le faux dialogue est une forme de communication théâtrale qui n'instaure pas cette interpénétration.

Cette faiblesse est aussi perceptible entre Ilèfou et Le photographe/cameraman/réalisateur. L'analyse de la séquence décrite dans les lignes antérieures ne saurait éluder la précision suivante : face au Photographe/cameraman/réalisateur, on voit certes Ilèfou mais, à travers lui, c'est Sakpata qui parle. Origine de la maladie et de la guérison, Sakpata est, dans le panthéon fon, le dieu de la terre. On en déduit que les deux interlocuteurs engagés dans le processus du dialogue ne sont pas de la même instance : l'un est d'esprit, l'autre de chair. Il semble alors que c'est dans cette disparité au sein des instances engagées dans l'échange que s'origine le faux dialogue entre Ilèfou et Le photographe/cameraman/réalisateur. Subjugué par l'intervention du dieu Sakpata, Le photographe/cameraman/réalisateur, qui n'est visiblement pas un initié, ne peut converser avec lui d'autant plus que la logique dévastatrice de cette divinité doit par ailleurs le dérouter quelque peu. Entre Sakpata incarné en Ilèfou et Le photographe/cameraman/réalisateur, le faux dialogue signifie l'impossibilité pour le second de communiquer avec le premier en raison de l'essence métaphysique et de la logique dévastatrice de

ce dernier. Le faux dialogue est en somme un motif esthétique qui suggère un blocage, un échec dans le processus de la communication soit au plan social, soit au plan spirituel. Le dialogue parallèle produit à peu près les mêmes effets.

9.2.2. Dialogue du délire ou de la fracture du moi

Dominée pour une bonne part par le dialogue quelle que soit sa forme, la communication verbale au théâtre se présente cependant parfois sous la forme d'un monologue. En général, il s'entend comme une situation où un personnage, seul sur scène, se parle. Mais, comme nous le proposent Florent Couao-Zotti, Ousmane Alédji et Kangni Alem, il arrive que, dans certains cas, le monologue, s'écartant du principe de son fonctionnement traditionnel, prenne une forme inhabituelle et devienne *« un monologue à double voix »*[447] lorsque, entre autres, *« il révèle une scission du moi qui tourne au délire »*[448].

Parmi d'autres, l'extrait suivant du dialogue théâtral dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* est illustratif d'un monologue à double voix :

> SENA : Elle n'aurait pas dû. Elle n'aurait pas dû me mentir, la garce ! Simuler une grippe pour se soustraire à mon bonheur. Je représente donc pour elle bien moins que du *toffi.*
>
> LA VOIX DE LA CONSCIENCE : Du *toffi*… Tu as toujours refusé de t'ouvrir à la réalité.
>
> SENA : J'ai toujours suivi les consignes de ta voix. Il n'y avait pas de chance à saisir.
>
> LA VOIX DE LA CONSCIENCE : Il fallait que ton corps s'en convainquît. La fête, au début était belle.

[447] Franck Evrard, *op. cit.*, p. 48.

[448] Michel Prüner, *op. cit.*, p. 95.

> SENA : Oui. Le Palais du Peuple grouillait de monde. De loin, on le sentait, la fièvre était grande, l'appétit de vivre énorme. A cent mètres déjà, les couples se remuaient, s'enlaçaient sous les caresses de la musique. En plein air, l'ivresse était là, à portée de son, du mouvement et de la bière. *(Il se penche de nouveau sur le corps)* Tu étais donc là, parmi eux, Arlette. Pourquoi m'as-tu fais çà ? Pourquoi as-tu affaissé ta langue dans les fanges du mensonge ? Tu dansais avec… avec un autre !
>
> LA VOIX DE LA CONSCIENCE : Et tu penses que ce bonheur était à toi, qu'il devrait te revenir. Un droit ?
>
> (Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Situation seconde – Séquence 2, pp. 44-45.)

Ce qui tient lieu d'interlocuteur de Sèna dans ce dialogue porte bien son nom : La voix de la conscience. Il ne s'agit donc pas en soi d'un autre personnage visible sur scène, mais plutôt d'un « autre Sèna » qui se fait présent à lui, non pas en chair et en os, mais au fond de lui-même, dans son esprit. Autrement dit, la présence de La Voix de la conscience dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* est un artifice par lequel le dramaturge opère un dédoublement, une scission du moi chez Sèna qui dialogue en quelque sorte avec son for intérieur, la voix de sa conscience.

Dans *Pourrissement*, le même procédé de scission s'opère avec le personnage du Boucher. Voici comment Ousmane Alédji met en œuvre ce fractionnement de l'être en entités qui se veulent différentes :

> LE BOUCHER **:** De qui suis-je donc l'ennemi ? Expliquez-moi docteur. […] Alors de qui suis-je l'ennemi et pourquoi ce soi-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.

(Ousmane Alédji, *Pourrissement,* p. 20.)

A l'opposé de ce qu'on a pu constater avec Sèna, la voix intérieure à résonnance polyphonique, en dialogue avec le personnage du Boucher, est supposée ne se faire entendre que de lui. C'est du moins ce que suggère la didascalie : *« Il entend »* renforcée par la réplique *« A qui parlez-vous ? »* du Docteur qui laisse supposer par cette question qu'il n'est pas dans l'économie de ce que Le boucher entend et de ce à quoi il répond. La voix que Le boucher entend est bel et bien une voix qui vient de dedans de lui. Polyphonique, elle parle des méthodes et des moyens par lesquels le régime du Boucher a réprimé et étouffé dans le sang les prétentions des petites gens. Du dialogue qui se déroule dans sa tête, on infère que chez le Boucher, en plus du dédoublement du moi, c'est le dédoublement même du monde qui se réalise, si bien qu'en pleine conversation avec Le docteur dans le monde réel *« il entend »* dans sa tête le bouillonnement d'un autre monde, celui de sa vie mentale où dialoguent des voix qui parlent des atrocités de son système de dictature.

Sans rompre avec le climat des systèmes de dictature, Kangni Alem, offre dans *Chemins de croix,* un autre exemple de la fracture du moi dont les différentes entités dialoguent.

Sensible à la justesse de la cause que défendent les deux étudiants contestataires auprès de qui il est en mission, L'aumônier est parfois tenté de rallier leur lutte, mais il est vivement rappelé à l'ordre :

(Soudain, une voix caverneuse envahit la cellule. Elle semble venir de L'aumônier lui-même, mais ce dernier ouvre à peine la bouche.)

LA VOIX

Aumônier ! Aumônier ! *(Il bondit sur ses pieds. Garde-à-vous rigide.)* Souviens-toi de ta famille. Veux-tu reprendre ta folie ?

L'AUMONIER *(Plaintif)*

Non, Empereur.

LA VOIX

Alors, accomplis ton devoir. Pas de confession.

L'AUMONIER

D'accord, Empereur.

AMEL *(Le fait revenir à lui)*

Tu parles à qui, sac à puces ?

(Kangni Alem, *Chemins de croix*, Séquence 2, p. 33.)

Du point de vue externe à la conscience de L'aumônier, cette voix ne s'entend pas si bien qu'Amel ignore parfaitement celui à qui la réplique *« D'accord, Empereur »* est adressée. A l'évidence, c'est à partir d'une focalisation singulière du personnage du religieux que La Voix emplit la cellule ; elle trouve son origine dans sa conscience qui est également le lieu de sa perception. Au-delà, rien, ni personne ne l'entend. Si le terme, La Voix, renvoie à quelqu'un d'indéfini, il acquiert une identité sans ambiguïté dans l'esprit de L'aumônier qui entend et reconnaît cette voix comme celle de l'Empereur.

Dans le mécanisme du dialogue du délire ou de la fracture du moi, les personnages du Boucher, de L'aumônier et de Sèna sont, chacun, en conversation avec une voix intérieure. Maintenue dans l'indétermination chez Ousmane Alédji, celle-ci est vaguement désignée par la Voix chez Kangni Alem et gagne un peu plus en précision chez Florent Couao-Zotti qui l'appelle précisément La Voix de la conscience. Mais qu'importe sa

dénomination, ce recours à La Voie trouve son origine et sa manifestation dans le for intérieur de chacun des trois personnages en qui se produit un dédoublement, un surgissement d'un autre soi-même qui se démarque, dans l'esprit, d'un être pourtant resté uni en son corps. Plutôt polyphonique chez Le boucher, cette voix intérieure agit en ardent œil d'Abel qui s'allume pour rappeler au dictateur les atrocités de son règne passé, afin de combattre ses prétentions actuelles à reconquérir le pouvoir. Dans *Chemins de croix*, la voix intérieure est comme une séquelle indélébile, un traumatisme incurable des sévices subis par L'aumônier de la part de l'Empereur et de sa machine répressive. Dès qu'il tente de dévier, de retomber dans sa folie contestatrice d'antan, cette séquelle, ce traumatisme se réveille et le rappelle vivement à l'ordre. Avec Sèna enfin, la voix qui résonne dans le for intérieur est la bonne conscience, la voix de la raison qui ramène inéluctablement le personnage à la dure réalité de sa vie misérable et sans promesse d'avenir radieux ; alors, cédant à la faiblesse de la chair et au jeu de l'imagination, il se laisse transporter dans un monde idyllique de bonheur individuel et collectif accompli.

Quel que soit l'aspect que lui confère le génie de Alem, de Alédji ou de Couao-Zotti, le dialogue du délire ou de la scission du moi apparaît ainsi comme un moyen esthétique pour suggérer un certain déséquilibre, un manque d'harmonie qui crée un manque de sérénité ou de paix intérieure. La scission du moi apparaît en somme comme une fracture de l'être, un écartèlement de l'individu qui, semble-t-il, est tiraillé entre le monde du dehors et celui du dedans, entre les contradictions de la vie extérieure et de la vie mentale des rêves ou des cauchemars.

Au sujet de ce qu'on peut appeler l'esthétique théâtrale de la déviance, les aspects que nous venons d'analyser concernent la crise du personnage et

de l'illusion théâtrale et les irrégularités dans le dialogue théâtral. Comme on peut s'en douter, leur réalisation sur la scène peut parfois poser des problèmes aux metteurs en scène et aux acteurs. Ceux qui se sont entretenus avec nous à ce sujet nous ont cependant précisé comment ces aspects de l'esthétique théâtrale de la déviance mettent en branle leur créativité au profit du public.

9.3. Ecarts esthétiques dans la dramaturgie de la déviance : atouts et limites pour la scène

Les écarts esthétiques, résultant de la relation dialectique entre la thématique de la déviance et la dimension scripturale des œuvres, présentent, selon certains praticiens, des avantages. Nous les exposerons d'abord puis en ferons un bref commentaire. La même démarche sera appliquée aux limites relevées.

9.3.1. Les avantages vus par quelques praticiens

Les créateurs (metteurs en scènes, comédiens et scénographes) que nous avons rencontrés trouvent que les écarts esthétiques consubstantiels à la dramaturgie de la déviance se présentent à eux comme des atouts pour l'expression de la fécondité de leur créativité. Nous exposons, avant de les commenter, les atouts liés, selon eux, à certaines transgressions esthétiques.

En premier lieu, ils affirment que, dans un contexte de moyens techniques limités, il faut fonctionner sur des symboles pour relever certains défis comme mettre en scène des fantômes, des têtes sans corps qui parlent... En outre, le déplacement d'une part importante du message, de la parole vers le non-verbal, est pour la mise en scène et le jeu d'acteur une opportunité de variation des types de langage : utilisation de la gestuelle, des mimes. Par ailleurs, nos interlocuteurs ont déclaré que certains écarts esthétiques imposent d'introduire l'insolite dans le spectacle, ce qui augmente l'intérêt du

public. Nous avons retenu aussi, de nos entretiens, que la diminution de la dose de parole permet de proposer des spectacles plus ou moins courts qui correspondent au goût du public contemporain, pressé par plusieurs activités à la fois. Enfin, la réalisation sur la scène de certains écarts esthétiques permet de mettre en relief le travail du scénographe.

Il ressort de l'observation de ces atouts que les écarts esthétiques liés à la dramaturgie de la déviance ouvrent, pour les professionnels de la pratique théâtrale, l'opportunité de créer des spectacles dont la variété des signes et des langages constitutifs peut éveiller et maintenir l'intérêt du public. De plus, avec la dramaturgie de la déviance, l'insolite devient pour le metteur en scène une recette incontournable. Au théâtre, plus que dans d'autres arts du spectacle vivant, l'enjeu de la présence de l'insolite est non seulement de provoquer l'attention du public, mais aussi et surtout de susciter son intérêt et de nourrir sa réflexion, si bien qu'il n'y a plus de raisons pour qu'il s'ennuie. Or, on sait combien compte, dans la réception d'un spectacle, sa qualité à éviter l'ennui au public.

Par ailleurs, les écarts esthétiques se présentent comme une opportunité pour maintenir les praticiens toujours en tension créatrice, qu'ils soient metteurs en scène, scénographes ou comédiens. Pour se maintenir dans ce qui devient une haute concurrence, ils sont obligés de développer leur sens de créativité afin que ce qui paraît d'abord irréalisable ou difficile à rendre sur la scène finisse par se réaliser. Un témoignage du dramaturge et comédien Fernand Nouwligbèto, lors de l'entretien qu'il nous a accordé, confirme bien qu'il suffit de faire preuve d'ingéniosité pour que certains choix esthétiques, difficiles et hors du commun, figurant dans les textes dramatiques, puissent devenir, sur scène, des chefs-d'œuvre :

> En 1997, le Complexe Kpanlingan jouait, au CCF, *Une chouette petite vie bien osée,* de Sony Labou Tansi. Pour amener le fantôme d'un militaire à quitter la scène, nous avons fait simplement se redresser le « cadavre » et l'avons incité à exécuter des pas de montée (quelqu'un qui monte un escalier), le regard fixé sur un point obscur du ciel (comme si c'est son âme qui s'envolait), dans un bain de lumière bleu provenant d'un projecteur haut placé…Ce fut d'une beauté exceptionnelle ! Le public s'était répandu en ovations pendant plusieurs dizaines de secondes ![449]

Sur la base de cette expérience, on peut oser le dire, les choix esthétiques consubstantiels à la dramaturgie de la déviance peuvent fonctionner comme un heureux prétexte de formation continue pour atteindre plus de professionnalisme et de perfection dans l'art de la création de spectacles théâtraux. Ils permettent enfin d'assurer plus de visibilité au travail de certains professionnels de la fabrique du théâtre. Certains de nos interlocuteurs parlent explicitement du métier du scénographe. Nous pensons qu'on peut y ajouter le régisseur. Avec le metteur en scène et les acteurs, tous devraient pouvoir recueillir des lauriers à la fin d'un spectacle bien reçu par le public, même si tous se heurtent parfois aux difficultés ou aux limites des fantaisies esthétiques des dramaturges de la déviance.

9.3.2. Gageure pour les praticiens et menace d'ennui pour le public

Selon les avis enregistrés lors de nos entretiens avec quelques praticiens, les écarts esthétiques de la dramaturgie de la déviance posent quelques problèmes. Par exemple, certains parmi eux reconnaissent clairement que certaines folies esthétiques exigent des moyens techniques qu'ils n'ont pas. Aussi, poursuivent-ils, ils sont obligés de faire du sous-théâtre face à certains écarts dont la réalisation nécessite de grands moyens

[449] Fernand D. Nouwligbèto, Entretien avec le doctorant, Cotonou, octobre 2015.

techniques. Même quand ils recourent à des symboles pour suppléer quelque peu au manque de moyen, cela pose un autre problème : la multiplication de symboles pour renvoyer à des éléments scéniques qu'on ne peut créer, faute de moyen, rend les spectacles difficiles à comprendre. Dans ce même registre, ils ont presque tous reconnu que la surenchère du non-verbal devient, à la fin, lassante surtout quand certaines séquences s'étirent trop. Enfin, ils ont fait noter que certains écarts esthétiques demandent un supplément d'effort dans la direction d'acteurs.

Les limites formulées par les praticiens révèlent les problèmes d'ordre matériel qui se posent aux animateurs des planches béninoises et togolaises ; elles mettent en difficulté metteurs en scènes et, surtout, comédiens et posent des problèmes de réception.

On lit, dans la liste des problèmes, que les projets de mise en scène de pièces marquées par certains écarts esthétiques font chaque fois revivre aux praticiens béninois et togolais les problèmes infrastructurels auxquels ils sont confrontés. Ces problèmes concernent assurément aussi bien le manque de vraies salles de spectacles que l'insuffisance de moyens techniques. Sans des enceintes spécifiques conçues pour recevoir des spectacles d'arts vivants en général et des spectacles de théâtre en particulier, il est forcément difficile pour ne pas dire impossible, d'obtenir certains effets spéciaux que devrait induire la mise en scène des écarts esthétiques. Quand, par exemple, on est obligé, comme le sont assez souvent les artistes béninois et togolais, de se produire en plein air ou dans des « théâtres » de circonstance, il est déjà difficile de poser un décor sérieux. On n'a pas non plus toute la latitude pour générer des effets spéciaux en matière de sons et de lumière. Même dans le cas où on a accès à un lieu conçu pour recevoir un spectacle d'art vivant comme le théâtre, on peut alors être confronté au second problème d'ordre

matériel que nous avons indiqué ci-dessus : l'insuffisance de moyens techniques. Confrontés à l'un et/ou à l'autre problème(s), les praticiens sont obligés de servir parfois au public du sous-théâtre quand il s'agit de créer des pièces marquées par des fantaisies qui caractérisent ce que nous appelons l'esthétique théâtrale de la déviance.

Découlant du problème qui vient d'être commenté, un autre concerne la multiplication des symboles dans un spectacle. Le recours un peu trop fréquent aux symboles aide dans ces cas à pallier le manque de moyens matériels pour faire figurer dans l'espace scénique les objets théâtraux prévus dans le texte dramatique. *« On peut,* prétend un metteur en scène, *représenter toute une forêt par une main. »*[450] Esthétiquement, il s'agit là d'un projet scénique qui ne manque pas de génie. Mais la grande interrogation est de savoir comment procéder à la réalisation du projet pour que le spectateur ne s'y trompe pas partiellement ou totalement au point de passer à côté du message de la pièce. Si, de surcroît, la multiplication des images se double de la surenchère du non-verbal, on en arrive à des spectacles qui fatiguent aussi bien le comédien que le public. Le comédien, parce qu'il doit déployer plus d'énergie, surtout intellectuelle et même physique, pour incarner son personnage et le public, parce qu'il est, au moins par moments pendant le spectacle, guetté par l'ennui.

De ce rapide commentaire autour des limites présentées ci-dessus, il se dégage qu'en raison des problèmes d'ordre matériel surtout, la mise en scène des écarts esthétiques de la dramaturgie de la déviance se présente, à bien des égards, comme une gageure pour les professionnels des scènes béninoises et togolaises. Toujours pour défaut de moyens techniques, ces spectacles, parfois surchargés de symboles, menacent d'ennui le public.

[450] Joël Ajavon, Entretien avec le doctorant, Lomé, octobre 2015.

Au bilan de ce chapitre, il se dégage que, largement anthropomorphique jusqu'à la fin des années 1980 en Afrique francophone, la conception du personnage de théâtre est soumise à des écarts depuis 1990 comme l'est le dialogue. En outre, des procédés comme le flash-back ainsi que l'esthétique du Souffleur subverti ont permis de mettre en crise le principe de l'illusion théâtrale. Au regard des habitudes et normes antérieures que viennent remettre en cause certains écarts esthétiques, il n'est sans doute pas erroné de les considérer comme des déviances esthétiques. Ces déviances incitent au minimum à une remise en question de la notion de personnage de théâtre, provoquent la « désillusion » du public alors invité à un regard plus critique. Une partie de ces déviances esthétiques projette la crise d'un moi brisé et en délire, puis invite à y réfléchir. A propos de ces écarts esthétiques, sommairement décrits dans ce chapitre, les praticiens interrogés estiment qu'ils présentent des atouts et des limites pour la scène : ils incitent à la créativité et garantissent au public des spectacles sans ennui. Mais pour que ces avantages se concrétisent, il faut que des conditions matérielles et techniques soient réunies. Autrement, les professionnels du milieu sont obligés de faire du sous-théâtre, au grand désavantage du public.

CONCLUSION PARTIELLE

Les développements qui composent cette troisième partie ont porté sur la vision du monde et les écarts esthétiques dans la dramaturgie de la déviance. On peut retenir que les déviances elles-mêmes, ainsi que les déconstructions esthétiques induites par leur traitement, suscitent des positions diverses, tantôt favorables tantôt défavorables.

Ainsi, dans le chapitre septième nous avons examiné les positions critiques négatives des dramaturges sur les déviances de l'évasion qui tirent leur origine des exactions des régimes politiques de l'oppression ou de la faillite sociale que connaissent la plupart des pays africains. L'analyse critique du contenu des œuvres s'est prolongée à travers des appréciations recueillies auprès de praticiens et de chercheurs. Ils estiment que l'expression de la déviance dans les œuvres théâtrales est réaliste et peut davantage se nourrir du réel social de l'Afrique. Toujours selon eux, l'enjeu majeur de l'expression de la déviance dans le théâtre est d'atteindre une certaine efficacité aussi bien didactique que psychologique et dramaturgique.

Focalisées successivement sur les plans politique et socio-éthique, les analyses du chapitre huitième ont porté sur l'éloge de certaines déviances comme l'imposture, le meurtre, l'homosexualité, l'escroquerie, la prostitution et la contestation de l'autorité de la mère, symbole de la mère-patrie. Nous avons montré que, dans certaines pièces de notre corpus, ces déviances de l'innovation ont fait l'objet d'un traitement dramaturgique qui opère comme une transmutation les faisant passer pour des comportements ou actes tolérables. Un tel accommodement pose véritablement des problèmes au plan éthique, si bien qu'on peut considérer que l'éloge de la déviance confine à une certaine permissivité. Les données recueillies lors de nos entretiens nous ont

permis de déterminer les facteurs explicatifs de cette attitude permissive et de présenter quelques mesures par lesquelles on peut éviter de s'y empêtrer.

Du chapitre neuvième, il se dégage que les écarts esthétiques induits par la dramaturgie de la déviance concernent surtout le personnage de théâtre, le dialogue et des procédés de mise en crise de l'illusion théâtrale que sont le flash-back et l'esthétique du Souffleur subverti. Une partie de ces déviances esthétiques réfracte, entre autres, la crise d'un moi brisé et en délire puis invite à y réfléchir. A propos de ces écarts esthétiques, quelques praticiens interrogés estiment que, dans le processus de leur passage du texte à la scène, ils présentent des atouts et des limites. Certes, ils poussent à toujours plus d'ingéniosité de la part des créateurs, garantissant, par là même, au public des spectacles sans ennui. Mais, pour que ces avantages se concrétisent, il faut que des conditions matérielles et techniques soient réunies afin d'éviter de produire du sous-théâtre.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette étude sur la dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais d'expression française de 1990 à 2010, il nous paraît indiqué d'en proposer une synthèse d'ensemble avec, pour finalité, de confirmer ou d'infirmer les hypothèses et d'évaluer le niveau d'atteinte des résultats attendus.

Le constat qui a inspiré la problématique de la présence étude est que, depuis les années 1990, les dramaturges béninois et togolais accordent une part considérable de leurs œuvres à l'expression des anomalies qui investissent le réel social dans ces deux pays, en particulier, et en Afrique, en générale. A l'examen des travaux actuellement disponibles sur ces auteurs, nous nous sommes aperçu que l'étude de ces anomalies est souvent parcellaire et qu'elles ne sont pas regroupées sous l'appellation générique de déviance. En outre, elles sont examinées sur un arrière-plan plus éthique que sociologique ou psychologique, si bien que leur analyse prend une orientation presque exclusivement pessimiste. Or, il est fort possible que la prise en compte de considérations psychosociologiques dans l'étude de la déviance infléchisse la vision uniquement négative qui en est présentée jusqu'à présent. Nous nous sommes également rendu compte qu'il est possible de focaliser davantage l'attention sur les enjeux qui motivent les dramaturges de la déviance. Tout cela nous a poussé à nous poser la question cruciale suivante pour notre recherche : comment les types de déviances présentes dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010 sont-ils intégrés à l'écriture théâtrale et comment la fécondent-ils ?

Des questions spécifiques ont découlé de cette question cruciale. En fonction de ces questions, nous avons émis trois hypothèses, formulé des objectifs et indiqué des résultats attendus. Nous avons ensuite présenté le

cadre méthodologique, précisément du point de vue des approches théoriques choisies. De la problématique et de la démarche méthodologique a découlé la structure générale de l'étude en trois parties.

La première partie, intitulée « Du concept à la typologie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais », a été subdivisée en trois chapitres. Le premier chapitre a permis de constater que différentes théories, d'origine sociologique, psychologique et psychanalytique, sont consacrées à la déviance. Globalement, elles prétendent étudier les causes du phénomène ou décrire le processus suivant lequel la déviance survient et se développe chez le sujet déviant. Au lieu d'opérer un choix exclusif devant ce qui nous est apparu comme une pluralité d'écoles, nous avons jugé plus pertinent d'opérer une combinaison des théories, parfois très différentes, afin de tendre, dans leur application, vers des résultats plus fructueux. Nous avons expérimenté l'efficacité de cette option à travers l'étude de deux types de déviance, l'innovation et l'évasion, respectivement dans les chapitres deuxième et troisième.

Avec les analyses qui ont constitué le développement du chapitre deuxième, nous avons tenté de démontrer que, dans certains textes du théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010, l'évasion, qu'on considère comme le type le plus négatif de déviance, s'illustre dans plusieurs épisodes. Des résumés de ces épisodes, et surtout de leurs analyses, il ressort que ce type de déviance se manifeste à travers des atteintes aussi bien aux convenances sociales qu'aux règles de gouvernance politique et aux obstructions faites aux initiatives individuelles de quête du bonheur. Le paramètre dont nous nous sommes servi pour conduire les analyses dans le chapitre deuxième est le *crescendo* dramatique. Il nous a permis de montrer qu'au plan social et moral, l'évasion est un phénomène qui se manifeste par la

radicalisation du choix du déviant à persister dans le mal qui peut commencer à corrompre l'être physique avant d'aboutir à la déstabilisation de la conscience et de l'âme. Au plan politique, ce type de déviance s'est révélé comme un phénomène spectral qui commence à faire des victimes bien ciblées au début de l'action théâtrale, avant de s'étendre à des victimes innocentes voire à tout un peuple. La soif irrépressible du pouvoir se révèle alors crûment chez le sujet déviant qui montre, sans retenue, sa volonté d'assujettir et d'asservir le peuple. L'évasion apparaît alors, sans conteste, comme une affection qui imprime l'anomalie aussi bien dans les intentions des protagonistes que dans les actions mises en œuvre par ces derniers pour concrétiser leurs mauvais desseins. Notion déterminante de la sociologie de la déviance, la « carrière déviante », appliquée aux protagonistes de l'évasion montre qu'ils ont atteint l'étape de l'enlisement. Mais la déviance n'est pas que purement négative. Un autre de ses types, l'innovation, met en action des sujets déviants qui, même s'ils empruntent des voies répréhensibles, poursuivent cependant des objectifs nobles.

Le chapitre troisième a étudié l'innovation à la lumière de la notion de conflit dramatique. Il ressort de ce chapitre que certains protagonistes, ballotés entre leurs intérêts et ceux d'un groupe ethnique, professionnel ou politique ou ceux de la société tout entière, sont obligés, parfois en désespoir de cause, de choisir l'innovation. Le même choix s'impose à ceux qui se retrouvent dans des situations de dilemme entre devoir socioculturel ou moral et responsabilité politique, ainsi que dans des situations d'opposition entre deux conceptions sur certains sujets. Bien que poursuivant de nobles desseins, ils ont recours à des moyens qui vont des moins blâmables aux plus blâmables comme la prostitution, le parjure, l'imposture politique, l'infanticide et le meurtre. L'analyse des conflits dramatiques qui dynamisent les actions dans

les pièces étudiées révèle les enjeux qui motivent les protagonistes à se tourner vers les moyens négatifs que nous avons énumérés. Au nombre de ces enjeux, on peut retenir : la quête d'autonomie, l'instinct de conservation de l'espèce humaine, la nécessité de sauver des vies humaines en danger de mort, la restauration d'une paix menacée, la libération d'un peuple du joug d'un pouvoir tyrannique. Sous deux types pertinents que sont l'évasion et l'innovation, nous avons recherché des indices de déviance, dans les fables et les actions. En plus de ces deux catégories dramatiques, d'autres comme le personnage, l'espace-temps ainsi que les objets et gestes offrent, à l'analyse, des signes théâtraux de la déviance auxquels nous avons consacré la deuxième partie de ce travail constituée de trois chapitres.

Intitulé « Profils déviants entre crise morale et crimes de sang », le chapitre quatrième a permis d'étudier le personnage de théâtre comme un signe bien incorporé à l'écriture de la déviance. Les personnages étudiés ont été regroupés en trois catégories : des figures fraudant sous identité religieuse pour assumer des rôles politiques, des dirigeants politiques assoiffés de sexe et de sang, puis des enfants instrumentalisés en agents de l'immoralité et de l'horreur. Dans ces trois catégories, dont on peut dire qu'elles désignent en même temps des rôles actanciels, on peut inscrire plusieurs types d'acteurs : le faux-prêtre, agent secret ou stratège et manipulateur, le tyran sanguinaire ou pédophile, l'enfant arnaqueur, meurtrier endurci ou quasi-anthropophage. En fonction de leurs identités, de leurs rôles ou de leurs relations actancielles, on peut affirmer que ces personnages sont marqués, pour certains, soit par des désirs anomiques, soit par une soif démesurée du pouvoir ou du sexe ; certains autres sociopathes se sont lancés dans un processus de déshumanisation qui leur font prendre les actes d'horreurs, la méchanceté et la cruauté pour des normes. Au total, le personnage s'est révélé comme un signe

théâtral crucial de l'expression de la déviance. L'espace-temps dramatique y concourt aussi.

Dans le chapitre cinquième, les signes spatiaux de la déviance ont été principalement repérés à travers l'espace dramatique, dans sa double dimension actuelle et virtuelle. Dans les fictions dramatiques étudiées, l'espace dramatique est apparu comme le théâtre d'actes de déviance : démantèlement du corps, mutilation des esprits, entorse au respect de la morale, traitement sauvage de victimes soumises à une mort injuste… L'espace symbolise également le piège où sont pris certains personnages ou un obstacle qui fait échec à une tentative de rencontres humaines. Nous avons pu enfin interpréter des indices spatiaux comme métaphore de zones de chaos, d'abord physique caractérisé par des attaques sauvages, puis moral reflétant des sociétés d'anomies.

Etudié en premier lieu dans sa dimension chronologique, ensuite en tant que durée et enfin en tant que moment de l'action, le temps dramatique est un autre point focal qui concentre des signes théâtraux de la déviance. Dans le temps en tant qu'expression de la durée sont inscrites la douleur, la souffrance et la répression imposées par un régime qui s'éternise sur des dizaines et même des milliards d'années. L'habitude du malheur qui découle de ces règnes éternels détruit dans les esprits la perspective du futur qui, même quand il est envisagé, est irrémédiablement peint aux couleurs accablantes du passé : le futur est un temps vidé de tout sens, un temps du néant. Le temps comme moment de l'action porte la même charge sémantique horrible. Il en va ainsi de la nuit dont se servent certains dramaturges pour marquer et moduler la descente irrésistible de protagonistes s'enlisant, sans remède, dans les tréfonds de l'immoralité. Elle est aussi le symbole de la situation d'un peuple voué aux malheurs sans fin. L'espace-temps est, comme on le voit,

configuré à la mesure de la déviance, comme le sont aussi les objets et gestes théâtraux étudiés dans le chapitre suivant.

La première des trois conclusions auxquelles ont abouti les développements du chapitre sixième est la suivante : constituée de gestes, d'éléments décoratifs sonores et d'accessoires, une part importante du langage non-verbal est dédiée à l'expression d'un phénomène relevant de la déviance, l'agression, au double plan physique et moral. Ensuite, organisés en catégories naturelle et artificielle, d'autres gestes, accessoires et indices du décor sonore ont servi de voies d'étude du trouble, du déséquilibre physique ou psychologique mis en relation avec la déviance, soit parce qu'il en constitue un facteur déclencheur, soit parce que le trouble ou le déséquilibre dont souffre un personnage est le résultat d'un acte de déviance qu'il a subi. Enfin, dans certains cas, les mêmes ressources du langage non-verbal servent de moyens d'engourdissement de la conscience vertueuse chez certains personnages qui s'investissent, dès lors sans état d'âme, dans des actes déviants ou trouvent des échappatoires contre des actes déviants dont ils sont menacés.

L'étude des types de déviance dans la première partie de ce travail, complétée par l'analyse de signes théâtraux de son expression dans la deuxième partie, établit la preuve que l'étude de la dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais contemporain n'est pas sans intérêt. Mais quelques questions restent posées : quelles relations peut-on établir entre les positions des auteurs à partir de leurs œuvres et les réflexions que suscitent les déviances dans le réel social ? Quelles appréciations peut-on faire des transgressions esthétiques qui portent les déviances ? La troisième partie s'est efforcée de proposer des éléments de réponses à ces questions.

Le chapitre septième dégage la position critique, très sévère, des dramaturges contre les déviances de l'évasion générées par des régimes politiques de l'oppression ou par la faillite sociale des peuples d'Afrique noire. Les déviances de l'évasion exprimées dans les œuvres, de même que les positions déductibles de certains procédés et traitements dramaturgiques ont fait l'objet d'appréciations rapides fournies par quelques personnes qui nous ont accordé des entretiens. De leurs avis, il ressort que l'expression de la déviance dans les œuvres théâtrales est réaliste et que, dans certains cas, les déviances de la fiction dramatique sont bien en deçà du niveau atteint, dans la réalité, par l'inconduite voire la bêtise humaine. Concernant les défis et les enjeux de l'expression de la déviance au théâtre, les praticiens et chercheurs rencontrés ont estimé qu'au fond, la mise en texte ou en scène de comportements, pourtant réprouvés, est destinée à avoir une efficacité aussi bien didactique que psychologique et dramaturgique. Il se trouve, par ailleurs, qu'au lieu de réprouver certaines déviances, des dramaturges en font l'éloge.

Intitulé « Eloge de la déviance », le chapitre huitième montre comment, sur le plan politique puis sur le plan socio-éthique, certaines pièces de théâtre expriment des déviances dont le traitement dramaturgique opère une sorte de transmutation de l'odieux en tolérable. On en conclut que les auteurs dramatiques font l'éloge de ces déviances. L'imposture et le meurtre sont, dans les milieux politiques, les déviances qui font l'objet d'un certain éloge alors qu'on plan social, on relève l'homosexualité, l'escroquerie, la prostitution et la contestation de l'autorité de la mère. L'éloge de cette dernière, surtout avec le symbole de la mère-patrie, indispose à peine. Il n'en est pas de même des autres déviances traitées comme positives, car leur éloge qui confine à une certaine permissivité pose véritablement des problèmes au plan éthique et suscite inévitablement des controverses. Le relâchement moral

dont découle cet éloge réfracté par les dramaturges s'explique par des facteurs qu'on peut contrôler grâce à des mesures formulées par quelques personnes interrogées. Nous avons également cherché à connaître leurs avis sur les écarts esthétiques caractéristiques de la dramaturgie de la déviance.

Les écarts esthétiques constituent en effet le point d'ancrage du chapitre neuvième duquel on retient, en substance, que tantôt réifié tantôt démembré et réduit à des lambeaux humains, le personnage de théâtre subit des transgressions qui dévient de la conception largement anthropomorphique qui prévalait dans le théâtre béninois et togolais avant les années 1990. A cela s'ajoutent des procédés comme le flash-back et l'esthétique du Souffleur subverti pour aboutir à une dramaturgie de la crise de l'illusion théâtrale. Le dialogue de théâtre se présente, lui, par endroits, sous des formes irrégulières de faux-dialogue ou de dialogue parallèle afin de réfracter, par son fonctionnement, quelques problèmes des sociétés de déviance comme l'impossible communication sincère entre les hommes ou le délire du Moi. Après une caractérisation sommaire des déviances esthétiques, nous avons analysé leurs atouts et leurs limites à travers le regard de quelques personnes-ressources qui estiment que les transgressions esthétiques présentent des atouts et des limites pour la scène. Si elles incitent à la créativité et garantissent au public des spectacles sans ennui, ces écarts esthétiques mettent crûment à nu de graves problèmes d'infrastructures et d'équipement technique qui placent les professionnels de la scène dans le registre du sous-théâtre, au grand désavantage du public.

La synthèse que nous venons de proposer des neuf chapitres qui composent le développement de ce travail de recherche nous autorise, à présent, à procéder à la vérification des hypothèses.

Avec la première hypothèse, nous avons supposé que les types de déviance les plus courants dans les fictions dramatiques sont motivés soit par une mauvaise intention de la part du déviant, soit par un objectif noble. L'étude des types de déviance dans la première partie nous a permis de repérer l'évasion et l'innovation qui sont deux types respectivement mal et bien intentionnés. Un autre type de déviance mal intentionné, le ritualisme, n'a pas été repéré dans le corpus. On en déduit que la première hypothèse est partiellement vérifiée.

Selon la deuxième hypothèse, le personnage, l'espace-temps, les éléments de la décoration, du décor sonore et les gestes contribuent tous, sans exclusion, à l'expression de la déviance, soit sous leur aspect conventionnel soit en subissant des transgressions. La présente étude a montré que le personnage de théâtre, l'espace-temps et les éléments non-verbaux du langage scénique sont des signes qui participent à l'écriture théâtrale de la déviance autant que les écarts esthétiques qui brisent l'illusion théâtrale et perturbent le mécanisme d'un dialogue théâtral harmonieux. Nous en concluons que la seconde hypothèse est totalement vérifiée.

La troisième hypothèse, qui a orienté nos recherches et analyses, est que les anomalies exposées dans les fictions dramatiques béninoises et togolaises intègrent, mais aussi modifient, à bien des égards, celles de la vie réelle. Les positions défendues par les auteurs au sujet des déviances, confrontées à des réflexions et informations développées par des intellectuels de différents milieux puis complétées par des appréciations formulées par quelques praticiens et chercheurs du secteur théâtral ont permis de constater que les déviances de la fiction reprennent, parfois fidèlement ou parfois moins crûment, certaines déviances de la vie réelle. Ce constat confirme la troisième hypothèse.

Etant donné qu'aucune de nos trois hypothèses n'a été infirmée, nous affirmons alors que les objectifs de l'étude sont aussi atteints. On peut en tirer deux enseignements majeurs.

D'abord, contrairement à ce qu'on peut penser, les auteurs dramatiques que nous avons étudiés à travers certaines de leurs œuvres ne travaillent pas à la promotion de la déviance. Même quand, par les procédés dramaturgiques, ils donnent l'impression d'en faire l'éloge, ils interpellent au fond les consciences et invitent à une réflexion sur les échecs de la civilisation qui conduisent à cette tendance permissive face à certaines anomalies.

En second lieu, la dramaturgie de la déviance présente, pour la pratique de la scène, une double opportunité : maintenir, en perpétuelle tension, l'ingéniosité des créateurs puis servir d'élément déclencheur à la mise en place de véritables infrastructures hautement équipées afin de réaliser, à perfection sur scène, les écarts esthétiques contenus dans les textes dramatiques.

Nous voudrions, pour finir, relever quelques limites de notre étude. Si nous avions réalisé une véritable enquête de terrain avec un échantillon rigoureusement constitué, le nombre et la représentativité des personnes interrogées auraient été respectables et nous aurions réussi à diversifier et à élargir les vues sur les questions abordées. Par ailleurs, puisqu'il est bien clair que la dramaturgie de la déviance est un phénomène quasi-continental voire mondial, on gagnerait à étendre les investigations au-delà de l'espace géographique assez restreint du Bénin et du Togo. Enfin, l'analyse d'un échantillon représentatif de spectacles créés à partir de certaines pièces du corpus offrirait au chercheur d'observer par lui-même, pour une meilleure description et analyse, les grandeurs et misères des écarts esthétiques portés sur scène. Malgré les efforts fournis dans cette étude, plusieurs champs

relatifs à la dramaturgie de la déviance restent encore à explorer dans le cadre de recherches ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

- AKAKPO Gustave,
  - *La mère trop tôt*, Morlanwelz, Lansman, (Coll. Ecritures Vagabondes), 2004.
  - *Catharsis*, Morlanwelz, Lansman, 2006.
- ALÉDJI Ousmane,
  - *Cadavre, mon bel amant*, Paris, Ed. Ndzé, 2003.
  - *Pourrissement*, pièce créée et jouée pour la première fois en février 2009 en Allemagne, manuscrit remis au doctorant par l'auteur en septembre 2010.
- ALEM Kangni,
  - *Chemins de croix*, Paris, Ndzé, 2005.
  - *Nuit de cristal*, in *Théâtre volume 1*, Paris, Ndzé, 2005.
- BARNABE-AKAYI Atavito, Daté,
  - *Amour en infraction* suivi de *Les confessions du PR*, Cotonou, Plumes Soleil (Coll. Théâtre), 2010.
  - *Quand Dieu a faim…*, Cotonou, Plumes Soleil (Coll. Théâtre), 2010.
- COUAO-ZOTTI Florent,
  - *Certifié sincère*, Cotonou, Ed. Ruisseau d'Afrique 2004.
  - *La diseuse de mal-espérance*, Paris, L'Harmattan, (Coll. Théâtre des Continents), 2001.
  - *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'Harmattan, (Coll. Théâtre des 5 continents), 1995.
- EFOUI Kossi,
  - *Le Carrefour*, (texte intégral), in *Théâtres Sud*, n°2, Paris, L'Harmattan et R.F.I., 1990, pp. 69-99.

▪ *La malaventure,* Morlanwelz, Lansman, 1993.

- NORMAN Rodrigue,

▪ *Trans'aheliennes*, Morlanwelz, Lansman (Coll. Ecritures Vagabondes), 2004.

▪ « Tobbie, frères, et sœurs ont la douleur… », in *Cinq petites pièces africaines pour une comédie*, Morlanwelz, Lansman Editeur, 2005.

- NOUWLIGBETO Dansi, F., *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Paris, L'Harmattan, (Coll. Théâtre des 5 continents), 2005.

2. Pièces évoquées dans l'étude

- ALEM Kangni, *Apprentissage de la mémoire,* in *Théâtre volume 1,* Paris, Ndzé, 2005.

AMOURO Camille,

▪ *Goli,* Carnières (Belgique), Lansman Editeur, 1991.

▪ *Salamè (Rita de Parakou et autres plaisanteries),* Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2010.

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions du Minuit, 1952.

- PLIYA Jean, *La Secrétaire particulière,* Cotonou, Librairie Notre Dame, 1970.

- ZINSOU Sénouvo, Agbota, *On joue la comédie*, Paris, RFI, (Grand Prix du Concours théâtral interafricain), 1972.

3. Etudes sur la déviance et les concepts voisins

- BALANDIER Georges, *Le désordre. Eloge du mouvement,* Paris, Fayard, 1988.

- BECKER Howard, *Outsiders, études de sociologie de la déviance,* Métailié, Ed. A.M., 1985.

- BOUDON Raymond, *Traité de sociologie,* Paris, PUF, 1992.

- BOURRICAUD François, « Conformité et déviance », in *Encyclopædia Universalis*, Corpus 6, 1996, pp. 355-358.

- CHAURAND Nadine, BRAUER Markus,

  - « La déviance » in *Revue électronique de Psychologie Sociale*, 2008, n°3, p. 16, en ligne sur http://RePS.psychologie-sociale.org [consulté le 06/08/2015].
  - « Editorial » in *Revue électronique de Psychologie Sociale*, 2008, n°3, p. 7, en ligne sur http://RePS.psychologie-sociale.org [consulté le 06/08/2015]

- CLAIR Jean, « Le nu et la norme en 1907 : Klimt et Picasso : la rupture des canons esthétiques dans la modernité », *Normes et déviances*, Rencontres Internationales de Genève (Tome XXXI – 1987), pp. 123-148.

- COHEN Albert., *La déviance*, Gembloux, Duculot, 1971.

- CROISY Ardourel, « Corps du prisonnier et images du corps : une représentation de la déviance au XIXe siècle », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/548

- CUSSON Maurice,

  - *Le contrôle social du crime*, Paris, PUF, 1983.
  - « Déviance » in *Traité de sociologie*, (ouvrage collectif sous la direction de Raymond Boudon), Paris, PUF, 1992, pp. 389-422.

- DABEZIES Pierre, *« Subversion », in Encyclopædia Universalis*, Corpus 21, 1996, pp. 741-743.

- DUBOIS Christian, « Culture, socialisation, déviance », http://www3.ac-clermont.fr/pedago/ses/cours capes/coursculture socialisation deviance.htm, [consulté le 06/05/12].

- ERASME, *Eloge de la folie*, (Traduction Pierre de Nolhac), Paris, Garnier Frères, 1964.

- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, (trad. Française, 1934), p. 47, en ligne sur http:www.ifac.univ-nantes.fr [Consulté le 30/07/2015].

- GIBEAULT *et alii., Les pulsions (Amour et faim, vie et mort),* Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse, dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009.

- GILBERT Bernard, « Déviance du devoir et devoir de déviance chez Kazuro Ishiguro » in *Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques* (pp. 91-104), Volume III, Nouvelle série n°9, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1992.

- LEBOVICI *et alii, Le ca, le Moi, le Surmoi : la personnalité et ses instances,* Paris, Tchou éditeur, (coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse, dirigée par Bela Grunberger et de Janine Chasseguet-Smirgel), 2009.

- MARION Dominic, « Déviance de l'histoire et histoire de la déviance : Sade et l'institution », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/539

- MILNER Max, *Exil, errance et marginalité,* Paris, Presse Universitaire de Sorbonne, 2004.

- MUCCHIELI Laurent, « La déviance : normes et transgression, stigmatisation », *in Sciences Humaines, Normes Interdits Déviance,* n°99, novembre 1999, pp. 20-25.

- NOUHOUAYI Albert, Jovite, *Valeurs animales de la civilisation*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1996.

OGIEN Albert, *Sociologie de la déviance*, Paris Armand Colin (Collection U), 1995.

- RENCONTRES INTERNATIONALES DE GENEVE,

  - *Normes et déviances,* Neuchâtel, Les Editions de la Baconnière, 1988.

▪ *Ordre et désordre,* Neuchâtel, Les Editions de la Baconnière, 1984.

- ROUSSEAU Marjorie, « Exhibition de la marginalité et déviance du discours : les récits de la prostituée des années 1880 en France et en Espagne », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/541
- SAUZON Virginie, « La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique », *TRANS-* [En ligne], 13 | 2012, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 12 avril 2012. URL : http://trans.revues.org/550

4. Etudes sur le théâtre africain francophone

4.1. Etudes spécifiques sur le théâtre béninois et togolais

- AJAVON Joël, Amah, *Etude de la structure dramatique de* Catharsis *de Gustave Akakpo,* Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2012.
- AKAKPO Ablavi Rose,

▪ *Aspects du renouveau du théâtre négro-africain francophone chez Sènouvo Agbota Zinsou et José Pliya* (cas de *On joue la comédie, La tortue qui chante, Négrerrances* et *Le masque de Sika*.), Mémoire de D.E.A., Université d'Abomey-Calavi, 2007-2008.

▪ *Le théâtre béninois de 1990 à 2000 : Panorama et étude sociocritique,* Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Université Nationale du Bénin, FLASH, Département des Lettres Modernes, Année académique 2001-2002.

- APEDO-AMAH Ayayi, Togoata,

▪ « Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité », in *Notre Librairie,* n°162, juin-août 2006, pp. 50-56.

▪ *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du concert-party togolais*, Lomé, Editions Awoudy, Collection Tourbillon, 2013.

▪ « Préface pour un tractographe », in Kangni Alem, *Chemins de croix ou chronique d'une mise à mort symbolique*, Lomé, NEA-Togo, 1991, 59 p. Rééd. Bertoua (Cameroun), éditions Ndzé, 2005.

- GBÉASOR Tohonou, « Le théâtre d'expression française, la première génération » in *Notre Librairie (Littérature togolaise)*, n°131, juillet-septembre 1997, pp. 132-134.

- HOUNZANDJI D., Romain, *Idéologie et esthétique de la dérive dans le théâtre de Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji* (cas de *La diseuse de mal-espérance, Ce soleil où j'ai toujours soif, Cadavre mon bel amant* et *Pourrissement.*), Mémoire de D.E.A., Université d'Abomey-Calavi, 2011.

- KAMAGATE Bassidiki, « L'espace dramatique comme palimpseste du tragique de l'exil » in *Africultures n° 86 – Dossier, Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, (sous la direction de Sylvie Chalaye), Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 72-87.

- KOUDJO Bienvenu,

▪ « La pratique théâtrale au Bénin », in *Notre Librairie* n°124, octobre-décembre 1995, pp. 132-136.

▪ *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, Thèse de doctorat du 3ème cycle, Université de Paris III, (UER de Littérature Générale et Comparée) 1976

- 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.

▪ « L'héroïsme dans la dramaturgie béninoise de la nouvelle génération » in *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Mahougnon Kakpo), Les éditions des Diasporas, Cotonou, 2011, pp. 154-174.

- MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Théâtres en ébullition », in *Notre Librairie* (Littérature béninoise), n°124, octobre-décembre, 1995, pp. 137-142.

- NOUWLIGBÈTO Fernand, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de doctorat, Université d'Abomey-Calavi, 2012.

- SAIVRE (de) Denyse, « Entretien avec Sènouvo Agbota Zinsou , auteur togolais », *Recherche, pédagogie et culture*, n°57, avril-mai-juin 1982, pp. 71-75.

- TÊKO-AGBO Ambroise, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo », in *Notre Librairie* n°131, juillet-septembre 1997, pp. 141-149.

4.2. Etudes diverses sur le théâtre africain

- BEL Agathe, *« Corps et truculence dramaturgique de Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé »*, article mis en ligne sur le site d'*Africulture :* http://www.africultures.com, [Consulté le 24/10/2010]

- CHALAYE Sylvie (sous la direction de),

▪ *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Collection Plurial n° 12), 2004.

▪ *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- CHALAYE Sylvie, « Afrique noire, écritures contemporaines d'expression française », in *Théâtre/Public* n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001.

- CHALAYE Sylvie,

  - *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
  - *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Morlanwelz, Lansman, 2001.
  - « Des dramaturgies qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue » in *Notre Librairie*, n°151, Paris, CLEF, Juillet-Septembre 2003, pp. 48-55.
  - « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain » dossier « la critique en question » in *Africultures* n°1, Paris, L'Harmattan, octobre 1997, pp. 27-34.
  - *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 2004.

- CORNEVIN Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970.

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

- GBOUABLÉ Edwige,

  - « Identité en crise et représentations 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.

- KOTCHY Barthélémy (Sous la direction de), *Le Théâtre négro-africain*, Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970, Ecole des Lettres et Sciences Humaines, Paris, Présence Africaine, 1971.

- KOUDJO Bienvenu, « La chaîne de la création théâtrale : du dramaturge au régisseur en passant par le metteur en scène et les comédiens » in *Geste et Voix* n°18, Université d'Abomey-Calavi, décembre 2013, pp. 157-168.

- LAMKO Koulsy, *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2003.

- MEDEHOUEGNON Pierre,

  ▪ *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection Etudes), 2010.

  ▪ « La pratique théâtrale en Afrique francophone de 1960 à 2010 », in *Particip'Action*, Vol.3 – n°2, juillet 2011.

  ▪ *Innovations et créations dans le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest (Etat des lieux et analyse de la dramaturgie de 1970 aux années 2000 en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*, Thèse d'Etat ès-Lettres, Université d'Abomey-Calavi, FLASH/ Ecole Doctorale Pluridisciplinaire, « Espaces, Cultures et Développement », Année académique 2007-2008.

- MIDIOHOUAN Guy Ossito « Le théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 » in *Peuples Noirs, Peuples Africains* n° 31, 1983, pp. 54-78.

- NGANDU NKASHAMA Pius, *Théâtres et scènes de spectacle* (*Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- NOUWLIGBÈTO Fernand, *Identités culturelles et esthétique du tragique dans le théâtre négro-africain contemporain d'expression française* (étude comparée des œuvres de Koulsy Lamko, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui), Mémoire de D.E.A., Université d'Abomey-Calavi, 2006-2007.

- SCHERER Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1995.
- TRAORE Bakary, *Le théâtre africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1953.

5. Etude sur le théâtre français et occidental

- EVRARD Franck, *Le théâtre français du XXème siècle*, Paris, Ellipses, 1995.
- GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.
- KUNTZ Hélène, *Poétique de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines* (Thèse de doctorat), Université de Grenoble 3-Stendhal, 2000.
- MANGATTALE-CEZETTE Mitsué, *La Représentation des passions dans le théâtre tragique de la Renaissance Garnier, La Taille, Montchrétien*, (Thèse de doctorat), Université de Toulouse, 2007.
- PIGNARRE Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 1991.
- PRUNER Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2009.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Editions Gallimard, 1966.

6. Ouvrages et articles sur les théories et les méthodes en dramaturgie

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BRECHT Bertolt,
  - *Théâtre épique, théâtre didactique*, Paris, L'Arche, 1999.

▪ *Petit organon pour le théâtre, Paris, L'Arche, 1963.*

- CHAPERON Danielle, « L'œuvre dramatique », cours mis en ligne sur www.unige.ch, [consulté le 22 mai 2010].

- DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud-Papier (coll. Apprendre), 2010.

- HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.

- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie théâtrale*, Paris, Nathan, 1992.

- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2007.

- LAVANDIER Yves, *La dramaturgie, les mécanismes du récit*, Cergy, Le Clown & l'Enfant, 2011.

- MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

- NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005.

- PAVIS Patrice,

▪ *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

▪ *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011.

▪ *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.

- PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010 (2ème édition).

- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

- UBERSFELD, Anne,

▪ *Lire le théâtre I*, Paris, Editions Belin, 1996.

▪ *Lire le théâtre II (L'école du spectateur)*, Paris, Editions Belin, 1996.

▪ *Lire le théâtre III (Le dialogue de théâtre)*, Paris, Editions Belin, 1996.

- VIGEANT Louise,

▪ « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle » in *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°1, 1990, pp. 57-79., numérisé et mis en ligne, http://id.erudit.org/iderudit/800861ar, [consulté le 24/02/12].

▪ *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Editeurs, 1989.

- VINAVER Michel, *Ecrits sur le théâtre* (textes réunis et présentés par Michel Henry), Paris, l'Arche, 1998.

7. Ouvrages et articles sur les théories et les méthodes en littérature

- BERGEZ Daniel, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.

- BONNARD Henri, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Editions Magnard, 1986.

- DUCHET Claude, TOURNIER, Isabelle, « Sociocritique », dans le *Dictionnaire universel des littératures*, publié sous la direction de Béatrice Didier, vol. 3, PUF, 1994.

- FAYOLLE Roger, « Quelle critique pour les littératures africaines » in *Notre librairie*, n° 119, Paris, CLEF, 1994.

- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil (Coll. Points), 1966.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (Traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Editions Gallimard, 1978.

- MOLINIE Georges, *Eléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

- TADIE Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.

- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Editions du Seuil, 1970

- ZIMA Pierre V., *Manuel de Sociocritique*, Paris, Editions Picard, 1985, réédition, Paris, L'Harmattan, 2000.

8. Etudes sur la littérature africaine francophone

- ADECHINA Emile, « Névrose et nécrose dans *Le chant du lac* d'Olympe Bhêly-Quenum » in *Repères pour comprendre la littérature béninoise,* (Textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Collection Etudes), 2008, pp. 53-63.

- AMOURO Camille A. / MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Entre la résignation et le refus. Les écrivains togolais d'expression française sous le régime Eyadéma » in *Genève-Afrique*, vol. XXK n° 1, 1991, pp. 55-69.

- BLACHERE Jean-Claude, *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul Valéry de Montpellier III, 2001.

- DABLA S., Jean-Jacques,

  - « Kangni Alem, la parole libérée », in *Notre Librairie* n°146 (Nouvelle Génération), octobre-décembre 2001, pp. 18-20.
  - *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, l'Harmattan, 1986.
  - « 1985-1995 : mutations et bourgeonnements de la littérature togolaise » in *Notre Librairie (Littérature togolaise)* n°131 juillet-septembre 1997.

- HUANNOU Adrien,

  - *La littérature béninoise de langue française* (des Origines à nos jours), Paris, Karthala, 1984.

▪ *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin, 1960-2010, contribution au débat sur le développement culturel national*, Cotonou, CAAREC Editions (Coll. Etudes), 2010.

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

- KAKPO Mahougnon, (Textes réunis et présentés par), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011.

- LETE, Esobe, Apey, KAKPO, Mahougnon, (Textes réunis et présentés par), *Littératures africaines : langues et écritures*, Cotonou, Les éditions des Diasporas, 2011.

- MEDEHOUEGNON Pierre, *Olympe Bhêly Quenum : idéologie et esthétique*, Thèse de Doctorat de troisième cycle, Université de Dakar, 1979.

- 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.

▪ *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

- NAUMANN Michel, *Les Nouvelles voies de la littérature et de la Libération africaine : une littérature "voyoue"*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- NGALASSO Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français » in *Notre Libraire* n°148, juillet-septembre 2002, pp. 54-58.

- NGANDU NKASHAMA Pius, *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- SATRA Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak,* Thèse de doctorat de Littérature africaine, Université de Lomé, 2010.

9. Ouvrages et articles d'études générales

- ASSEMBLEE NATIONALE FRANÇAISE, 12ème Législature, *Rapport d'information,* n°2365, Juin 2005.

- ASSOGBA Yao, *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire,* Laval, Presse universitaire de Laval, 2004.

- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Paris, Librairie José Corti, 1985.

- CISSE Saloum, « Valeurs morales et structures traditionnelles de jeunesse », in *Ethiopiques*, n° 31, 3ème trimestre 1982, en ligne sur http://ethiopiques.refer.sn/spip. php?article902 [Consulté le 21 décembre 2014].

- COLLECTIF *Madagascar, penser une diplomatie intelligente,* Dossier réalisé par la rédaction de Tanjona publié sur www.tanjona.org/madagascar-penser-une-diplomatie-intelligente [Consulté le 22 août 2014]

- DIETH Alexis, « Les modèles de la pyromanie politique en Afrique Noire : Pierre Nkurunziza versus Laurent Gbagbo », en ligne : www.cedea.net/wp/?p=809, [Consulté le 16/06/15].

- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction à l'archétypologie générale)*, Paris, Dunod (8ème édition), 1984.

- FABREGAT François, « Tartufferies politiques au sein du pouvoir comme de l'opposition : quel bénéfice pour le peuple togolais ? », analyse du 8 février 2014 publié sur www.cvu-togo-diaspora.org, site du mouvement citoyen Collectif pour la Vérité des Urnes [Consulté le 14 octobre 2014].

- HUGO Victor, Préface du *Dernier jour d'un condamné* (1832), en ligne sur : lettres.ac-rouen.fr/francais/dernier/dernier1.html, [consulté] le 30/09/15.

- HUSTON Nancy, *Professeurs du désespoir*, Paris, Actes Sud, 2004.

- JOFFRIN Laurent, « Notre nouvel ennemi : la démocrature », in *Le Nouvel Observateur*, 22 août 2012, n°2494, p. 7.

- LECLERC Gérard, *La Mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Paris, P. U.F., 2000.

- LINIGER-GOUMAZ Max, *La démocrature, dictature camouflée, démocratie truquée*, Paris, L'Harmattan, 1992.

- MALEWSKA-PEYRE Hanna, « L'identité négative chez les jeunes Immigrés », in *Santé mentale au Québec*, 1993, XVIII, 1, pp. 109-123.

- MEKONGO Emgba, Louis, *Afrique sans foi ni loi, mort aux droits de L'homme* , Paris, La Bruyère, 1990.

- RAPOPORT Danièle, « Enfance (situation contemporaine) : la maltraitance des enfants », en ligne sur : www.universalis.fr/encyclopedie/enfance-situation-contemporaine-la-maltraitance-des-enfants, [Consulté le 10/10/2015].

- THOMAS Louis-Vincent, LUNEAU, René, *La terre africaine et ses religions ; traditions et changements*, Paris, Librairie Larousse, 1975.

- TOURE Bienvenu, Metan, « La question de l'imposture en politique : regards croisés de Machiavel et de Rousseau » in *Revue africaine de la démocratie et de la gouvernance*, Vol.1, n°4, 2014, pp. 121-132.

- UNICEF FRANCE, « Les enfants soldats », fiche thématique, 2012, disponible sur www.unicef.fr, [Consulté le 27/07/2015].

- UNICEF WCARO, « Exploitation et abus sexuels des enfants en Afrique de l'ouest et du centre », Analyse préparatoire au 3ème Congrès mondial contre l'exploitation sexuelle des enfants et des adolescents tenue du 25 au 28 novembre 2008, disponible sur : www.unicef.org/wcaro/french/4494_4671.html, [Consulté le 27/07/2015].

10.Dictionnaires

- CHEVALIER Jean, GHEEBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CORVIN Michel *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1995 (vol I et II).
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* Paris, PUF, 1960.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Armand Colin, 2009.

11.Entretiens effectués

- Entretien avec Armand ADJAGBO, Poète, doctorant en études théâtrales, Cotonou, octobre 2015, non enregistré, non manuscrit.
- Entretien avec Fernand D. NOUWLIGBETO, Auteur dramatique, comédien et chercheur en études théâtrales, Cotonou, septembre 2015, non enregistré, manuscrit.
- Entretien avec Hermas GBAGUIDI, Auteur dramatique, Comédien, metteur en scène, scénographe et promoteur culturel, Cotonou, octobre 2015, enregistré.
- Entretien avec Joël Amah AJAVON, Auteur dramatique, metteur en scène, comédien, doctorant en études théâtrales, Lomé, octobre 2015, enregistré.
- Entretien avec Ayayi Togoata APEDO-AMAH, Auteur dramatique, critique d'art, professeur de littérature et d'études théâtrales à l'Université de Lomé, Lomé, octobre 2015, enregistré.
- Entretien avec Léonard YAKANOU, Auteur dramatique, comédien, metteur en scène, consultant culturel, Lomé, octobre 2015, enregistré.

INDEX DES NOTIONS

A

Accessoires, 24, 144, 146, 238, 240, 241, 242, 246, 247, 248, 255, 256, 259, 262, 268, 269, 271, 272, 281, 285, 291, 293, 295, 410, 441

Agression, 79, 118, 134, 146, 190, 191, 200, 239, 246, 262, 273, 295, 297, 354, 355, 410, 441

Anomalie, 34, 66, 72, 90, 91, 94, 110, 129, 154, 161, 175, 193, 207, 208, 221, 223, 227, 235, 237, 249, 254, 264, 272, 296, 310, 373, 407

Arbitraire, 128, 149, 155, 217, 274, 439

Assassinat, 94, 129, 130, 140, 176, 325, 342, 345, 439

C

Catégories dramatiques, 8, 9, 10, 15, 19, 20, 23, 144, 367, 408

Chaos, 10, 209, 236, 296, 409

Combat, 78, 79, 82, 92, 103, 120, 139, 271, 307, 438

Contestation, 84, 94, 95, 114, 120, 146, 269, 305, 324, 336, 339, 346, 366, 384, 403, 411

Crise de l'illusion théâtrale, 367, 368, 377, 378, 381, 383, 386, 404, 412

D

Dépouille, 81, 99, 220, 222, 235, 267, 279, 281

Dérèglement, 145, 207, 216, 224, 273, 293, 440

Dérive, 16, 75, 76, 86, 91, 126, 233, 279, 331, 421

Désordre, 18, 57, 58, 59, 196, 205, 207, 209, 221, 224, 266, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 295, 297, 417, 420, 428, 440

Dialogue du délire, 395, 396

Dignité, 87, 92, 96, 99, 100, 105, 106, 118, 123, 132, 253, 438, 439

Dilemme, 123, 139, 142, 407

Dramaturgie de la déviance, 5, 9, 16, 17, 18, 20, 28, 30, 33, 54, 60, 61, 141, 144, 240, 297, 300, 330, 332, 333, 366, 367, 386, 397, 398, 399, 401, 403, 404, 405, 410, 412, 414, 437, 443

E

Ecarts esthétique, 28, 297, 366, 367, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 412, 413, 414

Emigration, 230, 316, 317, 357, 358, 359, 380, 442

Empoisonné, 72, 246, 248, 314

Enfant-soldat, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 192, 240, 324, 325, 326, 440

Escroquerie, 104, 181, 332, 336, 346, 352, 354, 355, 356, 361, 366, 403, 411, 438

Espace dramatique, 194, 197, 200, 204, 207, 210, 215, 216, 220, 224, 236, 296, 376, 409, 421

Espion, 77, 149, 150, 151, 152, 191, 439

Evasion, 4, 28, 30, 36, 42, 53, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 83, 84, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 141, 302, 303, 335, 403, 406, 408, 411, 413, 437

F

Fantôme, 213, 214, 215, 269, 270, 272, 368, 369, 370, 371, 372, 397, 399, 443

Faux dialogue, 387, 389, 390, 391

Flash-back, 368, 377, 379, 380, 381, 402, 404, 412, 443

G

Guerre, 107, 109, 110, 131, 132, 136, 137, 182, 183, 184, 186, 206, 207, 210, 211, 240, 249, 310, 325, 327

H

Homosexualité, 12, 49, 67, 116, 119, 336, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 361, 366, 403, 411, 439, 442

Hostilité, 99, 103, 126, 191, 274, 439

I

Imposture, 126, 135, 136, 140, 336, 337, 338, 339, 340, 345, 366, 403, 407, 411, 431, 439, 442

Infanticide, 116, 140, 407, 439

Inhumation, 82, 162, 220, 232, 235, 236, 275, 279, 280, 281, 283, 306, 314, 376

Innovation, 4, 28, 31, 42, 53, 60, 62, 101, 102, 103, 104, 107, 111, 114, 118, 119, 120, 122, 129, 134, 139, 140, 141, 142, 336, 339, 360, 403, 406, 407, 413, 438, 439

M

Meurtre, 48, 56, 70, 72, 73, 76, 81, 92, 93, 94, 95, 108, 118, 126, 127, 174, 191, 223, 225, 279, 314, 325, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 361, 362, 366, 381, 403, 407, 411, 439, 442

Montreur de pantins, 382, 384, 385, 386

Mutilation, 9, 31, 81, 196, 199, 207, 303, 304, 409, 440, 442

N

Nécropole, 130, 219, 221

O

Objets théâtraux, 23, 24, 28, 238, 239, 240, 242, 255, 256, 259, 263, 264, 267, 269, 272, 273, 275, 281, 282, 286, 289, 290, 294, 297, 312, 401

P

Pédophile, 170, 172, 174, 192, 408, 440

Posture, 53, 56, 58, 111, 125, 134, 136, 139, 145, 147, 161, 170, 173, 175, 191, 193, 240, 250, 251, 253, 254, 258, 284, 303, 312

Prostitution, 58, 93, 126, 140, 178, 181, 258, 329, 331, 336, 346, 352, 354, 355, 356, 361, 365, 366, 403, 407, 411

S

Souffleur subverti, 368, 382, 443

Stratège, 153, 154, 155, 192, 408, 439

Suicide, 126, 130, 218, 246, 439

T

Temps dramatique, 23, 145, 193, 195, 224, 225, 226, 228, 232, 236, 296, 409

Transgressions esthétiques, 16, 20, 397, 410, 412

Traque, 73, 79, 108, 437

V

Viol, 48, 49, 56, 177, 186, 190, 325, 353, 354, 355, 440

Violence physique, 187, 190, 191, 200, 251, 327

Vision du monde, 4, 15, 16, 20, 25, 28, 68, 115, 119, 278, 297, 298, 299, 302, 359, 365, 403

INDEX DES AUTEURS

A

AKAKPO Gustave, 28, 104, 107, 108, 109, 110, 116, 123, 125, 126, 131, 132, 176, 181, 182, 185, 205, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 218, 240, 244, 247, 251, 253, 257, 258, 279, 282, 286, 290, 316, 317, 318, 319, 320, 326, 328, 356, 357, 358, 359, 381, 387, 389, 390, 420, 440

ALEDJI Ousmane, 8, 9, 14, 27, 30, 73, 74, 75, 80, 126, 127, 128, 149, 151, 152, 159, 164, 165, 167, 168, 169, 176, 187, 188, 190, 191, 192, 196, 201, 202, 205, 214, 218, 221, 222, 225, 226, 240, 244, 252, 256, 260, 268, 269, 270, 276, 285, 291, 292, 293, 294, 304, 305, 306, 308, 313, 314, 326, 328, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 374, 375, 376, 377, 392, 393, 394, 395, 421, 438, 440

ALEM Kangni, 8, 9, 12, 14, 18, 27, 30, 77, 78, 80, 88, 89, 91, 92, 116, 119, 121, 153, 159, 163, 164, 196, 198, 205, 206, 208, 214, 215, 218, 222, 225, 226, 227, 232, 240, 244, 251, 253, 257, 259, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 279, 282, 283, 292, 304, 305, 306, 308, 314, 369, 370, 372, 378, 381, 392, 394, 395, 421, 422, 428

APEDO-AMAH Ayayi Togoata, 331, 420, 432

B

BALANDIER Georges, 57, 59, 62

BARNABE-AKAYI Atavito Daté, 28, 30, 64, 65, 68, 73, 116, 117, 145, 159, 170, 171, 172, 174, 175, 240, 250, 254, 314, 346, 347, 349, 350, 416, 438, 440

BECKER S. Howard, 38, 39, 42, 43, 48, 50, 52, 348, 349

BOURRICAUD François, 61

C

CHALAYE Sylvie, 8, 9, 10, 18, 210, 421

CLAIR Jean, 55

COUAO-ZOTTI Florent, 8, 9, 12, 14, 27, 30, 64, 70, 71, 73, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 104, 105, 106, 158, 159, 176, 177, 179, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 225, 242, 244, 248, 252, 254, 259, 260, 261, 263, 268, 269, 277, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 309, 310, 311,352, 353, 354, 356, 387, 392, 393, 395, 396, 421, 429, 438, 439

CUSSON Maurice, 48, 51, 52, 418

D

DUBOIS Christian, 36, 103

E

EFOUI Kossi, 8, 12, 14, 18, 27, 126, 135, 136, 137, 201, 202, 203, 204, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 228, 229, 230, 231, 232, 250, 253, 268, 272, 273, 309, 310, 311, 337, 339, 340, 382, 383, 384, 385, 386, 421, 422, 424

F

FREUD Sigmund, 45, 46, 118, 122, 346, 348, 354

G

GOLDMANN Lucien, 25, 299, 425

L

LAVANDIER Yves, 63, 102, 103

M

MEDEHOUEGNON Pierre, 1, 3, 373

MUCCHIELLI Laurent, 35, 37, 38, 41

N

NORMAN Rodrigue, 28, 30, 92, 96, 97, 104, 112, 211, 212, 213, 214, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 244, 255, 256, 257, 276, 278, 286, 289, 294, 316,

317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 356, 357, 358, 379, 380, 381, 439

NOUWLIGBETO Dansi Fernand, 28, 30, 81, 82, 84, 214, 215, 217, 220, 232, 244, 249, 250, 267, 279, 280, 304, 306, 308, 309, 310, 312, 314, 369, 370, 372, 374, 377, 398, 399, 439

P

PAVIS Patrice, 22, 23, 102, 103, 123, 147, 183, 195, 238, 367, 371, 380, 383, 386, 426, 432

PRUNER Michel, 22, 23, 145, 148, 167, 170, 182, 194, 200

U

UBERSFELD Anne, 24, 124, 148, 160, 183, 195, 387, 426

V

VIGEANT Louise, 24, 145, 146, 238, 239, 389

TABLE DES MATIERES

Dédicace 2

Remerciements 3

Sommaire 4

INTRODUCTION GENERALE 6

1.Etat de la question 9

2.Problématique 15

3.Justification du sujet 17

4.Hypothèses 18

5.Objectifs et résultats attendus 19

6.Méthodes et matériaux de recherche 21

7.Plan de l'étude 28

PREMIERE PARTIE : DU CONCEPT A LA TYPOLOGIE DE LA DEVIANCE DANS LE THEATRE BENINOIS ET TOGOLAIS 29

Introduction partielle 30

Chapitre premier : Variations de contenu d'un concept transdisciplinaire 33

1.1. Définir la déviance : précis des approches 33

1.1.1. Les théories causales de la biologie et du déterminisme 34

1.1.2. Les théories compréhensives de la rationalité de l'acteur 37

1.1.3. Pour une complémentarité des approches sociologiques 41

1.1.4. La déviance comme un art de vivre en psychologie sociale et en psychanalyse. 43

1.2. Entre universalité et relativité : paradoxe de contenu sémantique d'un concept 47

1.2.1 Dimensions universelles de la déviance 47

1.2.2. Variables relatifs du concept de la déviance 49

1.2.3. Se situer entre universalité et relativité 51

1.3. La déviance dans les études artistiques et littéraires 54

1.3.1. La déviance dans les arts plastiques 54

1.3.2. Littérature et déviance 56

1.3.3. Enjeux pour l'étude de la dramaturgie de la déviance 60

Chapitre deuxième : L'evasion comme type de déviance par le *crescendo* dramatique 63

2.1. Déviances morales : bienséance et scrupules foulés au pied 64

2.1.1. *Quand Dieu a faim…* de Daté Atavito Barnabé-Akayi ou la fable des amours impossibles 64

2.1.2. *La diseuse de mal espérance* de Florent Couao-Zotti : entre haine et faiblesse charnelle. 70

2.2. Dérives totalitaires comme marques des déviances politiques 73

2.2.1. *Traque* des rebelles supposés ou réels dans *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji. 73

2.2.2. Manœuvres de déstabilisation des psychologies et des consciences : la fronde estudiantine sur les chemins de croix 77

2.2.3. Etouffement des prétentions à la liberté de la presse dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée* de Dansi F. Nouwligbèto..... 81

2.2.4. *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Couao-Zotti ou l'espoir d'un renouveau démocratique entre parenthèses de sang 85

2.2.5. Le projet d'une renaissance politique étouffé dans l'œuf dans *Nuit de cristal* 88

2.3. Dignité et vie humaines abîmées dans des sociétés en dégradation 92

2.3.1. La spirale des combats à mort chez Florent Couao-Zotti dans *Certifié sincère* 92

2.3.2. Dignité et vie mises à prix pour (més)aventures trans-sahéliennes dans la pièce de Rodrigue Norman 96

Chapitre troisième : Les déviances à effet d'innovation par le Conflit dramatique 102

3.1. Le défi de l'accomplissement individuel comme enjeu de l'innovation au plan social 104

3.1.1. La quête d'un statut socio-professionnel au prix de l'escroquerie dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* 104

3.1.2. Survivre à un massacre ethnique par le commerce du sexe et autres compromissions dans *La mère trop tôt* 107

3.1.3. Juan et le projet d'une glorieuse carrière artistique au prix du reniement des liens familiaux dans *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur…* 112

3.2. Déviances morales pour sauver des individus ou communautés en danger 116

3.2.1. L'option résolue de l'infanticide pour faire obstacle à l'homosexualité dans *Quand Dieu a faim…* de Daté Barnabé-Akayi .. 116

3.2.2. Trahir pour sauver des otages : l'imparable innovation pour Amel dans *Chemins de croix* 120

3.2.3. Nourrir ses enfants grâce au « fast-fuck » : sacrifice vital de la dignité d'une mère dans *Catharsis* de Gustave Akakpo..... 123

3.3. Réponses osées à l'hostilité de l'environnement politique..... 126

3.3.1. Meurtre pour parer à la résurgence du totalitarisme dans *Pourrissement* d'Ousmane Alédji..... 126

3.3.2. Menace d'assassinat ou de suicide pour contraindre à une danse rituelle salvatrice dans *Catharsis* 130

3.3.3. L'imposture : moyen stratégique pour protéger un contestataire politique dans *La malaventure*..... 135

Conclusion partielle..... 141

DEUXIEME PARTIE : SIGNES THEATRAUX DE LA DEVIANCE..... 143

Introduction partielle..... 144

Chapitre quatrième : profils déviants : entre crise morale et crimes de sang 147

4.1. Les personnages de la collusion religion/politique..... 149

4.1.1. Le prêtre de *Cadavre mon bel amant* : espion au service de l'arbitraire..... 149

4.1.2. L'aumônier : stratège politique dans *Chemins de croix* 153

4.1.3. L'abbé de *La diseuse de mal espérance* dans un triangle actanciel de la manipulation..... 156

4.2. Les figures politiques de la turpitude et de l'homicide..... 159

4.2.1. Yamatoké : un homme d'Etat trivial et « fœticide » dans *Nuit de cristal*.....160

4.2.2. Le boucher de *Pourrissement :* un tyran avide de sang.....164

4.2.3. Le président des *Confessions du PR* : un faux dévot, bourreau et pédophile.....170

4.3. Le jeune âge, objet et sujet de la déviance.....176

4.3.1. Du viol subi au vol planifié avec Arlette dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*.....177

4.3.2. Un enfant-soldat, sans avenir et sans cœur dans *La mère trop tôt* 181

4.3.3. La fille de *Cadavre mon bel amant*, victime et bourreau 187

Chapitre cinquième : Symboles spatio-temporels de la déviance.....194

5.1. Valeurs en ruines sur des espaces actuels sans perspective.....196

5.1.1. Espaces fermés d'affrontement et de mutilation.....196

5.1.2. Places ouvertes sans mouvement et sans vie 201

5.1.3. Spatialisation de la démolition et du désordre existentiel.....205

5.2. Espaces virtuels ou actuels d'humanité en régression 209

5.2.1. Ailleurs ou « là-bas », espaces d'humanité perdue.....209

5.2.2. « Ici » ou « le pays » : l'invivable « Empire du Soleil Méchant » 214

5.2.3. « Nécropoles » de la déviance.....219

5.3. Temps dramatique du dérèglement.....224

5.3.1. Temps dramatique de la démesure.....224

5.3.2. La négation du futur et le temps de tourner en rond 228

5.3.3. Dans la nuit comme dans les fonds sans repères 232

Chapitre sixième : La monstration de la déviance par les objets et gestes ... 238

6.1. Objets scéniques et gestes expressifs de l'agression 239

6.1.1.Décors sonores, gestes et accessoires martiaux 240

6.1.2. Postures et bruits de la violence consommée..... 250

6.1.3. Objets scéniques attentatoires aux bonnes mœurs 255

6.2. Eléments paraverbaux à rebours du bon sens et des bons usages..... 262

6.2.1. Décors de l'insalubrité 263

6.2.2. Objets théâtraux du fantasme et de l'irrationnel..... 268

6.2.3. Signes naturels et artificiels de la dispersion et de la pagaille.... 275

6.3. Décor des feintes et des échappatoires..... 281

6.3.1. Subterfuge ou fourberie sous masques et accessoires 281

6.3.2. Eclairage et costume de l'identité et de l'origine sociale dissimulées 286

6.3.3.Dérivatif et échappatoire par le non-verbal 291

Conclusion partielle..... 296

TROISIEME PARTIE : ANALYSE CRITIQUE DE LA VISION DU MONDE ET DES ECARTS ESTHETIQUES DANS LA DRAMATURGIE DE LA DEVIANCE..... 298

Introduction partielle..... 299

Chapitre septième : Dramaturges de la déviance, contempteurs d'anomalies 302

7.1. Systèmes et acteurs politiques à l'index 303
7.1.1. Contre la mutilation des voix discordantes 303
7.1.2. Réprobation de la « démocrature » 308
7.1.3. Race de tyrans promise à l'extinction 313
7.2. Critique de la faillite sociale 316
7.2.1. L'émigration : infructueux chemin du bonheur 316
7.2.2. La famille africaine en question 321
7.2.3. L'enfance avortée : un délit 324
7.3. Regard critique d'autres animateurs de l'activité théâtrale 328
7.3.1. Prise en compte partielle des déviances de la réalité sociale 329
7.3.2. Défis et enjeux selon les praticiens et chercheurs 332
Chapitre huitième : Eloge de la déviance 336
8.1. Déviance politique et vertu : une nécessaire corrélation 337
8.1.1. L'imposture vertueuse 337
8.1.2. Le meurtre : œuvre de salubrité politique 340
8.2. Accomplissement du Moi face aux échecs de la civilisation 346
8.2.1. L'apologie (?) de l'homosexualité 346
8.2.2. (Auto)destruction pour retrouver la quiétude 352
8.2.3. La rupture des liens avec la mère-patrie : un mérite 356
8.3. Permissivité devant la déviance : facteurs et solutions 361
8.3.1 Facteurs explicatifs d'une tendance permissive 361
8.3.2. Solutions au relativisme facile et à la permissivité 363

Chapitre neuvième : Ecarts esthétiques dans la dramaturgie de la déviance : aspects et analyse 367

9.1. Transgressions de la nature du personnage et mise en crise de l'illusion 368

9.1.1. Des fantômes sur la scène des vivants 368

9.1.2. Restes animés, rôles et attributs humains réifiés 373

9.1.3. Le flash-back contre l'illusion : procédé aux multiples facettes 377

9.1.4. L'esthétique du souffleur subverti et du montreur de pantins 382

9.2. Mécanismes d'un dialogue théâtral irrégulier..... 386

9.2.1. Faux dialogue de l'impossible communication 387

9.2.2. Dialogue du délire ou de la fracture du moi 392

9.3. Ecarts esthétiques dans la dramaturgie de la déviance : atouts et limites pour la scène..... 397

9.3.1. Les avantages vus par quelques praticiens..... 397

9.3.2. Gageure pour les praticiens et menace d'ennui pour le public ... 399

Conclusion partielle..... 403

CONCLUSION GENERALE 405

BIBLIOGRAPHIE 416

1.Corpus 416

2.Pièces évoquées dans l'étude 417

3.Etudes sur la déviance et les concepts voisins 417

4.Etudes sur le théâtre africain francophone 420

5.Etude sur le théâtre français et occidental..... 425

6.Ouvrages et articles sur les théories et les méthodes en dramaturgie.... 425

7.Ouvrages et articles sur les théories et les méthodes en littérature..... 427

8.Etudes sur la littérature africaine francophone 428

9.Ouvrages et articles d'études générales 430

10.Dictionnaires 432

11.Entretiens effectués 432

Index des notions..... 433

Index des auteurs..... 435

Table des matières..... 437